



影响世界画坛的 十五个流派

15 Influential Art Moments In History Of Modern Art

表现主义 EXPRESSIONISM

立体主义 CUBISM

纯粹派 PURISM

达达主义 DADA

超现实主义 SURREALISM

至上主义 SUPREMATISM

风格派 DE STIJL

结构主义 CONSTRUCTIVISM

抽象表现主义 ABSTRACT EXPRESSIONISM

动态艺术 KINETIC ART

波普艺术 POP ART

光效应艺术 OP ART

极少主义 MINIMALISM

概念艺术 CONCEPTUAL ART

后现代主义及与身份特征相关的艺术

POSTMODERNISM AND THE ART OF IDENTITY

Contemporary Art

现代艺术

特刊

影响世界画坛的 十五个流派

15 Influential Art Moments In History Of Modern Art

特刊简介

现代艺术杂志向来致力于当代艺术学术上的梳理与研究。此次出版的《影响世界画坛的十五个流派》特刊详尽介绍了当代艺术每个流派的历史、成因、发展、鼎盛和衰亡的全过程；流派代表人物的思想观点、画风变化，对于重要作品进行了个案分析。特刊试图以144页为您勾画出当代艺术的踪迹。而这踪迹确为每一个美术工作者和爱好者必须的。本特刊的出版源于一次编辑会议的意见，并得到了北京大学、外交学院诸多译者的支持。

现代艺术编辑部

CONTENTS

- 02 表现主义
EXPRESSIONISM
- 16 立体主义
CUBISM
- 31 纯粹派
PURISM
- 34 达达主义
DADA
- 42 超现实主义
SURREALISM
- 50 至上主义
SUPREMATISM
- 52 风格派
DE STIJL
- 59 结构主义
CONSTRUCTIVISM
- 65 抽象表现主义
ABSTRACT EXPRESSIONISM
- 81 动态艺术
KINETIC ART
- 92 波普艺术
POP ART
- 103 光效应艺术
OP ART
- 108 极少主义
MINIMALISM
- 118 概念艺术
CONCEPTUAL ART
- 129 后现代主义及与身份特征相关的艺术
POSTMODERNISM AND THE ART OF IDENTITY

2002 年 1 月出版

出版 Published By:

现代艺术杂志社

Contemporary Art Press

编辑 Edited By:

《现代艺术》编辑部

Contemporary Art Press

总编·社长

Editor in Chief, Director General

钱来忠 Qian Laizhong

编辑委员

Members of Editorial Committee

钱来忠 周纪律 杨时川 钱 竹

李红菲 张国平 周 琪

责任编辑 Executive Editor

李秋实 Li Qiushi

平面设计 Graphic Designer

杜晓俊 Bill To

读者服务电话

Tel: 010-6857 3492

国内统一刊号: CN11-3909/J

国际统一刊号: ISSN 1008-2832

国际订费代号: 1446M

国际发行代理: 中国国际图书贸易总公司

本刊邮购及联络地址:

北京市西城区阜外大街 34 号干休所 3 号楼 5 层
100832

Add: 5 Floor Building 3 No. 34 Fu Wai Da Jie

XiCheng District Beijing 100832 P.R.China

Tel: 86-10-6857 0923

Fax: 86-10-6857 0933

E-mail: contemporary_art@sohu.com

本刊由四川文联主管, 四川文联与美协联办

社址: 成都市红星中路 2 段 85 号, 610012

COPYRIGHT BY Contemporary Art Press

本刊稿件版权所有, 未经许可, 一律不得转载

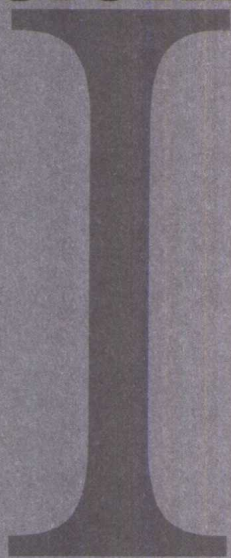
定价人民币 40.00 元



图 1-1: 高更《基督的诞生》
1896 布上油画 96 × 128 厘米

表现主义

Expressionism



人类的所有动作都是表现性的；姿势就是一种想要传达信息的动作。同样，所有的艺术都表现了作者自身和他所处的环境。有一类艺术力求使我们通过可见的姿势，理解其中表现和释放出情感以及富有情感的信息。这就是表现主义艺术。在二十世纪，特别是在中欧地区，有很多艺术作品（包括文学、建筑、和音乐）都可以被称作“表现主义”（Expressionism）。但是从来没有一种派别被正式地冠名为表现主义。

而且，艺术强调表现性也不仅仅是二十世纪才出现的事情。时代的危机感常常使艺术家们把焦虑融入到自己的作品中。如果承认画家的个需要考虑人们的联想。绘画就像音乐一样。浪漫主义也使以前几个世纪里的民间艺术家享受到更多的自由。这其中有些人可以被视为表现主义的先驱，他们向我们展示了不同于学院派的传统。

处于宗教改革运动前夜的丢勒(Dürer)、阿尔特多费(Aldorfer)、博斯(Bosch)等人的作品具有表现主义特征，尤其是其中带有预示性的焦虑强烈地吸引着现代人。格鲁内瓦尔德(Grünewald)是与他们同时代的画家，1515年左右绘制了著名的依森海姆祭坛画(Isenheim Altarpiece)。现在有很多人崇拜和模仿他。1918年，一本名为《德国中世纪的表现主义微型画》(Expressionist Miniatures of the German Middle Age)的书在慕尼黑出版了。这本书把德国从八世纪到十四世纪期间的插图画作为例子介绍给现代表现主义艺术家及其追随者。当时的表现主义艺术家还利用逐渐丰富的民间艺术、非欧洲的艺术，各种原始艺术、儿童和精神病人的艺术，所有这些都使观众熟悉了不同于传统的理想主义的艺术。

即使是经典主义为中心的传统的西方艺术也包含着某些支持表现主义的因素。威尼斯画派(Venice School)的一些传统，比如强烈的光线，丰富的色彩，个人的、有时是热情奔放的画法在某种程度上就是表现主义的传统。埃尔·格列柯(El Greco)(他的价值直到本世纪初才被人们重新发现)和伦勃朗(Rembrandt)就是这种画法。经典理论在意大利中部地区得到完善和传播，但即使是在这里，历代画家也在模仿米开

朗基罗(Michelangelo)的热烈和扭曲的特点。这两个范例，一个是赋予图画深刻的含义，一个是构图上的和象征上的扭曲，都对现代表现主义产生了重要影响。

巴洛克艺术(Baroque)很关心观众的反应。一直以来，艺术仅用于教堂和群众场合，目的是为了坚定人们的信仰和忠诚。表现主义的手法被用来表现客观的东西。“总体艺术作品”是运用多种艺术手段来达到目的的一种艺术形式。巴洛克艺术运用了这种形式，取得了特别的效果，并且流传到好几个世纪以后。这也是一个产生伟大的个人艺术家的年代。鲁本斯(Rubens)的热情奔放的艺术特征使他成为那些不愿意遵守冷冰冰的经典规范的模仿者的楷模。死后不久，鲁本斯就被尊崇为现代主义和自我依赖的大师。与此同时，荷兰的学校发展出了与学院派不同的新的绘画方法。它的兴趣在于那些内容并不重要的主题——比如风景和静物。这表明十九世纪的人们已经在探索一种新的表现手法——即运用形式，而不是主题。鲁本斯在绘画和版画中表现出来的对于色彩、明暗、笔触、线条、对比，甚至是主题内容的运用，都达到了空前的程度。鲁本斯在1800年以后声名大振，通过对他的艺术生涯的研究，可以发现他是最早的与现代社会格格不入的局外人。他是一个不被社会承认的天才。

十八世纪的启蒙运动注重秩序，而不是个人主义(Individualism)。浪漫主义(Romanticism)则恰恰相反。戈雅(Goya)、布莱克(Blake)、德拉克洛瓦(Delacroix)、弗里德里希(Friedrich)等人掀起了一股自我反省和在一定程度上质疑社会的浪潮。这股浪潮席卷了所有的艺术领域。特纳(Turner)把对自然的力量以及绘画的力量的热爱与这种自省结合起来。认为艺术创作植根于个人无意识和超人力量的现代观念产生了；同时还产生了认为不受约束的个人主义可以发现普遍真理这一似乎是自相矛盾的观念。经典理论被改变了。大卫(David)有意识地重建了经典理论。在等人那里，经典理论变成了个人癖好，而且越来越抽象。原始主义(Primitivism)风格对安格尔(Ingres)的经典理论作出了重要贡献，对德拉克洛瓦的巴洛克式的

浪漫主义的贡献则不大。

十九世纪后期重新兴起的浪漫主义成了现代表现主义的最直接的基础。高更(Gauguin)拒绝欧洲文明，他用情绪化的形式和色彩来庆祝另类的生存方式[见图1-1]；恩索尔(Ensor)突然从精美的画风转向刻意地用具有冲击力的技巧来表现令人震惊的主题[见图1-2]；蒙克(Munch)运用幻觉的图形来表现个人的悲剧[见图1-3]；凡高(Van Gogh)为了

图1-2：恩索尔《被面具包围的艺术家肖像》
1899 布上油画 120 × 80 厘米

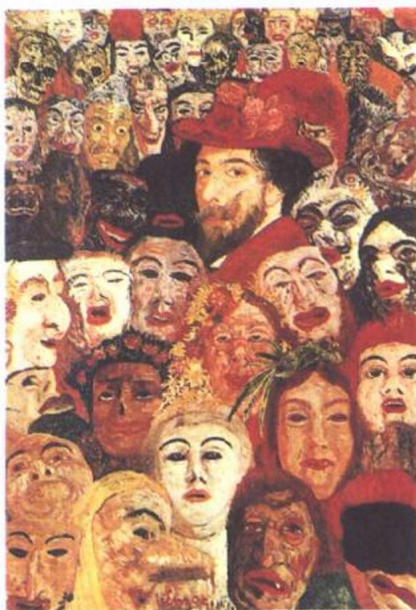


图1-3：蒙克《呐喊》
1893 纸上蛋彩 色粉笔 91 × 74 厘米



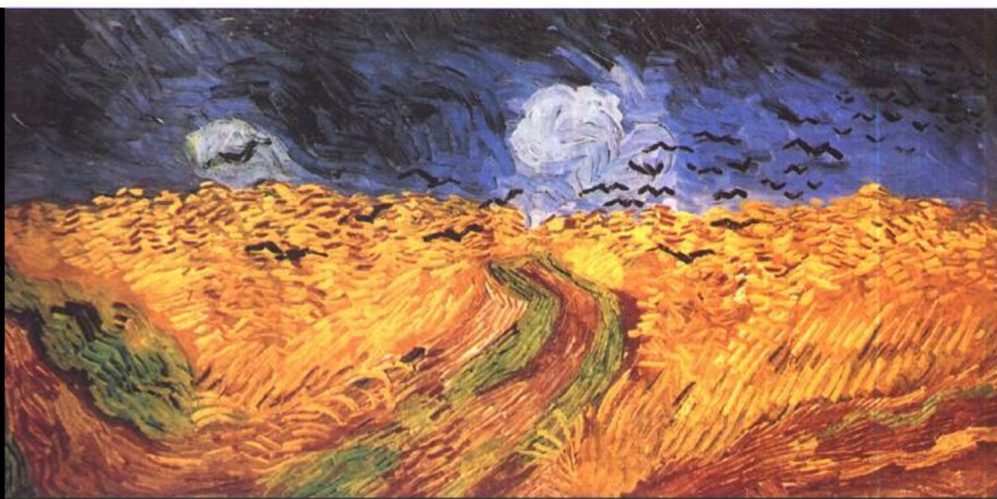


图1-4: 凡高《麦田鸦群》 1889 布上油画 50.5 × 103厘米



图1-5: 罗丹《内部的声音》 1896/97 青铜 146 × 59 × 45厘米

创造有力的沟通艺术，强烈而有节制地扭曲了自然，并且增强了自然色[见图1-4]——这些都是那些在二十世纪追求表现主义手法的画家们的模范。罗丹(Rodin)的雕塑用紧张的表面和姿势来表达强烈的情感，为现代雕塑奠定了基础[见图1-5]。与此同时，照相机的发明使得朴实的自然主义流行起来。在处于世纪之交的新艺术运动中，为了利用具有表现性和装饰性的线条、色彩和形式，绘画在很大程度上偏离了物体的正常外观。同时，心理学家也在试图解释人们的感情在面对这些偏离正常的因素时会发生怎样的变化。表现主义的发展也得益于来自各方面的支持和诱因——包括陀思妥耶夫斯基(Dostoyevsky)对痛苦和异常的敏感的生动的描写；易卜生(Ibsen)和斯特林德贝里(Strindberg)的富有震撼力的戏剧；在尼采(Nietzsche)的视野里是一个没有上帝的世界，他的言辞也极富挑战性(创造者必须首先是个粉碎价值观的破坏者)；以及过去几百年的神秘主义运动，特别是通神论和鲁道夫·施泰纳(Rudolf Steiner)。

表现主义在现代德国最为兴盛。十八世纪后期的狂飙运动是试图使这个北方民族摆脱地中海文化控制的初次努力，二十世纪早期的德国表现主义艺术家则秉承了这一文化精神。现代德国政治和社会是欧洲国家中最为动荡的。思想上的极左派和极右派在争夺统治地位的斗争中使用各种极端的方式。过快的工业化和城市化带来了痛苦。

封建主义导致了德国艺术界的分裂，现在的情况也还是这样。每个大城市的文化生活在一定程度上都和其他大城市不同，而且相互之间还存在着竞争。1900年以后，柏林逐渐成为各种艺术的中心，但是慕尼黑同样也在国际上很有影响。紧跟在后面不远的还有科隆、德累斯顿、汉诺威等城市。每个城市在学术上都有所建树，都给先锋派提供了机会。很明显，柏林迟早都会成为各种新运动汇聚和展示自己的地方。但是，这里也是艺术保守派的堡垒，而且由于德国皇帝的干预更加顽固。德皇1918年下台以后，政府的垮台极大地削弱了官方艺术的地位，各种运动和团体如雨后春笋般成长起来。与此同时，报界发现在先锋文化和流派之争中有利可图。新潮

艺术家也总是能找到赞助者。德国的官僚急于斥责他们有颠覆性。他们被迫表示效忠,但并非出于深刻的政治理念。表现主义于是具有了政治抗议的色彩。人们认为表现主义艺术家的作品表达了某种政治观点,其实这样的作品少之又少。这也保证了艺术家能在思想左倾的人群里找到观众。进步的地方政府允许先锋派艺术家展出自己的作品,而在别的国家还得等上好几十年。政治风向的变化能导致文化政策突然转变。画廊和杂志为同一流派的艺术家和团体提供支持,而在德国,艺术家还是自己担任自己的经纪人,通过组织和出版社把自己的作品介绍给大众。

表现主义和两个非正式的团体有很重要的关系:德累斯顿的桥社(Die Brücke),1905年成立,1913年解散;另一个是一群慕尼黑的艺术家,他们于1912年出版了一本名为《青骑士》(Der Blaue Reiter)的文集。其他艺术家则围绕在他们周围,比如来自维也纳的科柯施卡(Kokoschka)和美德混血的费宁格(Feininger)。一些艺术家在二十世纪初期在不莱梅附近的沃尔普斯韦德进行创作——特别是保拉·莫德松-贝克尔(Paula Modersohn-Becher)——他们通常被认为是表现主义浪潮的先驱。巴黎的野兽派运动,以及马蒂斯(Matisse)、德兰(Derain)、弗拉芒克(Vlaminck)等人(他们于1905年首次一起展出自己的作品),在许多方面体现了类似表现主义的特征,极大地影响了德国人。1914—1918年的战争结束了一些表现主义先驱的艺术生涯,同时也造就了一个完全不同的德国。1918年以后在艺术上盛行的是达达主义(Dada),特别是在战后初期的柏林,以及包豪斯(Bauhaus)关于艺术与工业的文集,和反对表现主义的新客观主义(Die Neue Sachlichkeit)。这样表现主义绘画的高潮出现在大战之前,同时还伴随着表现主义文学和之后出现的表现主义建筑艺术。

整个故事当然远比这个简介复杂。必须再次说明的是,从来没有一个团体或是一股运动自称是“表现主义”并且明确表现主义的宗旨。这个名称出现得相当晚——直到1911年,在柏林的一次展览上才把一些画家命名为表现主义者——包括马蒂斯和野兽派(Fauves),以

及处于前立体派风格的毕加索,他们都来自巴黎。到了1914年,这一名称被用在桥社的艺术家和其他一些人身上。它被用来指自从印象主义(Impressionism)以来的整个欧洲的变化趋势,被认为是反印象主义(Anti-impressionism)的。1918年出版的赫尔沃特·瓦尔登(Herwarth Walden)的《印象主义》(Impressionism)一书,副标题为“艺术的转折点”(The Turning Point of Art),泛泛地讨论了现代派运动。和其他一些人期望能在自己支持的新艺术中找到“内心想”(Durchgeistigung),即能够为每一个动作注入灵魂,以区别于十九世纪的现实主义(Realism)和空洞的理想主义(Idealism)。表现主义这个词本身就意味着反对自然的主观主义。这一总的趋势体现了德国文化的特点,特别是在紧急时刻体现出了古希腊式的迟疑。歌德在1827年的时候对埃克尔曼(Echermann)说:“德国人真是很奇怪。他们总是想从每件事情中发掘出深刻的哲理,然后到处运用,结果给自己的生活增添了不必要的困难。只要跟着第一印象走就行……不要认为任何事情如果缺少抽象的思想就没有意义。”印象主义从来没有在德国兴盛过。

桥社的年轻人们并不是想要创造另一种风格。他们于1905年聚在一起——恩斯特·路德维希·基希纳(Ernst

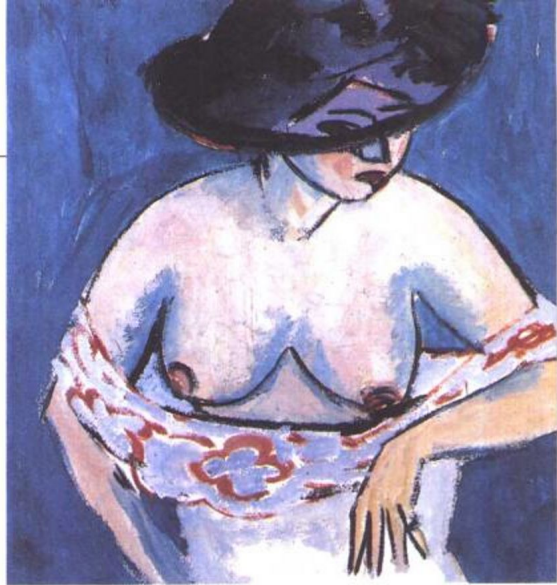


图1-6: 诺尔德《圣灵降临节》
1909 布上油画 87 × 107 厘米

Ludwig Kirchner)(1880—1938),埃利希·海克尔(Erich Heckel)(1883年生),卡尔·施密特·劳特鲁夫(Karl Schmidt-Rottluff)(1884年生)和弗里茨·布拉尔(Fritz Bleyl)。基希纳在慕尼黑学过几个月绘画;他们都是建筑专业的学生。从设计转到艺术,他们走的道路和新艺术运动(Art Nouveau)和德国的青年风格运动(Jugendstil)的领袖所倡导的道路正相反,但是目的都是相似的:把自己推广到为更广泛的群众中去。他们没有理论。他们有的是年轻和冲劲。他们的绘画、印刷品和为数不多的雕塑又重新焕发出了德国艺术的活力,这股活力自从文艺复兴传到北方后已经消失了。他们也没有纲领。基希纳

图1-7: 基希纳《带帽子的半裸女人像》
1911 布上油画 76 × 70 厘米



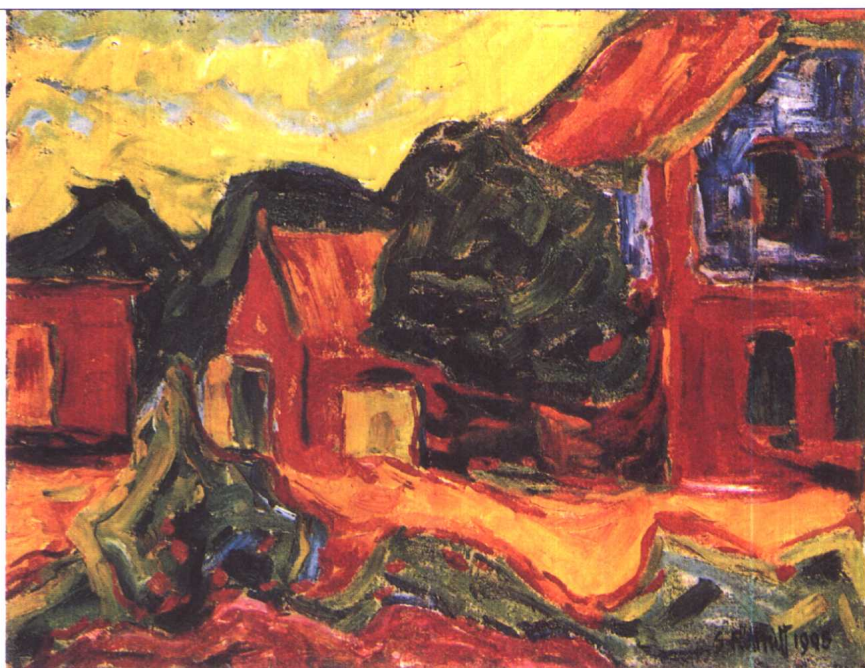


图1-8: 劳特鲁夫《在车站》 1908 布上油画 70 × 92厘米

图1-9: 海克尔《晴天》 1913 布上油画 138 × 114厘米



图1-10: 佩克斯坦《渔船》
1913 布上油画 190 × 96厘米

1906年在一篇宣言中写到:“任何人,只要是直接地、毫不掩饰地表达出他的创作冲动,就属于我们的团体。”他们希望各类艺术家都来加入,然而他们并没有表现出期待来自各方的兴趣和友谊的样子:他们几乎没有任何同盟者和忠实的追随者。他们懂得一些野兽派绘画;他们崇拜蒙克,逐渐发现了凡高;他们对非洲和其他原始艺术怀有浓厚的兴趣。他们唯一的共同点是强烈、果敢的创作欲望。他们希望吸引那些对优雅而无力的学院派艺术不感兴趣的观众。为数不多的几个人在不同时期加入了这个团体:其中最著名的有诺尔德(Nolde)、佩克斯坦(Pechstein)和奥托·米勒(Otto Müller)。

埃米尔·诺尔德(Emil Nolde)(1867-1956)被认为是他们中最有力的画家。他只在1906-1907年之间的几个月时间是团体中的一员。他来自石勒苏益格的农村,地处德国最北边。他眼中的世界被北方方式的暴躁和悲观情绪所笼罩着[见图1-6],和基希纳[见图1-7]、施

密特·劳特鲁夫[见图1-8]和海克尔[见图1-9]的热情形成了鲜明的对比(布拉尔没有做出多大贡献,于1909年离去)。他们画的肖像画、室内画、带裸体的风景画、以及娱乐场所的表演者,都冲击着艺术必须是优雅和精美的这种观念及其社会影响。他们的画甚至让人联想到现代的田园牧歌般的景象。他们的画经常运用明亮的色彩和原始的图形,而且最初也没有直接地表现社会题材和个人的焦虑。1911年基希纳、施密特·劳特鲁夫和海克尔三人来到了柏林。在这里,马克斯·佩克斯坦(Max Pechstein)[见图1-10]和奥托·米勒[见图1-11]加入了团体。在柏林,基希纳的作品发生了很大的改变,变得更加紧张、焦躁,在形式上近似哥特风格[见图1-12]。从总体上来看,他们的作品失去了大部分热情。或许他们在德累斯顿的相对孤立的状态正是他们的力量源泉。现在这些以往的业余画家们发现他们被卷入了德国艺术和艺术政治的大漩涡。从此以后,他们被认为最擅长于平面作品,特别是木版画。他们的木版画得益于宗教改革时期德国印刷业的发展,以及高更和蒙克重新发现传播媒体作为个人表现手段的价值。

到了1913年,桥社解散了。表现主义作品受到来自保守派的攻击,比如

“毒害德国青年”,“疯子的乱涂乱画”。柏林博物馆的著名的馆长,威廉·冯·博德(Wilhelm Von Bode),担心表现主者创作时“不是出于纯粹的欲望,而是不顾一切地想出名”。对许多人来说,印象主义仍然是威胁高雅艺术的大敌;这种要来代替印象主义的更疯狂的艺术只能是更糟,使他们更加担心。1910年,诺尔德、佩克斯坦等人组织了一个团体,以表示反对马克斯·利贝曼(Max Liebermann)等人的摇摆不定的印象主义[见图1-13]。这就是新脱离派;基希纳等人到柏林后就加入了这个团体。

另一个组织也在这一时期形成:1910年赫尔沃特·瓦尔登开办了《狂飙》(Der Sturm)出版社,他的同名画廊也于1912年开业。《狂飙》成为介绍和出版德国、中欧先锋艺术的主要力量,但是瓦尔登的成就远大于此:他给德国带来了外国艺术展,这些外国艺术对德国影响极大,而且也预示着德国艺术未来的发展方向。他的第一次展览在1912年三月,这次展览展出了奥地利画家奥斯卡·科柯施卡(Oskar Kokoschka)的个人作品和来自慕尼黑的青骑士社(Blaue Reiter)的画家们的集体作品。四月份,瓦尔登(Walden)举办了不久前在巴黎首次展出的意大利未来派的作品展。在柏林,这些作品引起了人们的极大关注,

很多作品被买走了。1912年余下的几个月里展出的有现代法国平面艺术,科隆的分离派艺术展(Sonderbund)上被拒绝展出的作品,“法国表现主义画家”,比利时画家,包括恩索尔,柏林的新脱离派(Neue Sezession),康定斯基(Kandinsky),康彭东克(Campendonck)(与青骑士社有联系),亚瑟·西格尔(Authur Segel)等人的个人画展。(科隆的分离派艺术展从1912年五月持续到九月,实际上是一个先锋派的盛会。展出的先锋派作品来自整个欧洲,包括十六幅毕加索的作品,其中有五幅创作于1910-1911年之间;塞尚(Cézanne)和高

图1-11: 奥托·米勒《户外的女人体》 1920水粉 86×111厘米

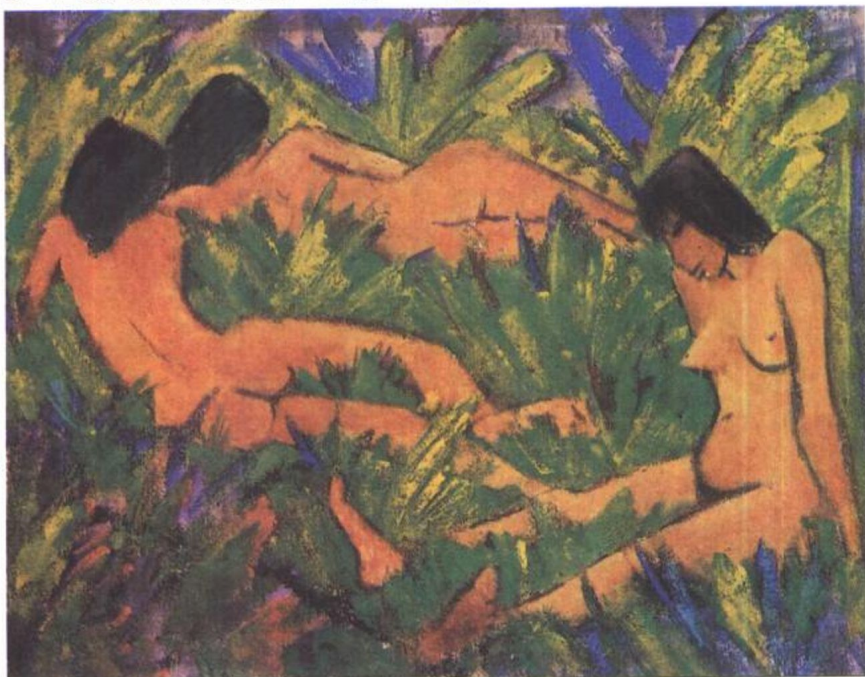


图1-12: 基希纳《哈雷的红塔》
1915 布上油画 120×90.5厘米



图1-13: 利贝曼《慕尼黑啤酒酒店》
1884 布上油画 95×69厘米





图1-14: 科柯施卡《德累斯顿 诺伊施塔特》 1922 布上油画 80 × 120 厘米

图1-15: 科柯施卡《瓦尔登的肖像画》 1910 布上油画 100.6 × 69.3 厘米

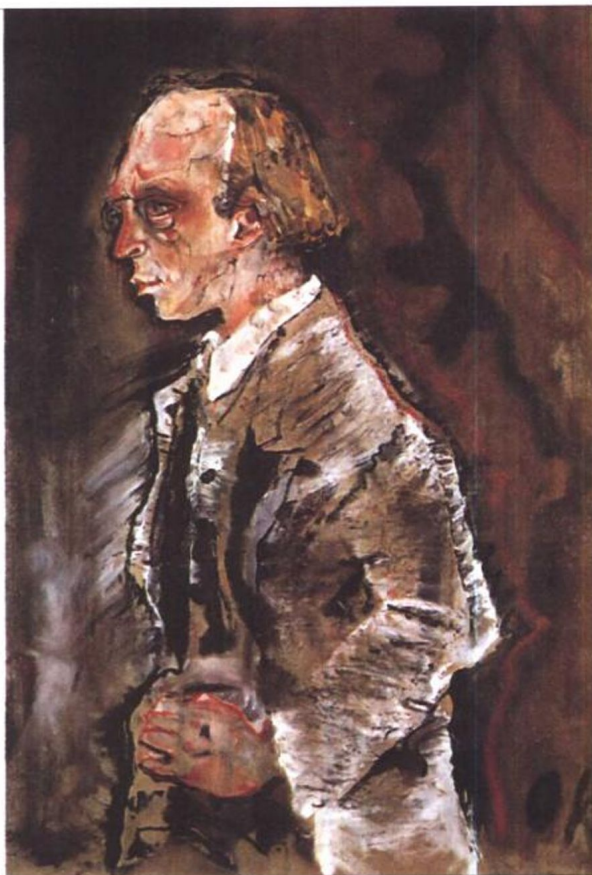


图1-16: 科柯施卡《风中的新娘》 1914 布上油画 181 × 221 厘米



更的作品各占了一个房间；凡高的多达108幅油画和十七幅素描；被拒绝展出的作品多半是青骑士派的，但绝大多数是因为作者已经有代表作在艺术展上展出了。）同年，在《狂飙》杂志上发表了未来派的宣言，康定斯基的《论艺术中的精神因素》(Concerning the Spiritual in Art)的节选，阿波利奈尔(Apollinaire)的文章《实在性与纯粹绘画》(Réalité et peinture pure)和莱热(Léger)的文章《现代绘画的起源》(Les origines de la peinture contemporaine)。下一年展出的作品出自俄国的雕塑大师阿尔西品科(Archipenko)，法国立体派(Cubists)的罗伯特·德劳内(Robert Delaunay)，克利(Klee)，以及弗朗兹·马克(Franz Marc)，还有意大利未来派的塞维里尼(Severini)等人，另外是一个名为首届德国秋季沙龙的大型展览（名字借用了1903年由马蒂斯等人创立的自由巴黎展览）：参展的有来自美国、德国、法国、意大利、俄国、瑞士和西班牙等国家的八十多位艺术家的336件作品。瓦尔登尽力把各国的现代主义艺术带到柏林，他的观众比在巴黎或是米兰的人更了解最新动态，更不用说是在伦敦或是纽约的人了。他的兴趣还包括诗歌、诗剧和音乐，他在这些方面颇有造诣。由于和其他一些个人和团体的努力，德国在第一次世界大战前成为欧洲先锋艺术最大的舞台。

得到瓦尔登支持的艺术家中最有争议的当属奥斯卡·科柯施卡（生于1886年）。威尼斯的新艺术运动倾向于支持逃避主义(Escapism)和颓废堕落，年轻的科柯施卡奋起反抗这种倾向[见图1-14]。他很高兴地看到威尼斯的公众被他的绘画所激怒，有时他的文章也会激起众怒。今天，要想发现蕴藏在那时稍带紧张的优雅的绘画中的偏激是有些困难。他的绘画之尖锐（相对于席勒(Schiele)的作品而言），具有明显的表现主义特征，但是他对表现主义运动作出的直接贡献却是他的戏剧。《谋杀，女人的希望》(Murder, Hope of Women) (1909年)和《燃烧的荆棘》(The Burning Thornbush) (1911年)是早期表现主义戏剧的里程碑。科柯施卡1910年去了柏林。在威尼斯建筑师和作家阿道夫·洛斯(Adolf Loos)的引荐下，科

柯施卡不仅结识了一大批反叛的艺术家,而且认识了很有名的经纪人,保罗·卡西雷尔(Paul Cassirer)。他对科柯施卡的作品很有兴趣,两人成了好友。他后来还成了赫尔沃特·瓦尔登的支持者。科柯施卡同年所作的《瓦尔登的肖像》[见图1-15]是他最好的作品之一。科柯施卡是一名世界闻名的、杰出的表现主义者。他的名声不仅来源于他的作品,而且还由于他的性格。他还得益于当时的环境和机会。维也纳赋予他中庸的性格和突如其来的才华,并使他培养起了一种使命感。他的捷克背景保护着他,使他没有被那些看不到自己伟大之处的威尼斯人所同化。在柏林的妄想咖啡厅(Café Grssenwahn),他能找到和他一样热情澎湃的艺术家和作家,成为众人关注的焦点,自由自在地不受柏林理性主义的束缚。他和一位作曲家的遗孀、阿尔玛·马勒(Alma Mahler)之间有一段轰动的恋情,科柯施卡画了一幅《风中的新娘》(Bride of the Wind) [见图1-16](1914年)来纪念这件事;甚至在战争中所受的伤,头颅中的一颗子弹和俄国刺刀留下的伤痕,都像是上天对他的宠儿的恩赐。后来纳粹也加入了维也纳的权威,一同指责这个年轻人在堕落——就像他们指责几乎所有的打破传统的艺术家那样——他的《一个堕落艺术家的自画像》(Self-portrait of a Degenerate Artist)(1937年)表明他公开接受了这种侮辱。他自称独特——作为普通人同时又是艺术家,受苦者同时又是创造者。女诗人埃尔斯·拉斯克-舒勒(Else Lasker-Schuler)写给瓦尔登,她的第二任丈夫的话可能也代表了科柯施卡的心声:“要用衡量别人的标准来衡量我是从来都不可能的。”

很多表现主义者身上都不同程度地存在个人主义,而且各人都有各人的理由。表现主义的价值之一就是它运用艺术的手段来表现个人的经历。发掘个性至关重要,这要靠那些自己的个性不过分强烈的艺术家们的努力。这就解释了为什么没有一种风格、团体或是运动能被严格地称为表现主义。这也说明了表现主义者之间的重要区别。基希纳、科柯施卡、诺尔德等艺术家更依赖于直接的自我表现。他们认为作品如果足够直接,就能与没有偏见的观众直接交流。另一



图1-17: 康定斯基《穆尔瑙——带铁路和城堡的风景》
1909 纸上油画 36 × 49 厘米



图1-18: 康定斯基《无题》
1910 (1913) 纸上铅笔 水彩 印度墨水
49.6 × 64.8 厘米

些艺术家则认为需要注意技巧和内心冲动,并且逐渐形成了一套能传达个人信息

的语言。

青骑士社的艺术家就属于后一派。青骑士是1912年在慕尼黑出版的一本年鉴的名字。编辑包括康定斯基和马克。青骑士社的编辑们也在慕尼黑组织过两次展览,一次在1911年十二月,一次在1912年二月。这两位画家和他们的朋友——麦克(Macke)、雅弗林斯基(Javlensky)、克利(Klee)、加布里尔·门特(Gabriele Münter)、玛丽安娜·冯·韦雷夫金(Marianne Von Worefkin)——现在被认为是青骑士社的发起者。展览有他们的作品,但也包括很多欧洲现代艺术。

1896年瓦西里·康定斯基(1866—1944)(Wassily Kandinsky)从莫斯科来

到慕尼黑开始他的艺术生涯。他发现这个城市充满了抒情的自然主义(Naturalism)和青年风格。康定斯基将这两种风格结合在他的第一幅绘画作品中。在俄国和巴伐利亚的原始主义的影响下,加之又效仿了野兽主义(他直接在巴黎所学),康定斯基在他的作品中逐渐减少了自然主义的风格而大量增加了抒发感情的表现主义的成分[见图1-17]。对他而言,鲜艳的色彩和炽热的笔触就足以表达情感,而不必非要借助作品的主题。他最初的作品在今天看来有些过于浪漫,而1910年以后他的简化了的风景画已经能很好地表达出动人的诗意了。同年,康定斯基第一次尝试了纯粹的抽象艺术:在他著名的抽象水彩画中,他通过色块和笔触直接向观众传达作品的含义[见图1-18]。观众必须以白



1-19: 马克《大蓝马》 1911 布上油画 102 × 160 厘米



图 1-20: 马克《在雨中》 1912 布上油画 81 × 105 厘米



图 1-21: 德劳内《窗子》 1912 布上油画 92 × 86 厘米

己的方式感受作品，而不是简单地看。随后的几年里，康定斯基进一步发展了这种淡化主题的风格，但他不刻意追求摆脱形象，而是将重点放在作品的表现力上，并用半即兴的手法以获得最大限度的直接性。

弗朗兹·马克（1810—1916）也尝试了从以物为主的艺术风格到抒情的表现主义的转变。音乐指引康定斯基进行理论分析又鼓励他追求直接的艺术表现。对马克而言，起同样作用的是动物[见图1-19]。马克从动物的眼睛里看到了人类失去的纯真，一种与自然韵律的统一。人类已经疏远了自然，而马克的作品则以动物作为象征形象和引发思考以获得启发的主体[见图1-20]。他连续不断地画动物——起初多多少少带有印象主义的风格；之后则像是在画圣像，使用非自然色和宗教故事作为背景；后来在德劳内[见图1-21]的影响下，变成了松散的几何结构[见图1-22]。马克的声誉足以使他成为一个受欢迎的现代派艺术家：作品从来不极端或强烈，写过激动人心但不十分深刻的关于艺术和生活的文章，或许他在战争中的阵亡也起了一些美化的作用。

对奥古斯特·麦克（1887—1914）

（August Macke）[见图1-23]和保罗·克利（1879—1940）（Paul Klee）[见图1-24]而言，德劳内所起的作用尤为重要。康定斯基和雅弗林斯基主要学习了野兽派相对感情奔放的艺术风格。马克、麦克和克利则在德劳内那里学习到了讲究诗意和构造的立体主义。基希纳等人从立体派学到了如何用形式和构图表现崩溃和焦虑，而青骑士派则更看重德劳内作品里色彩与结构的和谐。他们把德劳内看作塞尚的直接继承者和新道路的开创者。

康定斯基、马克和其他几位艺术家曾是慕尼黑“新艺术家协会”（New Artists' Society）的成员，后来因为该社拒绝接受康定斯基向抽象主义的转变而退出协会。在这之前，康定斯基和马克已经准备出版《青骑士年鉴》（Blaue Reiter Almanach）。该年鉴包括阐明他们态度的文章，在其他地方和媒体上出现的志趣相同的作品，还力图说明这些艺术活动在人类创作中的地位。同样，这本年鉴不仅包括文明社会的美术作品，还包括原始艺术与设计。不仅包括作为人类消遣方式的艺术，还包括作为人类希望、恐惧以及宗教载体的艺术。不仅包括绘画，还包括音乐、诗歌、和

戏剧等艺术。不仅包括德国的作品,还包括来自俄国、法国和意大利的作品,这些作品都寻求用新的方式表达人类的内在本质。

《青骑士年鉴》包括康定斯基、马克和麦克的文章,阿诺尔德·舍恩伯格(Arnold Schoenberg)和其他音乐家关于音乐的文章,大卫·布尔柳克(David Burliuk)介绍俄国艺术的文章,以及埃尔温·冯·布塞(Erwin Von Busse)关于德劳内的文章。插图的内容包括很多原始艺术,从巴伐利亚民间艺术到埃及的影像剧,东西方各个时期精美的艺术作品,青骑士社成员和塞尚、高更、凡高、卢梭(Rousseau)、马蒂斯、毕加索、德劳内、阿尔普(Alp)(他当时在慕尼黑工作)的现代艺术作品。书中还刊登了舍恩伯格、贝格(Berg)、韦伯恩(Webern)的音乐作品。《青骑士年鉴》是为了纪念雨果·冯·楚迪(Hugo Von Tschudi)。楚迪死于1911年,生前曾指导过位于慕尼黑的巴伐利亚艺术馆。在此之前,他还指导过柏林的国家艺术馆,后来因为他购买法国十九世纪的艺术作品,受到德皇反对而于1908年被迫辞职。德皇坚持认为德拉克洛瓦无论如何是不能算作画家的。

在谈到康定斯基向抽象主义的转变和他与青骑士社画家的风格时,威廉·沃林格(Wilhelm Worringer)这个名字经常被提到。沃林格于1907年完成并于次年发表了名为《抽象与神会:形式之心理》(Abstraction and Empathy: a Contribution to the Psychology of Style)的博士论文。1911年他发表了另一篇有影响的文章,《哥特形式》(Form in Gothic)。在这两篇著作中,他将受欢迎的古典艺术的自然主义特征同当时并不受欢迎的来自北方古老艺术的抽象主义,进行了区分。他的目的在于使北方人意识到南部传统的排外性。尽管沃林格关注的主要是遥远的过去,他的结论却设想要更远地背离传统。然而康定斯基和马克却没有意识到沃林格给予他们的支持。1912年2月,第二期《青骑士年鉴》正在筹备,马克在写给康定斯基的信中说“我刚读完沃林格的《抽象与神会》——我们可以借用其中的敏锐的思想。很有条理、严谨、冷静、甚至是大胆的思想。”这说明在此之前康定

斯基和马克都不知道这本书和他的作者。沃林格和康定斯基、马克之间的共同点与当时的年代和他们所处的地方密不可分,一方面是因为慕尼黑是青年风格运动的领导中心,另一方面是因为沃林格在慕尼黑大学读硕士时期遇到了特奥多尔·利普斯(Theodor Lipps)教授。

康定斯基的思想尤为明显地反映了那个时代的许多思想和主张。康定斯基的俄国和东正教背景使他易于接受神秘事物。他还在巴黎生活过,在那里他吸收了许多富有创造力的思想,包括来自哲学家贝格松(Bergson)的影响。康定斯基对通神论很感兴趣,并参加了鲁道夫·施泰纳(Rudolf Steiner)在慕尼黑的讲座。面临着科学技术的发展,康定斯基选择了与未来主义者和构造主义者(Constructivist)相反的道路:他蔑视物

质世界,至少他希望用艺术对精神世界的关注来纠正人们过于重视物质进步所引起的不平衡。康定斯基写成于1910年,于1911年12月(后标为1912年)出版的《论艺术中的精神因素》一书取得了巨大的成功。1912年这本书再版了两次。在1911年末在圣匹兹堡举行的俄国艺术家大会上宣读了并讨论了这本书的一部分。1914年温德姆·刘易斯(Wyndham Lewis)的《疾风》(Blast)杂志刊登了这本书的节选。同年,迈克尔·萨德勒(Michael Sadler)将全书翻译成了英文,并在伦敦和波士顿出版。1924年日文版在东京出版,法文、意大利文、西班牙文版也相继出版。

康定斯基试图将艺术的视觉效果直接同人的内心世界联系起来。在这个过程中,抽象不是最重要的,最重要的是

图1-22: 马克《蒂罗尔州贫瘠的土地》 1913 布上油画 131.5 × 200 厘米



图1-23: 麦克《帽店》
1914 布上油画 60.5 × 50.5 厘米

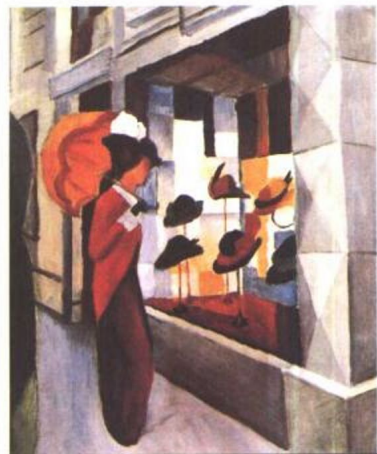


图1-24: 克利《塞内乔》
1922 布上油画 裱于画板 102 × 160 厘米

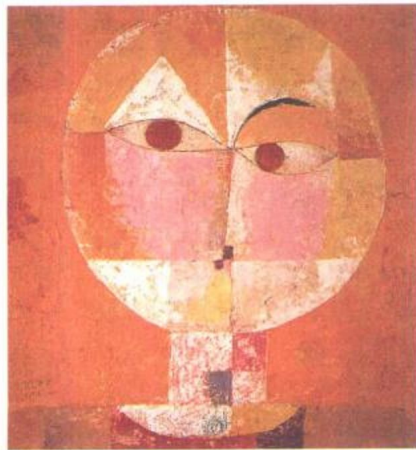




图1-25: 冈察洛娃《收获》
1911 布上油画 92 × 99 厘米



图1-26: 格罗兹《共和国的机器人》 1920 纸上水彩 印度墨水 60 × 47.3 厘米

将图画的意义与艺术家自身的情感和内在冲动协调起来。艺术不是要加强这个物质至上的社会的错误价值观，而是帮助人们认识自己的精神世界。

青骑士社的第一次画展和其年鉴的目的是相同的：把所有这些努力展示出来。用康定斯基的话来说，就是“展出的作品在艺术界是引人注目的，它们的基本趋势是要突破先前对艺术表现力的限制。”除了青骑士社成员本身的作品，还展出了一些外国艺术家的作品，包括俄国的布尔柳克兄弟、德劳内和亨利·卢梭（康定斯基刚刚得到了他的两副画）。德劳内的作品是首次在德国展出。1913年，柏林的狂飙画廊(Der Sturm Gallery)举办了个人画展。第二次青骑士社画展只展出了平面作品，外国艺术家毕加索、布拉克、德劳内、马列维奇、和冈察洛娃(Goncharova) [见图1-25]也有作品展出。1912年至1914年青骑士社的作品相继在德国几个城市展

出，特别是在柏林和科隆。1912年阿波利奈尔在狂飙画廊作的关于俄耳甫斯主义(Orphism)的讲座增强了青骑士社艺术家们的自我认同感，即构造和抒情艺术是国际潮流。

战争爆发，麦克和马克相继阵亡。康定斯基回到了莫斯科，但他不久就发现他卷入了一场政治和文化革命之中，他的创作也受到了影响。一直不怎么合群的克利更加孤僻了。他在1915年写道“世界越是充满恐惧，艺术将越为抽象，此刻即是如此。”来回应沃林格。然而许多艺术家却走了相反的道路。战争的经历使他们，特别是西欧的艺术家，回归到传统的审美标准，而不再坚持现代派艺术。一些德国艺术家坚持以艺术作为反抗的手段。他们之中的大多数人原先属于德国半印象主义的描写性艺术派。为了有力地表达对这个时代所发生事件的憎恶，他们接受了桥社激烈的表现主义风格和丢勒时代具有象征性的图样。

今天，他们中很多人已经被人遗忘了，因为这些批判性作品缺少具有能够长久存在的艺术价值。但是从今以后，除非集权主义的压制，这类有反抗精神的艺术仍将存在，而其他艺术运动则围绕它时起时落。

战后德国艺术被分为三大类：达达主义，新客观主义(New Objectivity)和基本元素主义(Elementalism)(基本元素主义是指受俄国和荷兰激进主义Radicalism的影响，1920年后在德国盛行的艺术)。然而，这种肤浅的分类方法在很大程度上阻碍了人们对艺术家们的工作的理解。在德国，这些派别在当时是根本不存在的。信仰不同的艺术家通过协会或小组联合在一起，却又可随意加入其他协会或小组，还可以自由改变而不一味坚持过去的信仰。正因为如此，尽管理查德·胡森贝克(Richard Huelsenbeck)猛烈批评《达达派1920年鉴》(Dada Almanach of 1920)里出

现的表现主义成分,但却并不能阻止达达派协会的吸收表现主义的技巧。如果没有桥社和青骑士社的平面艺术作品,就不会有乔治·格罗兹(George Grosz)(1893-1959) [见图1-26]的作品存在;如果达达派的目的是通过展示文化的毫无意义来挑战文明,格罗兹就不属于达达派。他用他的艺术作品来揭示他所处社会的腐朽,并用半自然主义的手法夸大社会的腐朽状况——这些都很像表现主义的风格[见图1-27]。从理论上讲,约翰·哈特菲尔德(John Heartfield)(1891-1968)的合成照片更像是表现主义而不是立体主义[见图1-28]。二十世纪中期的新客观主义试图回归到自然主义,反对表现主义的所谓的晦涩的艺术。然而表现主义已经不是特别晦涩了,因为现代艺术基本上都很晦涩。新客观主义中最出色的画家是马克斯·贝克曼(Max Bechmann)(1884-1950)[见图1-29]。战争的影响使他告别了印象派。他1920年左右的作品无疑具有反抗性[见图1-30],但他的想象力和受现代、古代影响的复杂的画风使他的作品不仅仅是反映时代的动荡。他的作品展示了在巨大内部和外部压力下人类如何生存[见图1-31]。在1925年出版的名为《后表现主义》(Post Expressionism)的书中,弗朗兹·罗(Franz Roh)提出把同年在曼海姆展览(Mannheim exhibition)上以新客观主义名义展出的一些半自然主义作品命名为魔幻现实主义(Magic Realism)。但是这仍旧很难严格区分贝克曼、奥托·迪克斯(Otto Dix) [见图1-32]等人和桥社成员的作品。这些新的派别的真正用意是反对抽象艺术——无论是克利和康定斯基富有诗意的抽象艺术还是来自荷兰和俄国的更极端的基本元素主义。

在这个标题下,我们无须讨论太多的德国雕塑。无论是威廉·莱姆布鲁克(Wilhelm Lehmbruck)(1881-1919)高贵却又悲伤的雕像[见图1-33]还是恩斯特·巴拉赫(Ernst Barlach)(1870-1938)的具有中古风格的民俗化的雕像[见图1-34]都属于新客观主义运动,尽管这些作品大多比这个运动早了十年。虽然像表现主义那样运用了一定程度的扭曲,却仍不失和谐感和传统的雕塑技艺,这正是其局限性所在。同时代的那



图1-27: 格罗兹《社会的支柱》
1926 布上油画 200 × 108 厘米

图1-30: 贝克曼《夜晚》
1918/19 布上油画 133 × 154 厘米



图1-31: 贝克曼《别离》
1932/33 布上油画 两翼板面 215.1 × 99.5 厘米



图1-28: 哈特菲尔德《亚尔马, 或增长的赤字》
1934 合成照片 54 × 38 厘米



图1-29: 贝克曼《戴红色围巾的自画像》
1917 布上油画 80 × 60 厘米



图 1-32: 迪克斯《大城市》
1927/28 木上混合材料 181 × 200 厘米



图 1-33: 莱姆布鲁克《坐着的年轻人》
1918 石质 103.5 × 77 × 115 厘米



图 1-34: 巴拉赫《拔剑的人》
1911 木质 75 × 61 × 28 厘米



图 1-35: 费宁格《吉尔摩罗达 9》
1926 布上油画 108 × 80 厘米

些名气略小的雕塑家（例如格奥尔格·科尔贝 Georg Kolbe, 1877—1947）都属于这种情况。

一些德国（和荷兰）的建筑被认为具有表现主义风格。尽管很难给建筑领域的表现主义下一个明确的定义，但一些建筑师无疑在建筑中强调了他们的个性，这一点多多少少是可以同表现主义艺术家们相比的。埃里希·门德尔松（Erich Mendelsohn）（1887—1953）是其

中最杰出的一位：他的草图带有理想主义的风格，而实际的建筑物则带有纪念性和表现性。战争和战后初期使许多建筑师有更多的机会憧憬伟大的理想。门德尔松是幸运的，他在 1920—1921 年被任命设计爱因斯坦塔，这是一个既实用又有纪念意义的建筑。同样，汉斯·珀尔齐希（Hans Poelzig）（1869—1936）也是幸运的。他应马克斯·莱因哈特（Max Reinhardt）之邀将一个旧仓库和马戏团

改建成大剧院（Grosses Schauspielhaus）（1919 年）。这又是一次将草图上的梦想赋予现实建筑的机会。1919 年，在柏林 J.B. 纽曼画廊（J.B. Neumann gallery）举办了“不知名建筑师展览”，展出了那些富有理想主义的草图和模型。这些作品主要是受青年风格的影响，缺乏一致性。但这些作品带来了一个充满光与色，欢乐与兴奋的新的建筑世界——或许这与桥社作品轻松的风格正相反。组

图 1-36: 伊滕《会议》 1919 布上油画 105 × 80 厘米



图 1-37: 鲁奥《老国王》
1937 布上油画 76.8 × 54 厘米

图 1-38: 夏加尔《塞纳河桥》
1954 布上油画 115.5 × 163.5 厘米

