

遙望斯堪的那維亞藝術

塞格·福徹婁 等著
徐賢文 譯

斯堪的那維亞藝術

塞格·福徹婁 著

美術史慣於給人以這樣的提示！如果不是因為幾個為數不多的幸運兒適時地在巴黎、弗洛倫薩、羅馬或紐約進行藝術活動，就產生不了什麼藝術品，這類提示如此之多，越來越顯得籠統口羅嗦，而有些失真。當然藝術才能是不可能進行民主分配的，有些人天生比別人聰明，比起偏僻的山村，繁華都市的優越環境更容易培養人才。在鄉村里，藝術家是無法接觸到趣味相投的同伴的，而且現在看來，有些學習中路子走得比別的好。例如，蓋斯塔夫·莫羅和馬蒂斯的畫室。不過，民族的部部美術史作為一種方便的記錄已經盛行過，而視覺藝術，如同音樂一樣，是無法通過語言傳遞的。只是由於方便的考慮或其他更多我們願意或不願意承認的可懷疑的原因，我們仍然按國籍來劃分畫家。不管我們正在談論的是紐約、莫斯科、米蘭、聖保羅、巴塞羅那、奧斯陸還是東京，我們仍然是在談同一部現代繪畫史。

某些顯而易見的事實勿需多說，在此，我只重複幾點。歷來有人主張，現在尚有人宣稱藝術正在喪失其民族特色和地方色彩。作此言論的人們往往是在哀嘆這一事實，同時也在頌揚他們臆想的地方特色，照此邏輯，我們就該悲哀於古代的磨石、赤陶交易，就該指責腓尼基航海人和斯堪的那維亞航海人所扮演的角色，他們在各自的時代里，建立了與外界的聯繫，使參與各方既有的純潔的藝術文化融為一爐。然而純潔只是一個道德概念，可能還是一個化學概念，與藝術沒有關係。總之，與異文化的接觸豐富起來。野蠻人給予文明的與他們從文明人得到的不相上下。

許多藝術家本能地知道從何處尋找可在自己藝術中運用的東西。沒有尖端工具，無法阻止丟棄學習為時代打上美學烙印的意大利藝術，無法阻止克勞德·莫奈學習葛飾北齋和日本版畫藝術——同時，它也擋不住意大利藝術家到柏林、慕尼黑學習，擋不住日本藝術家對西方的未來主義、立體主義繪畫發生興趣。但是，我們仍然可以談論西方藝術，或東方藝術和諸如此類話題，將來，傳媒、交通工具及經濟的發展很可能引起一個世界藝術的出現。那將既非一件好事也非一件壞事，而只是一個簡單的事實。

隨着先鋒派藝術在本世紀傳播開來，每派都出高價壓倒前派，對“影響”的追求也就對評論家變得愈益重要了，在學術圈內尤為重要。誰領先一類的問題受到特別重視，專家們在爭論誰比誰更先做某件事，在判定誰首創這個或那個一類問題時，往往各執一詞，莫衷一是。當然，我們不能忽視時間因素，某些年代順序和創新者的功勞，但某些藝術家肯定是把藝術和競走比賽混為一談了。假如一位藝術家創作出一幅既非復制品又非贗品的作品來，生動而又真實地表現出一種情感或一段時間的風貌，即使在時間上他稍前于或略后於別的某些畫家，那又有什么關係呢？

藝術家能留下一幅多才多藝的作品并不少見。——例如，人們會想起，佩爾·柯勞格或奈爾斯·達戴爾的作品，甚至想起畢加索或德朗的某幅作品。這與個人性情、時代氛圍有關，甚至與前面提過的某種“影響”有關。無論這些藝術家是屬於野獸派、立體派或現代原始派，也不管他們是在法國、斯堪的那維亞，俄國或墨西哥進行創作，他們都忠實於自己的原則和風格，一個真正的藝術家能把不同的主題，技巧甚至風格拿來為之所用，他對它們實行拿來主義，換句話說，他對主題、技法、風格進行調整變更，使其併入自己的語言及個性里，從而成為自己的東西；柯勞格、達戴爾和維爾赫姆·路德斯特洛姆他們首先是畫家，然後才是挪威人、瑞典人和丹麥人，把他們和它的芬蘭畫家，法國、俄羅斯畫家進行比較，很可能發現相似之處，這與其說與所謂的“影響”有關，還不如說與事實有關，即時代精神的號角響過各個角落，期盼能在不同地方的不同人物身上同時反映出來。我不但也否認歷史和

經濟因素對於新藝術形式出現所起到的重要作用，重申一下，一個藝術家的國籍會對市場有益，但於藝術本身却并無益處。

傳統觀點認為，西方美術史上，現代派是在印象派、象徵派及二者的化身新印象主義之後，隨着野獸派的出現而開始的，這個觀點可簡述為：1905年在公眾面前露面的野獸派和表現派擺脫色彩的束縛，其不重視顏色深淺的深淺程度，超出了更高及納比派畫家，很快，由勃拉格及畢加索發起的立體派公開向寫實主義的透視法及描繪法宣戰，即使這意味着對色彩的忽略已達到更大程度；康定斯基、庫普卡、德芬內和其他藝術家由於擺脫色彩和表現手法的羈絆，從而開創了一種與現實決裂的藝術。然而，儘管這些創新的流派拒絕象徵派及新印象主義前輩畫家的作法，但從他們處所學也甚多。野獸派，表現派畫家們向更高、凡高、蒙克及安塞爾學習，繼承了他們對純粹、單調、平涂色彩的運用——他們嫺熟地運用色彩表達心中哀婉動人的情愫；立體派畫家向塞尚和修拉學習如何以一種新的摒棄傳統透視習慣的幾何概念分析形式。

現代派在北歐的出現遵循了同樣模式，本世紀頭十個年頭里年齡剛滿二十的畫家們既不與自然主義、印象主義沾邊，也不與象徵主義和現代派搭界，他們排斥雷克斯·左恩和克里斯蒂安·柯勞格，也在一定程度上贊同脫落不羈的威爾盧姆森和有着生動想象力的約翰尼斯·荷爾拜克。他們反對頌揚宗教或民族主義的壁畫、繪畫。但是，正如馬蒂斯和德朗等南歐藝術家能從尤金·卡里埃和蓋斯塔夫·莫羅的教導中獲益匪淺一樣，北歐的同行人也迅速學會欣賞愛德華·蒙克的作品——但他們却不知道瑞典同時代的希爾瑪·克林特的抽象繪畫，她的作品委實激進，超前於時代，以致同時代的藝術家們純粹把它當成一件神秘珍品。

出現在這次展覽中的畫家可分為兩組，一組為野獸派畫家和表現派畫家，另一組為立體派畫家。有一人例外，是冰島人約翰尼斯·科賈瓦爾，他的主題；技法接近於1908—1919年間流行的象徵派及新印象主義審美標準，有一幅作品《森林宮殿》使人想起的是莫里斯·德尼和其他納比派畫家，而非曾經傾倒他許多同代人的野獸派畫家。新一代的畫家們撇開“希望”“夢想”等象征諷喻味十足的題材，傾向於刻畫日常現實生活。卡爾·艾薩克森、愛德華·韋葉、西格爾德·斯旺、艾薩克·格呂內瓦爾德、GAN、希爾汀、林克維斯特、馬庫斯·柯林、朱和、邁克拉、魯道夫·賽格森，及亨利克·索倫森都是都市、鄉村風景國家；GAN的《機械師》、柯林的《工廠女工》、艾克賽爾·里維爾德的《地中海漁夫》、提科·賽林作的《鄉村舞蹈》和《神聖跳躍者》描繪了人們勞動的情景及群眾集會的場面。肖像、靜物和室內畫歷來是傳統的繪畫題材，但并不因此而受到畫家的忽略。真正打動人的是出現了一些更明確的現代場景！吉爾森的足球運動員，杰斯·尼爾森的雜技場，GAN的快車，卡文的戰艦等等。傳統的宗教神話題材並沒有被遺忘，只是畫家的表現手法有變化；生命短促的J·A·杰里齊的作品里浸透着濃烈的宗教感情，和路奧的作品毫無二致，但與路奧不一致的是，作品《祭祀探尋預兆的人們》流露出他心中世事無常的感覺，使畫面顯得更為騷亂不安。希臘、羅馬古藝術倍受青睞，而斯堪的那維亞神話却遭到冷落，無疑是因為從前代代藝術已過多涉及了這方面題材。但即使在那樣的時期里，畫家們也是隨意處理題材的，不過最後對神話常規的打破，哈洛德·吉爾森的《巴黎的審判》已經不及斯旺的《雅各布的夢》有力了，前者描繪了一名身着套服的男子神情恍惚地坐在畫室里，身邊圍着三個裸體模特兒，后者借助於表現派技法對頭頂光環的純真可愛的天使們進行了特殊變形。強烈的表現派手法使韋葉的神話作品顯得異乎尋常的獨特，并使這些繪畫達到人物繪畫的極限，如象在《波塞冬飛渡仙女和海神包圍的大洋》值得一提的是，對聖經及古典神話場景最感興趣的是

丹麥畫家。

假如我們認同野獸派的特點主要是為色彩而強調色彩的作用而其變體，表現派則是運用顏色達到富於表現力的目的，利用浪漫主義或寫實主義的背景引出某段動人的思想感情，很明顯，後者的傾向主宰了北歐藝術的整個發展過程。1918年前林克維斯特一直是表現派畫家，1916年前希杰爾頓也是如此，艾薩克森和杰里喬都是表現主義畫家，韋葉的所有作品都是表現主義的。威廉·倫貝格的肖像畫屬於表現主義的範疇而非野獸派，約翰·斯蒂芬森的作品同樣如此。索爾里倫和克拉的人物及風景畫都是表現主義的作品——後者的《日落》在形式上近似所謂抽象色彩，這不僅與印象主義有關聯，也與尼古拉斯·德斯塔子的抽象表現主義有關聯。同樣，有些藝術家或長或短地居住在巴黎，他們有的受到馬蒂斯直接的教導，有的接受了他的意見，或至少受到他的影響；這些人有格呂內瓦爾德、西格雷格、希杰爾頓、艾薩克森、瓦萊、羅森貝格、里維爾德、佩爾、柯勞格、斯蒂芬森。斯旺、吉爾森和賽格森等人也在慕尼黑柏林學習藝術。所以，當發現這些畫家的作品中有些是真正的野獸派作品。至於近似馬蒂斯作品，也就不足為奇了。可作的例子有里維爾德《模特兒》，塞格森的《咪咪》，《野蠻人》和《吉爾達》，索倫森《藝術家》，讓·赫貝格於1914年至1919年間創下的多幅作品，吉爾森的《藝術家的披紅披肩的姊妹》，和希杰爾頓的《寧靜的生活》，但這之中最引人注目的當數格呂內瓦爾德。安德魯·索爾蒙說格呂內瓦爾德“是我們馬蒂斯最寵愛的學生之一”，人們並不驚奇，因為他的《蘭色廚房》證明他是導師當之無愧的學生。格呂內瓦爾德崇拜馬蒂斯，但並非毫無獨立精神地依附于他。他的《穿制服的自畫像》中滑稽諷刺的風格、剛健有力的筆觸使作品更接近於表現主義，而《會唱歌的樹》則是一件流暢躍動着舞蹈旋律的幻想離奇的藝術品，作者期望能接近杜飛的風格。他的《克萊恩》如果不是有歡快的顏色，僵硬的線條很容易讓人想到棱角分明的外形，而且後來成為邁克斯·貝克曼創作特色。

立體派是本世紀最初十年里出的第二個運動。它吸引了差不多同樣數目的畫家，特別是在某次藝術家集會上的為多，這些畫家在經歷了一段時間的野獸派或表現實踐後，有的逐漸轉向立體派，有的一下子就改變到立體派風格上，立體派普及得相當廣，在勃拉格·赫爾平德朗的作品中均可見其顯露。立體派畫家對物體的結構及由塞尚開創的應予分析的物體的平面有着濃厚興趣，這樣，與野獸派抒情味深厚的色彩，表現派歡欣鼓舞的精神并駕齊驅的是立體派嚴密精確的結構。每一位畫家都根據自己的個性過濾立體派的要旨。儘管丹麥畫家艾薩克森決不願意廢棄色彩，但1914年後開始用特別加強的角和平面來表現題材——一個模特兒，一件靜物，不過，他并没遵循分析立體主義的教義得出符合邏輯的結果，即把這些平面分解成多個小平面。他的同胞吉爾森由于受立體派影響，他把他的《舞者》變成了伸展放射的幾何形體；從上看下來，她就象一朵花一樣絢麗，儘管這是一幅靜態畫，却呈現出一股未來派特有的動感來。芬蘭畫家卡文對野獸派和立體派有着透徹的理解，他把二者進行綜合，創作出的作品又超出這二者本身，因而他完成了《大鋼琴》，作品中，與鋼琴家及樂器黑色外形相對比的是，排列得層次分明的黑色矩形。同時期挪威人佩爾·柯勞格繪出的許多油畫表明他對立體派有着相似的理解。野獸派、表現派與立體派的不期而遇常令人想到慕尼黑的德·布蘭·萊特；另一個挪威人艾克塞爾·里維爾德的《意大利婦女》就像是同時期奧古斯特·麥克的作品。像他不一樣，冰島人約翰·史蒂芬森用錐體和圓柱體為他們《一個羅馬尼亞女孩》勾勒外形，但他像費爾蘭德·雷格一樣把她變成複雜的幾何形人體。他把莫迪里阿尼繪畫中的性感成功地賦予她，同時，精確的結構，拘謹的色彩又使人首先想到幾年後馬塞爾·格洛梅爾創作的裸體畫。

此次參展的至少在短時間內全部採納立體派風格的是奈爾斯·達戴爾。這位瑞典藝術家1912年時住在巴黎和Send的，常常拜訪維爾赫姆·尤頓的社交圈子，因而能直接接觸到畢加索和勃拉格。他的作品《拿鐵球的女郎》和《羅埃·維爾利的巴黎森尼斯》把分析立體主義分解外形的技法發展到登峰造極的地步，達戴爾顯而易見是在向抽象派風格邁進。這些繪畫對線條、體積進行排列組合，色彩只起次要的輔助作用。不久後，在1911年他的同胞西雷·德克特和芬蘭人伊爾瑪·奧爾托逐步向分析立體主義靠攏，作品都顯得嚴謹簡樸，不過，立體派衝擊最強的可能是丹麥。喬伊斯·尼爾森1913年在巴黎逗留時，已開始向立體派方向演進了，由于他對涉及運動的題材尤其是體育題材感興趣，1916—17年時他轉向未來派創作——這點我們後面將加以重述。在所有的丹麥藝術家中，深入參與立體派運動的無疑是沃爾夫·路德和維爾赫姆·路德斯特洛姆。路德一生的成就在於以他的幾幅作品回顧了立體派的緣起來歷。《弗雷德斯堡公園的橋》模仿了塞尚的風格，表現主題的立體派手法較為溫和節制。然而，《帶報紙的靜物》以分析性的方式簡化形式，扭曲透視比例。主題尚可辨識，但畫面的光澤被抹去，見不着顏色的深淺，過去推崇的陰影效果，中間色調都消失了。藝術上的發展使他走得比綜合立體派更遠，《創作》是絕對的抽象風格，代表着一個新階段；作品被置於一個二度空間，排列的幾何表面無法與現實事物掛勾。路德斯特洛姆在他的《立體派的創作》里已走到使用拼貼畫的地步，更為大膽的是他敢于把按

透視法畫出的題材和剪紙或手撕紙做成的毫無立體感的拼貼畫結合在一起，在《蒙大夫與窗臺》甚至採用了別的材料。路德斯特洛姆達到這個極點後，無意對抽象派風格作進一步探索；他願與視覺世界保持聯繫，1919年他以一幅十分談諧的作品《向立體主義告別》告別了立體派。作品中，一個人頭戴帽子，胳膊上挎着一只畫箱，正從一座引人發笑的由一個錐體，一個球面，一只錫管組成的紀念碑處走開——而這正是對莫里斯·德尼認為的由塞尚發明的公式的妙不可言的總結，對此道公式，立體派畫家們象背聖律一樣熟諳於心。

意大利的未來主義是朝着巴黎立體主義刮起的一股逆風，它在1909年馬利奈蒂發表《宣言》時就正式誕生了，但未來派畫家們在意大利宣告成立時是始於1910年的。廣義上，我們可說：未來派把光、動力、速度、機器作為現代世界的象征予以歌頌，同時也歌頌少數別的不那么具有吸引力的事物，諸如戰爭、狂熱的民族主義。馬利奈蒂和未來派畫家們的戰爭叫聲和喧鬧吵嚷與北方人的性情有些不相容。不過，雖然北歐畫家不可能參加未來派畫家喧鬧動亂的縱酒宴樂，還是有人願意密切注意着他們，以便能學到與自己專注的事業有關的課。我們已說過，喬伊斯·尼爾森對運動題材的喜愛已使他很接近未來派了。他在力作中《雜技表演：高空雜技演員》對整個畫面傳遞一種離心運動，把角、平面排列成“强有力的線條”，聚光燈一照更為刺眼，而在另一幅作品《走繩索的人》中，支配整個構圖的是行走者那顛悠悠的移動和籠罩着她的光束。在加文的《停泊在赫爾辛基港的俄羅斯戰艦》中，唯一的組成要素——未來主義，即是其主題；但戰艦的外形、煙囪、槍炮構織了一幅靜態然而繁復的圖案，這很有立體派的特點，若是未來派畫家描繪的戰艦，應該是處於激戰中，周圍槍炮齊鳴，硝煙滾滾，爆炸聲震耳欲聾。丹麥畫家威廉·施卡夫通過運用發光的色彩為自己的作品加進了未來派的成分，這一點他已體現在自己的立體派作品中，雖然他樂於接受綜合立體主義，他并不打算採納勃拉格和畢加索的暗淡得近乎單調的色調，另外，他選用純色和清教徒式的僵硬的構圖，這中間存在着自相矛盾的地方。他在《紅色構圖，家禽》中着手表現一個明確的非未來派題材——一次雞群大遷移，當陽光閃爍在禽鳥斑駁的羽毛上時，整個畫面幾乎突變成一個一個斑斑的色面，這種色面只能出自真正的未來派畫家之手。參加這次展覽的畫家只有一位可稱為未來派。瑞典藝術家戈斯塔·艾德里安——尼爾森把名字簡縮為GAN，(Gosta-Adrian-Nilsson)，這本身就表現了一點未來派精神，他僅是於1913年抵達柏林時，才直接接觸到未來派作品。他很快成為赫爾華斯和內爾·沃爾登的朋友，這二者雖然擁護表現主義，但也熱誠地歡迎意大利的未來派畫家。GAN在1915年4—5月於柏林舉辦的“瑞典表現主義藝術”展覽上第一次展出了他的未來派作品，與他一起參展的還有格呂內瓦爾德、西格里德·希杰爾頓、愛德華·霍頓和愛因納·喬林。GAN1915年至1919年間完成的作品，不管是一匹馬，馬背上的騎士，還是穿行在黑色中的快車都有力地表現動感的主題。如果我們把《機械師》和弗蘭德·萊格的Mccancien dans L'usine或者Mecanicien進行比較，它的未來主義的特征就會更清楚地反映出來。這位法國立體派畫家把少量的形狀，喜靜的色彩分布在畫布上，人體積的大小與身旁機器體積的大小互相呼應，反過來也一樣，GAN以繁蕪的方式把形狀與顏色結合起來，營造出一種騷亂的動勢，人和機器位於其中已經融為一體。人不再象是一臺機器，而成為機器的一部份。

一位藝術家，不管他是立體派還是野獸派，執著於一種既定風格的還是很少見的，一個值得注意的例外是瑞典畫家伊夫·奧古利，自從世紀之交以來，他就是野獸派，但他却沒參加此次展覽，因為他的作品獨步於寬泛的現代派運動之外，而我們在此却關注着現代派運動。巴黎也有着類似情形。除了馬蒂斯和德朗被吸引到新的實驗上，巴黎主要的野獸派畫家要不是回復到一種更為穩健嚴肅的風格上來，就是繼續使用他們早在本世紀最初十年就發展起來的風格。其他國家的野獸派畫大抵也是這樣。立體派中大多數人都演進為抽象派，他們的狀況就更難以鑒定。在幾個運用抽象藝術語言而仍不忘用圖形表示的創作的藝術家中，德勞內是其中之一。幾乎所有立體派畫家帶着不同程度的現實主義態度重新拾起人物繪畫，畢加索也不例外，從1915年起，他開始創作詳細又很現實的肖像畫和立體主義作品。北歐的藝術家們，象路德斯特洛姆，已經告別過立體派，這次重返人物繪畫，注定要採用一種特別的形式。

上面我評述了西方藝術整體上的主要潮流，現在我們必須簡單地看一下北歐特有的一個運動，這就是現代原始派藝術（天真藝術，稚拙藝術），在中歐、南歐都沒有與其一致的藝術流派。很難說是誰率先促進了這種繪畫的產生，但許多藝術家都採納了這種風格却是有目共睹的。

奈爾斯·達戴爾是最早運用這種風格當中的一個，早在1913年就開始有意識地運用原始派藝術的技法。他畫了幾個版本的《羅埃·維爾利的巴黎森尼斯》它們多少都含有簡樸的向上伸展的結構，用於描繪房子，使用的色彩限于單色的深棕和棕色。在較後的版本里，其中之一在此展覽，許多意想不到的細節被置於前景中：一群漫畫式人物，一面紋絲不動的小旗，由於它那花哨的顏色與其余畫面有抵觸，突出於外顯得極不協調。同年，他還完成了一幅可笑的作品《森尼斯的葬禮》，里面沒有一點立體派的痕迹，緊接着，

1914年又有一幅《皇太后索非婭的葬禮》。在作品中，就象中世紀畫師和塗鴉頑童一樣，他對透視原則和比例不予考慮，他自由自在地塗抹顏色，隨心所欲地增減比例關係，把人物排列得象一模一樣的小玩具兵士。在他的《大西洋中的海港》，我們同樣發現了表現派與原始派的結合。達戴爾在他朋友威廉·尤頓位于森尼斯的家里看見真正的原始派藝術家亨利·盧梭和塞拉非的作品后，一定對他們作品構圖的大膽稚拙，裝飾的簡化濃縮，色彩的鮮艷明亮，感到心悅誠服。很可能達戴爾的肖像畫《羅爾夫的母子》模仿了盧梭的肖像作品，但他不得不把某種技法帶進作品，即使這有時候使他背上模仿他人風格的壞名聲。他在完成對俄羅斯大陸的旅行后，創作了燦爛輝煌的《橫穿西伯利亞快車》。作品中，原始派藝術對立體派，更確切地說，是德勞內的同存主義實行拿來主義。畫面中，外表對稱的物體分布在三個平面上，并雷同地加以重複；細長的馬車，滑稽的士兵，或站崗，或卧于地面，打撲克的人們，一切都如死水，一切都大同一致。

原始派藝術以各種形式出現在許多北歐畫家的作品里。當它和表現主義結合在一起時，賦予格呂內瓦爾德的《會唱歌的樹》一種傷感情調，優美雅致，這件作品在風格上與杜飛的成名作接近，也接近于西格里德·希杰頓頓的《畫室風景》，在《畫室風景》中，漫畫式的風格模仿已到了風格主義的邊緣。而后是林格維斯特的《醫院二號病房》，里面的人物靜止不動，純樸天真，使人想到比利時表現派畫家蒂蓋特和德·史沫特幾年後畫的人物。原始派和立體主義結合的效果可能是最為滿意的。佩爾·柯勞格好幾次證明這一點。其他例子還有喬伊斯·尼爾森的作品，有《畫側畫像的人》，《弗雷德里克二世和伯爵夫人丹納》。作品里面的士兵小如玩物，馬匹畫得陳腐老朽。同樣粗糙的馬匹形象也出現在沃爾夫·路德的《聖喬治與龍》中。幾十年後，公眾意象和兒童書籍註定會幫助普及一種類似的立體主義，也就是一種與辛利·德克特在《丹麥風景》中採用的立體主義。蘇和·辛皮萊在《堆雪人》《聖約翰的教堂》中發展了一種更加兩用的立體派風格，或許還更為新穎；比例的變化，透視圖的變形，純色的運用都體現出兒童繪畫特有的快活勁兒。

未來主義本身就能與原始派和平共處。讓我們看一下喬伊斯·尼爾森的《都出國去》，作品中公式化的人物滑稽可笑，蜂湧着沖向一輛待開的列車。另外，作品中運用的斜綫，斜面極富動勢，再有就是GAN的《海濱城市》，整個風景是用幾種不同的比例和從幾個不同的透視角度繪成的，這樣作品完成后就象一幅色彩繽紛的鑲嵌圖，有些建築物還房門洞開，就像玩具小屋一樣，以便露出里面的家具和居民。

原始派藝術當然算不上一個運動，而是那些頗為複雜的藝術實驗，并從中有所獲的各類藝術家們作出的一種反應。一個解決辦法就是重返一種樸素的藝術，在此藝術中，微笑是被許可的。然而，官方的現代藝術對於發生在藝術都市外的探索實踐是沒有興趣的，它不喜歡樸素，不喜歡一切可使我們微笑的東西，因而也就對原始派藝術漠然視之。值得一提的還有，把天真純樸升華為一個美學準則的僅有的幾位非斯堪的那維亞藝術家并沒得到歷史的認同和批評家們的推崇，他們是久被遺忘的塞格·弗萊特，愛德加·蒂蓋特和蓋斯特·德·史沫特，他們只在比利時表現派的圈子裏受到欣賞。

這些斯堪的那維亞藝術家在從事藝術探索的日子里，並沒有與外界隔離。他們中有些人在柏林和慕尼黑已有名氣，Der Sram 畫廊展出他們的部份作品。在巴黎，當時的藝術之都，他們是公認的先鋒派成員；德高望重的政治家愛德華·狄雷克斯和克里斯蒂安·柯勞格與聚集在阿波利奈爾和畢加索周圍的年輕的藝術家們親如兄弟。佩爾·柯勞格，阿斯特瑞德·霍姆和雕塑家亞當·菲斯徹爾出入于許多不同的圈子，有關他們的軼聞可見于專欄作家安德魯·索爾蒙的文章，他曾為佩爾·柯勞格1919年于巴黎舉辦的展覽和艾薩克·格呂內瓦德1921年在巴黎參加大型展覽作序。但是學術界和官方的批評家們卻沒有詩人一樣的敏銳，他們的觀點就不那麼高大寬容，1920年，十分正統的 Alcan 出版社出版了書籍《挪威現代藝術作品》和《瑞典現代繪畫作品》其中，除了關於“法國影響”的令人將信將疑的評論外，對艾克塞爾·里維爾德和佩爾·柯勞格根本沒作任何評述。格呂內瓦爾德和西格里德·希杰頓頓遭到猛烈批評，最後還給予一條忠告：“要跟懂行的學，不要跟門外漢學”，他們的歷史命運一經確定，不知要多少年後可重審判。至于其它畫家則沒提到。

原始派我這麼稱呼它，因為它缺乏一個更好的名稱，它和野獸派，立體派一樣，在當時都不是有組織的運動。它缺乏理論基礎，之所以未受到重視，主要是因為自己不重視自己。

讓我在這說幾句題外話，兩次大戰期間，兩個大的國際性藝術運動——超現實主義和抽象——創造主義誕生了，似乎是早有此症狀，在巴黎，法國人特別喜歡有組織的運動。但在這兩派藝術家的行列里，却幾乎沒有斯堪的那維亞人。奧托·卡爾松，艾里克·沃爾森；弗蘭西斯卡·克勞森却曾為辦刊短暫的雜誌《Cercle et Carre》和《有形藝術》工作過，但都沒加入抽象——創造龐大有序的組織，確實具有典型的代表作用。至于超現實主義，這個協調不紊的運動仿效了安德魯·布雷東在巴黎發起的運動，儘管維爾赫姆·弗萊蒂和維爾赫姆·布萊卡——彼特森作過努力，它的出現仍是姗姗來遲。我們只好作此結論：斯堪的那維亞人不喜歡團體運動。這對藝術家可能是好

事，但卻有損他們的國際知名度，因為歷史學家、學者、畫廊經營者、批評家、商人和公眾都認為現成的分類是有用處的，這些人尚有自知之明，懂得遮蓋自己華而不實的膚淺。這對於原始派藝術及它的藝術家都太不利了。言歸正傳。

本世紀二十年代是現代派取得輝煌勝利的時期。不論是歐洲還是美洲，按圖形作畫不再作為討論的問題。藝術家們懷着極大的自信進行大無畏的創作。畢加索、萊歇、里維拉和康定斯基分別樹立了權威，沒有取得這種權威與先驅藝術家們對自己的藝術進行調節改革。過去的激進分子路德、柯勞格重回較為傳統的人物創作上來，并接受公眾委託的創作事務。在達戴爾陷入到時髦肖像畫的創作中。許多藝術家面對無情的歷史，面對易變無常的自我，紛紛撤回到傳統創作上來。當然，年邁的塔特林花這大功夫畫的花朵，喬伊斯·尼爾森變得溫良後創作的風景畫和陶器，肯定含有深刻的寓意——趣味多好啊！但這不是說他們的努力是勞而無功的。

讓我們盡最大努力忘却官方的美術史，忘却潮流和市場。讓我們步出裝飾整齊的公園，盡管那兒有砂礫小徑，園形建築，還有馬蒂斯、勃拉格·馬列維奇和蒙德里安的形象。讓我們踏上一條清新宜人的路徑，從它上面走進一片幽靜的樹林，走過一叢蓬亂的灌木，或許我們可在此呼吸到一口新鮮空氣。

丹麥的現代派運動

漢納·阿比爾德加爾德 著

處于世紀之交的丹麥藝術是由朝氣蓬勃的自然主義主宰的，雖然當時屢屢遭到理想主義的對抗，這種對抗的根源在于十九世紀90年代盛行的象征主義潮流。那些開創自然主義這一驚人的藝術突破的藝術家們，在十九世紀80年代接觸法國露天派的藝術後，為丹麥藝術帶來了復興，二十世紀之初時他們這個群體已得到公認。他們在藝術家聚居地 Skagen 和 the skaw 對當時的熱點題材進行了高明精彩的演繹，這似乎與哥本哈根的資產階級的生活情調并不完全對立。不過，十九世紀九十年代自然主義在費博爾思（一些來自佛倫的人）的推動下，經歷了一次復興，并把它那清新鮮明的風格一直滲透進入二十世紀。費博爾思畫家群體在風格上氣魄宏大，富有生氣，這有別于以前的自然主義畫家，同時他們還與其他社團打成一片，參與創作其它題材：農村與外省城鎮的人與環境是他們創作的中心主題，藝術家們扎根于外省社會環境的土壤，并以此為背景，對那兒的人與環境給予不加修飾的描繪。在費博爾思和前輩自然主義畫家的作品中，均可見震顛的筆法和對形式怎樣溶解于光所發生的興趣，這表明他們了解一些印象主義的知識，沒有這種知識，將在一定程度上深刻地左右他的作品。在丹麥，只有一位畫家西奧多·非力浦森持之以恆地從事印象主義的創作。從總體上看印象主義在丹麥不能被當作一個獨立的藝術流派，而只能是自然主義的附庸。同樣，象征主義在丹麥也不是主流藝術。維爾赫姆·罕梅爾肖，伊納·尼爾森，和 L·A·里格等畫家表現的藝術旨在尋求一種綜合的效果，以傳達某種基調。這其實并不是象征主義，因為它的出發點是直接環境進行觀察。十九世紀九十年代，有一個短時期里，有出現一個象征派畫家群的趨勢。當時，J·F·維爾洛姆森和約翰·路德創作了一批主要的象征主義作品，立刻，在1893年——1894年，遭到大批理想主義畫家的反對，包括聚于期刊《塔》麾下的年輕畫家摩根·博林和路德維格·芬德。

當象征主義的表現形式很快被許多藝術家遺棄時，源于19世紀九十年代的反自然主義思潮受到鼓舞，并被帶入到二十世紀。1907年的“農民藝術家論戰”是這種思潮的極點。表現標誌着象征主義作為革新運動時代的結束。象征主義延續到二十世紀，受到畫家古德蒙·亨茲，哈洛德·斯洛特——莫納和阿格尼斯·斯洛特——莫納的擁護，不過他們無論在藝術上還是思想看法上都有明顯的懷舊傾向，暗中明確含有貴族的反動政治思想，因而在年輕的一代看來，為順應時代需求，實行各種創新是勢所難免的，他們不可能是這些創新的有力開端。

總的情形是這樣的：直到1910年前後，丹麥的藝術世界是由一系列的基于自然主義的藝術派別主宰的。現代派在前沿陣綫上取得廣泛突破的時間晚于丹麥的各個鄰國。反叛的第一次萌芽可追溯至1907年左右的“農民藝術家論戰”，當時哈洛德·吉爾森，西格爾德·斯旺和卡爾·艾薩克森都同在巴黎。與法國藝術的接觸對於確立新的立場起到了決定性的作用。不同于其它斯堪的那維亞國家的同代藝術家的是丹麥藝術家都不拜馬蒂斯為師，現代派在丹麥還未獲得突破，直到和諸多后期印象主義思潮有過複雜的交互滲透，而一些非法國藝術運動開始發生作用，這時它的突破才具體化。

大約于1910年舉辦了幾次團體藝術展，每次都只能有一個團體參展，說明年輕藝術家們缺乏一個集會場所。自從自由博覽會于1891年開始吸收那些遭到在沙羅騰博格的官方展覽會拒絕的流派以來，已有種種迹象顯示，它的容量已經不足。1910年的年輕的丹麥藝術（ung dansk kunst）就是這些只擇其一的展覽中的一個。它給予公眾一次機會，使其了解吉爾森，斯旺接觸更為新潮的法國藝術後所取得的成果，鑒于此，它可算得上一次最重要的展

覽。斯旺在移居巴黎后的年月里，把印象主義和野獸派對他的影響表現在大量的肖像畫和森林畫作中，他的森林畫光亮耀眼，濃綠欲翠，筆法強健有力。

1906—1907年，吉爾森正全神貫注地進行后期印象主義的實驗。短時間內，他就通過努力探索出象征主義的平面繪畫和他改良過的特種點彩派技法，這種點彩派手法在他所作的父親肖像畫里柔軟而模糊的筆法中達到頂點。這以后，他又創作了許多描繪模特兒的作品，包括他的重要作品《巴黎的審判》。1910年展覽會上最具吸引力的畫作中，它是其中之一，原因在於它的筆觸與粗獷大膽，結構簡潔明了，一揮而就。吉爾森在構圖上手法現代，綱要流暢瀟灑，且自我意識強烈，與自然主義苦苦追求的簡便，不惹眼的構圖距離甚遠。

這之前，吉爾森已經發表了最早的批評文章，對德國的分離畫派和哥本哈根的秋季藝術展作了評述。在文章中，他對這種新的定位進行了系統闡述，迫切要求色彩成為繪畫的要素。吉爾森以他的文章和作品在同輩藝術家們中獲得了激進先驅的地位。到此時，現代派對於年輕的一代還引不起群體的關注，而只是藝術家個體的新定位。在這早期的日子裡，可和吉爾森相提並論的只有西格爾德·斯旺和愛德華·韋葉，他們在運用色彩時，發現出了從未有過的揮灑自如。

與法國藝術的對話對現代派早期的顯示起着不容爭辯的重要作用，不過德國表現主義對吉爾森也有影響。他於1909年來到了德國，但早在1908年3月橋社派的作品就出現在哥本哈根的瓦爾德瑪·克蒂斯畫廊。聯繫德國表現主義的紐帶是在古德蒙·享茲的帶領下建立起來的，有一段時間他相信橋社的觀點與自己的有相似之處。另外，與表現主義的初次相會似乎并未受到丹麥藝術的注意，因為它的影響和痕迹只見於吉爾森和斯托姆·彼得森的作品。

瑞典籍藝術家卡爾·艾薩克森從1905年到1907年在法國度過了一段較長的時間，他在1908年——1910年間舉辦的展覽會上取得了很好的成績。當時，他的作品並沒有明顯的現代派傾向，由於他懷疑自己的成績，1910年後再沒參加展覽。他對當時新思潮的貢獻直到1922年死後舉辦的紀念展上才得到承認。

從1910年至一戰爆發，與歐洲其他地區出現的現代派運動和團體幾乎不再進行有意義的對話。1910年的那次展覽並沒立即引起現代派運動更廣泛的開展。隨後幾年里，甚至可見吉爾森和斯旺的作品返回到一種更為自然主義的風格上。同周圍的鄰國相比，丹麥的藝術顯得寧靜而保守，這個格局一直到一戰爆發初年才得以打破，當時許多藝術家再次來到歐洲，一些重要的展覽在哥本哈根舉行。

卡爾·艾薩克森，沃爾夫·路德和威廉·施考夫於1911年來到了巴黎，他們都與畢加索相識，開始接觸他的立體派作品。艾薩克森十分動情地把他最初的印象寫回國內：“試想象一下，一個人他是這麼文雅，又異常敏感，能把一物看成二形，旁觀者抵制不住吸引，紛紛抬頭注視這件藝術品是如何生長形成的。這樣，人們首先看到的是一些角，或立方體，而後這些雜亂不堪的幾何圖形就慢慢變成某件大制作，色彩與光尤為美麗。”

三位藝術家居住在巴黎的日子裡，都極為崇拜塞尚。吉爾森在1909年關於德國分離派的文章對塞尚的強調超過了其他任何畫家。在戰前的時間裡，塞尚一直是以偉大的革新者而出現的，同時他的藝術也與丹麥古代傳統中的客觀主義潛流吻合一致。

1912年意大利未來派與丹麥藝術初次相會，却基本上沒給它留下印記。1912年德國現代派先驅和刊物《Der stuen》的總編輯赫爾華斯·沃爾登把初次露面的未來派展品的略縮本携至哥本哈根。第二年又返回哥本哈根，這次帶來了《表現派藝術家與立體派藝術家》，這樣哥本哈根第一次有機會目睹勒·福康納代表的法國立體主義，艾薩克森在他創辦的藝術學校曾學習過一段時間。

雖然新流派的引進沒有直接影響丹麥藝術，但1910年至1915年間，除了純粹強調形式外，現代派開始在一個方面獲得突破。表現神話，文學，聖經題材中寓言人物的大型作品開始吸引年輕一代的藝術家，特別是愛德華·韋葉，杰斯·阿道夫·杰瑞喬，西格爾德·斯旺都在一定程度上受到吸引。丹麥藝術家們血氣方剛的努力應歸功於美術史學家和批評家維爾赫姆·萬斯徹所做的工作。他反對前輩史學家朱葉利希·蘭格重倫理道德和心理的藝術觀。他對形式，色彩，構圖的永恒價值進行分析，並對文藝復興和巴羅克藝術創立的偉大傳統重新展開審定。萬斯徹和年輕藝術家們一樣反對自然主義，因為它對客觀事物的聯繫是不足的，膚淺的。他希望藝術能有遠大抱負，而不是以特定心情再現自然界的一隅，他在這一點上和許多年輕藝術家英雄所見略同。他號召創立一種嶄新的，形體比例大的繪畫風格，後來證明這具有決定性的重要作用，對於杰斯·阿道夫·杰瑞喬尤其如此。

1915年自由博覽會的藝術家出現了分裂，展覽協會 Grønningen 才得以應運而生。這樣，年輕藝術家們就獲得了一個可展示作品的更為永久的場所。不過，由於這個協會的主力早吉爾森和斯旺皆處於默默無聞的時期，Grønningen 的成立並不說明現代派已在更大範圍內立足。另一方面，一股立體主義思潮也在醞釀產生，這首先可見於秋季藝術展和大戰期間舉辦的眾

多單個藝術家作品展。立體主義突破防綫進入丹麥的時間主要有兩次：第一次在1915年前後，第二次大約在1917—1918年。在後一次時間裡，藝術家認真了解掌握畢加索和勃拉格成熟的立體主義，起到了關鍵的作用。

第一次世界大戰爆發時，留居巴黎三年的喬伊斯·厄爾森動身回國，遺憾的是，除了他偶爾出入於黃金分割小組的活動圈子，有關他的別的事情我們了解甚微。如果人們推測喬伊斯在巴黎期間見識了不少立體主義作品，是差不多正確的，當時正是可以參觀諸多不同立體派舉辦大型聯展時候。

喬伊斯留居巴黎期間保存的大批繪畫表明他先是與塞尚、馬蒂斯交換過意見，繼而，到他即將離開巴黎時，他與立體主義又有過一次對話，立體主義在他回國後立即得到追隨。1915年初，喬伊斯在自由博覽會的展覽展出了他的作品。這次展覽以其現代性受到注目，喬伊斯返回丹麥舉辦展覽對於一個受立體主義影響的藝術家群體的形成無疑是一個重要的因素。1915年至1916年許多藝術家開始正式運用一種風格，其特點是把一貫有棱有角的難於表現的事物合並為基本的幾何形狀。對外形稍加打破，但不至於使它完全分解，分不清與周圍背景的界線。透視規則被改變，平面開始被強調。除喬伊斯自己的這期間的作品外，這次藝術潮流還包括以下繪畫，沃爾夫·路德的《弗雷德瑞克斯堡公園的橋》和《賣花少年》，施考夫的《鏡》與《第三個傳說》。顯然這不可能與畢加索和勃拉格巔峰時期的分析立體主義相提並論，但却更廣泛地打上了立體主義正統風格的烙印，這種風格當時明確體現在不同國家許多藝術家的作品中，且可以通過多種渠道進行學習：比如巡回展覽會，書籍，及刊物。

現代派畫家創立了一個嚴格意義上的運動，他們為之不懈鬥爭的新藝術註定要徹底取代舊傳統，這一切一直持續到第一次世界大戰末和結束時才落下帷幕。1917年，激進分子在藝術實驗上加快強勁的步伐，在丹麥，刊物《Klingen》成為現代主義的倡導者。

“新藝術”就象一個嚴陣以待的巨大的方陣，行進在這個方陣中的是來自於各個國家的法國、俄羅斯、德國、斯堪的那維亞、波蘭、西班牙藝術家。藝術正站在通往這片充滿希望的富饒土地的門口上，——換言之，它要重新發掘這片迷惘的土地”。

“越來越明顯的是，在國內，藝術知覺正在被年輕藝術家們所喚醒，他們的這種能力日益增長。這一點每年都可感覺到。八十年代隨意選取的非藝術的自然主義將要被掃地出門”。

這是 Klingen 創辦人阿克塞爾·索爾頓在1917年11月出版的第二期上寫下的話。包含在這些語氣中的是濃厚的自我意識，生氣勃勃和尚武好戰的精神。不過它同時也反映出盛於戰爭末期的對未來成績的樂觀主義信念，一次藝術和整個社會生活的新的復興即將來臨。

《Klingen》還同期登載了吉爾森的《格言與警句》。其中，被引用得最多的是“繪畫中最出效果的是畫框邊緣的設定”，和“自然事物本身并不足道，重要的是如何描繪它”。

同年秋季索爾頓在一封寫給記者阿克爾·克爾克拜的信中以略為不同的方式表述了他對新藝術精髓何在所持的觀點。

“現代藝術在全世界耕耘的繪畫，需是制圖精良，結構合於邏輯的永垂不朽的杰作”。

“繪畫必須是純粹的已成為陳腐的口號。在此基礎上如何建立真正有用的價值觀念，這正是《Klingen》自視的任務”。

這時，在藝術家和新藝術首創者周圍形成了一條反自然主義的陣綫，這使得無疑是這些首創者之一的批評家卡爾·V·彼特森注意到年輕藝術家們想“以一種裝飾的形象化的形式進行創作”。卡爾·V·彼特森歷來支持革新，幾年來他一直不厭其煩地大聲疾呼，丹麥藝術落后於挪威、瑞典藝術的局面應該結束。當時，對藝術團的意旨目標持支持態度的批評家只有他一個，其他評論家們則在反對和觀望中舉棋不定。評論家對現代派的思想進行了這些初步的系統闡述，與之並行的還有，一次前所未有的針對自然主義的反叛，它可見於1917年展出的作品。那年的 Grønningen 展覽會上，沃爾夫·路德展出了五幅描繪芭蕾舞女演員的作品，都有形式極端簡化表面突出的特點。在《蘭色的芭蕾舞女演員》中，裝飾成分特別明顯，雙肩、腰、及舞裙都呈一樣的扇圓弧形。同時作品還有對綫條透視的徹底打破，裙子從上面透視下來，而舞蹈女演員却是從前面透視的。

在隨後一年的一次會談中，路德反復強調繪畫創作不用模特兒的必要性。他確實有一個着芭蕾舞裝的模特兒，但為使創作獲得更大的自由，他非等她走後才開始繪畫。類似的避免直接在題材面前創作的傾向同時見於喬伊斯和施考夫的作品，他們都紛紛對以前在直接觀察下創作的題材進行再創作。喬伊斯的作品中有一個事例，1917年在《走綫索的人》中重新對綫索行走者的題材進行二度創作，作品對空間作了千變萬化的打破。與此類似的有施考夫1917—1918年間的關於雞的系列作品，它從跑動中的雞群為觀察對象並以此展開作品。作為《第三個傳說》的部份背景，整個雞群出現了，但在後面的系列畫中，雞群越來越被分解，雖有有機的繪畫結構，但外形特點幾乎不復存在。

這段時間，吉爾森直接利用自然景物或模特兒進行創作的時候并

多。在大量的關於足球與芭蕾舞的作品中，他喜歡用照片作中間環節，顯然是為了完全擺脫束縛創作者心中只有主題而不能集中注意圖形因素的累贅。

1917年秋季藝術展已經表明：一個現代派畫家的圈子正在集結形成，有兩位藝術家在此時候脫穎而出：一位是史文德·約翰森，他在大型的原始派畫作《戰爭》中重新闡述了傳統的歷史題材的繪畫，毫無敬畏之心。另一位是維爾赫姆·路德斯特洛姆，他展出了許多作品，其中有兩件是帶拼貼成分的靜物圖。在第一幅靜物畫里，前景中繪有一只罐頭，有一個香烟商標粘在上面，后面的背景繪有一張揉皺的報紙，報紙的尾端粘着一則從報紙《Politiken》廣告頁上的一則廣告。另一幅靜物畫中，左邊粘上了兩條花邊飾帶，充當窗簾的角色，還畫有窗臺，上面擺着一把水壺，水壺上鍍有一層鉛箔。當時，拼貼成分出現在傳統靜物畫的畫框里，并没引起過多的爭論和反對，可能主要是因為預制材料的引介似乎威脅着廢除既有的評價標準。

路德斯特洛姆大概是從對藝術愛好者公開開放的特茲思一蘭德現代美術收藏館中了解了拼貼的出現。館中藏有大量的立體主義后期的畢加索和勃拉格的作品，因而年輕的丹麥藝術家經常來此參觀。路德斯特洛姆的小幅拼貼畫最早說明兩位立體派的作品對丹麥的藝術革新所起到的直接的重要作用。

現代藝術在當時成了新聞界的熱門話題。1917年的秋季藝術展覽之所以有如此大的吸引力，主要是因為大量文章通過這次展覽機會發表成為幽默諷刺的現代藝術專欄文章。哥本哈根的報紙把這次展覽渲染得尤其狂熱而反傳統，當年的讀者一定還記得清楚，由於展覽參觀者眾多，展期一再推延。

藝術家們同樣得到一次可付印自己思想的機會。Politiken(報紙名)提出了“這思想到底為何物”的問題并征求七位藝術家的答案，他們闡述的有關新藝術的思想共登了整整一個版面。總的說來，藝術家們反對自然主義，樂觀地認為，一個新時期的到來已近在眼前，然而他們闡述思想的言詞却十分抽象。索福斯·丹納斯基奧德一薩姆森雖不是一位一流的現代派畫家，却有能對這些思想予以綜合，他闡述到：光、色彩、物體、空間業已成為人們進行自由創作，實現存在意義而採用的材料，因此現代藝術應作的工作就是對諸多規則規律進行學習，並力爭擺脫大量的藝術家自己觀察自然事物時隨

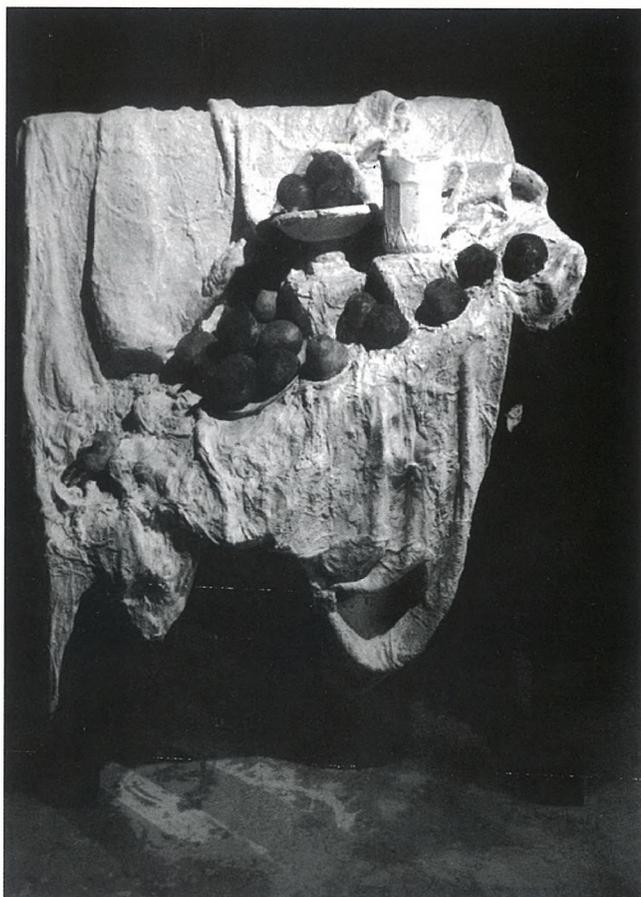
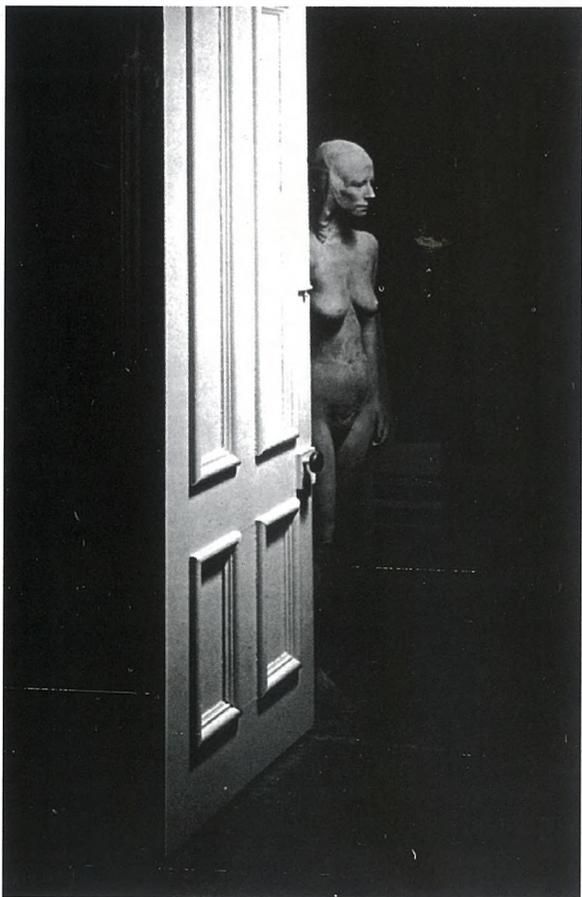
機獲得的靠不住的印像的妨礙”。

第一次世界大戰時，許多外國現代派畫家紛紛參加哥本哈根的展覽會，這進一步加強現代派陣綫異常活躍的印像。1917年和1918年舉辦了一些綜合展覽，其它斯堪的那維亞國家的許多畫家都部份地參加了展覽。試舉一例，1916年瑞典表現派畫家展出了作品，隨後在1917年艾薩克·格呂內瓦爾德舉辦個人展，大批瑞典畫家入伙到丹麥藝術畫廊。它成立於1917年，是丹麥全國第一個畫廊，主要依靠現代派畫家。從1910年至1918年的整個時期里，挪威人佩爾·柯勞格都是一位常客。德國人加布利爾·蒙特——康定斯基也曾在丹麥居住過一段時間，并于1918年舉辦展覽。

丹麥的現代派運動從其廣度和作品的激進性兩方面來看，它的極盛時間應該是1918年。那年春季，吉爾森舉辦了一次大型的作品回顧展，它完全明確了吉爾森也是這次全新的廣泛的革命運動的分子。他以一幅《足球運動員：索福斯·海汀》明確打破了過去他的人物繪畫的框架，他用一幅新聞照片進行工作，採用效果強的簡化法，大量運用套色，並選取動態運動作主題。在以後的年代，豐富多彩的芭蕾舞繪畫把這種探索繼續下去。

在1918年的秋季藝術展上，現代派的表現遠遠超出前一年的展覽會。參觀展覽的人超過1萬，他們有幸目睹了維爾赫姆·路德斯特洛姆，喬伊斯·尼爾森，沃爾夫·路德和威廉·施考夫空前的激進作品。他們的作品中都體現出創新的勤奮。

路德斯特洛姆的作品得到了最大關注，他展出了“貨箱組畫”，其中三幅被命名為《戒律》(Commandment)，另兩幅被命名為《性情》(Compositon)，它們中有四幅是純抽象主義的作品，其中的兩幅作品，他遠遠超過上一年的做法，不僅把紙和金屬粘到畫上，還把木屑粘到畫上。在叫做《戒律》的三幅作品中，固牢的木屑是作品與主要成份。展覽之後幾個月，他就把《第一條戒律》拆開，碎片留等將來用。《第三條戒律》在展出時被毀。它的其他作品不同，屬於表現派。它描繪了一咖啡加工廠。粘牢的木屑和一只曲柄把手代表着工廠。評論文章每每很注意這只把手，可却在展覽時被遺失，只有《第二條戒律》保存了下來。作品中，由一只貨箱劈成的長方形和斜方形木塊部分地交搭重疊，置于一只橢圓形的木盤上。數字和字母都上了漆，加蓋了印章，意在強調木塊取材於貨箱，而且路德斯特洛姆選用可視的硬釘子把木條釘在畫作的底部。



左：走廊
右：塞尚式靜物
西格爾 作

沃爾夫·路德也帶着自己的抽象主義的作品參加了1918年秋季藝術展，不過，他的抽象作品是用另一種途徑創作的。路德斯特洛姆在作品中努力把新興的預制材料變成一種繪畫手段，可強調的又明顯是所畫對象本身。路德在至始至終的抽象作品中，對題材的細節逐步予以剔除，而只注重主題，使它成為建構在純色面上的裝飾性結構。由於色面與色面部分地重疊交替一起，底面又是更暗的深色，路德的抽象作品保留有靜物畫的某種特點，又有點放在小房間里的按照固定形式創作的藝術品。

喬伊斯·尼爾森在那年展出的作品中有《側面像畫師》，它既是一幅雅致精美的裝飾圖畫，又是一幅精妙深微的評論性畫作，它思考着自身的效果：作品把玩着由運用不同視角造成的圖形變化而自娛。我們觀眾和畫師同時都在注視着題材。他一邊看着那位婦女，一邊把其輪廓鮮明的全側影像修剪或剪影，而我們只看見她的臉，還有一部份面孔消融在強光下。同時，我們所見的側影像畫師也只見其輪廓突出的側面像。

喬伊斯在畫作《都想上車》中，簡化了立體派的幾何形式，注重表面效果，作品呈現的動勢力感使它有別於其他繪畫。作品表現了三個作疾速運動的人；這種運動一半是由手臂誇張的擺動表現的，一半是由對火車站四周外形的重復與打破表現的，時而猝然加速，時而又中斷下來。這幅作品無疑已接近正規的未來主義的表現手法，喬伊斯在長住巴黎時已接觸了未來主義，失去它的影響，肯定會改變其藝術。未來主義在丹麥的影響力總體上并不大，但當第一次世界大戰未流行一種未來的樂觀主義信念時，它所包含的思想在一定範圍內也被傳開來。從幾個實例中，可見於未來主義特有的動力說在路德作品中留下的印記，比如作品《兩個電車的女人》。

施考夫與未來主義也有過一次短暫的結緣，初見於他的3×4米的《創作與有軌電車》，這幅作品曾於1918年在秋季藝術博覽會上展出。它給人這樣的印象：一輛有軌電車奔馳着穿越城市，因而也就成為一幅動態的圖畫，其中大量的半抽象的城市片斷萬花筒變化般地鋪展於畫面上，以突出不可抵擋的激越的感知覺。

施考夫還展出了新創作的有關鸚鵡的作用，其中一幅《紅色構圖·家禽》，這件作品遠比過去的更接近抽象主義。源於立體主義的一個由對角線交織的網狀物組成畫面的基本結構，它似乎是要突出自身，而不依賴原來的題材。這個網狀物把大體上可以辨識的鸚鵡的部件與部分抽象色面聯繫起來，網狀物以外畫面傾向於純裝飾效果。這樣施考夫第一次把自己從康定斯基作品中獲得的重要印象以抽象派的形式，結合剛健有力的黑色線條的運用，在作品中作了認真體現，而施考夫一直推崇康定斯基，認為是他引起了1914年舉辦的波羅的海展覽。

施考夫曾於秋季藝術展期間在和卡爾·V·彼特森的一次會談中發表了下述評論：

“這種純藝術的表現形式自身看上去都需要加以拓寬；我們畢竟都走出了精緻繪畫的樊籬，這一點所有的尚欠成熟的展覽會已表現得很清楚，至少我不能否認自己的油畫作品經常都有進步。”

一批廣大的年輕藝術家此時都站在抽象藝術的邊緣，期望能在整個壁畫上創作。直到1918年底，仍有一種堅定的信念認為，應盡早開發出一種嶄新的純藝術的巨大潛力。在此背景下，現代派運動不久後就在丹麥開始退場似乎有些令人費解。現代派在第一次世界大戰結束後匆忙退出丹麥有許多原因，其中之一是：丹麥的藝術家沒有獲得與同代的瑞典和挪威藝術家一樣的機會，有寬松的創作空間嘗試他們的技巧。

丹麥現代派運動最后的重要事件發生在1919年上半年，當時各大書刊，書評展開了兩場大辯論。一是美學認識論上的辯論，它試圖在自然主義的視野不能滿足需要的藝術形勢下找到新的固定視點。一是由卡爾·朱利葉斯·索爾蒙森發起的“變態學”的爭論，他的數篇論文和大量講座闡述了一個觀點：現代藝術是精神變態傳播的根源。索爾蒙森已深深扎根於自然主義的理想，同時他對於現代派的知識又異常淵博。可是，這些背景却使根本無法理解新藝術來，在他看來，新藝術只表示着藝術家生活在一個病態的幻想的世界。索爾蒙森的觀點獲得了人們巨大的支持，並和國外許多類似的精神呼應一致。這之中就有瑞典心理學家博洛爾·嘉德利，他早在1915年就談到現代派與精神疾病之間存在着某種聯繫，因為他注意到表現派畫家特別易患精神分裂症。

隆重的儀式就這樣為現代派運動送行。它上演的最后一段戲伴隨了這場關於變態學的爭論。在它即將結束自己的歷史時居于支配地位的是吉爾森和路德斯特洛姆。吉爾森直到1919年才展出了他最激進的立體主義作品，其中有《福金和福金娜》，它的題材第一次安排了一個由平面和線條組成的有機整體中。在同年春季舉行的Grønningen展覽會上，他展出了《阿拉丁以神秘洞穴為樂事》。平板呆滯的阿拉丁，由直線條和圓弧切割構成，他的頭發像鷄冠，一只眼睛從鼻根前一點伸到頸項附近。由於人物形象扭曲，這幅作品未能加入吉爾森其他作品的行列，也可被看作對索爾蒙森現代藝術家理論所作的評注：即藝術家正生活在藝術激情引起的精神變態的奴役之中。

同年春季路德斯特洛姆展出了“畫箱時期”后期的作品，其中有《Chanson Sans Paroles》，重新使用了《第一條戒律》的成分。它與早些時候的貨箱作品

不同，後面沒有薄板，但全部由漆過的木塊組成，它們連結起來成為一個有雕刻風味的物體，掛起來能保持平衡。這其實仍然是一次與畢加索的對話，但同時出現的路德斯特洛姆第一幅“卷毛”畫又宣告了它的結束。

施考夫和路德于同年春季在Grønningen展示的作品清楚地表明了他們重又回到圖形表現法的老路上去了，1919年的秋季藝術展覽會也顯示出不能認為現代派運動還存在于藝術中。喬伊斯是唯一一位表現了現代派精髓的畫家，他在《對弈者》中用某種風格做了這一點，不過失落了過去的幽默滑稽。這時候，幾乎所有的現代派畫家都前往意大利，到那里學習初期的大師們，特別是喬托。

戰后丹麥的現代派進入一次危機之中。現代派作為一個運動，其動力來源於它將徹底取代流行傳統的堅定信念。這個堅定信念與認為一個新的偉大時代即將來臨的思想是分不開的。其背景在於標志已經開端的科技和通信領域里發生的銳不可擋的革新運動，世界大戰在許多方面又促進了這些革新運動，因為雖然它是混亂無序的，但同時也是一場革命，開發出各種前沿領域做夢也沒想到過的潛力。在丹麥，所有這些思想觀念都與直到大戰爆發才在大範圍內形成的現代派的全部思想緊密聯繫在一起。

到1919年，對全新未來的信仰業已喪失，因為形勢已日益清楚，不是新時代的來臨，而是舊時代的重新折回。和平結束前后的數月里，總的文化氣候已經有了變化，它容不下相對前些年的樂觀開放的精神。一方面是社會敵對斗争加劇，一方面是緊跟戰爭而來的革命正朝前推進，這樣的印像之下，動蕩不安的時局就在新聞界的輿論家筆下撒播開來，與戰時的氛圍形式鮮明對照。那個時代的強烈特點就是要求保護既有的文化價值觀念，保護資產階級民主不受“野蠻主義”侵蝕。再加上戰后經濟形勢的變化——哥本哈根不再像戰時那時舉辦各種展覽，或者說不願為藝術花大錢——這可能起了挫傷藝術家信心的作用。

儘管現代派運動已明確隱限，不能恢復昔日光采，但它卻繼續發揮着一定影響，即使是一些散亂的影響，在隨後十五年的時間里，它却不能站到丹麥藝術世界的前面。韋葉繼續在創作中以粗獷有力的，羅蔓蒂克的抽象派手法追求着現代派的某些理想，但他在兩次世界大戰期間與整個藝術界有些格格不入。路德斯特洛姆在法國南部定居下來，開始涉入純粹主義的創作，其作品例子他大約每年一次在哥本哈根展出。喬伊斯成為一名陶器製造人，其他現代派畫家在不同程度上都返回到自然逼真的創作道路上。路德后來的發展似乎證實了1919年時回頭才明朗的觀點：現代派其實是過渡性的藝術流派，起到了純潔強化寫實主義繪畫的作用。換言之，現代派是在一段時期內進行的美學教育，經過它的熏陶，藝術家們方能恢復與傳統的關系。經過現代派的去粗取精，藝術的土壤肥沃起來，已作好準備迎接艾薩克森的死后方傳下來的作品的誕生。它前所未有，並以其純淨的，彩虹般絢爛的色彩和略帶立體主義的精確細密，在1922年一舉被接納為現代派流傳萬代的重要作品中的最好典範。

瑞典與現代派運動—1910—1919年的藝術

福爾克·拉蘭德爾 著

二十世紀最初十年間，瑞典的整個藝術界是由情調十足的浪漫主義統治着的。藝術家的責任並不是單純地描繪瑞典風景，他必須“創作”，以選取的自然界的一隅為出發點，營造一些氣氛，喚醒一些記憶。戈斯塔·里爾加是研究二十世紀瑞典藝術的一流專家，他寫到：“藝術應通過其內容傳遞一種道德的教化，而不應片面注重形式與色彩。它應該成為時代精神與民族理想的中介與媒體。從事民族浪漫主義創作主要是藝術家協會的成員們，他們有卡爾·洛德斯特洛姆，尤金·賈森，奈爾斯·克羅格爾，布魯諾·里杰福斯，和卡爾·維爾赫姆森。

一次藝術上的解放直到本世紀二十年代才發生。年輕藝術家中的激進分子站到了支持方興未艾於歐洲大陸的表現派和立體派的立場上，年輕的一代對老一輩的藝術家歐內斯特·約瑟夫森最有興趣，特別是他那些患精神病后創作的作品。艾薩克·格呂內瓦爾德這位受馬蒂斯鼓舞的年輕藝術家，在本世紀最初十年間一直是表現派的代言人，他寫到：約瑟夫森夢幻般的繪畫其特點在於“高度的現實性，這對於一切偉大藝術都是必不可少的。”

如果我們參觀1910—1919年間的優秀作品，我們會立刻覺得我們所處的已是一個新世紀。色彩的處理手法很激進；藝術家們借助於在物質世界獲得的切身體驗苦苦描繪自然界的形態。有時候，他們撇開可視的客觀事物，而採用抽象思維進行創作。

我們可在1910—1919年間的瑞典藝術界見識多種多樣的藝術類別，這就像我們所處的八十年代的情況一樣。阿克塞爾·托勒曼，托雷·維加·霍爾姆斯特洛姆和艾伊納·福賽斯等藝術家通過較為突出的表現派創作使上世紀末因襲的藝術傳統獲得了新生。與此同時，一批年輕藝術家在接觸了馬蒂斯和野獸派之后，紛紛向新領域推進。法國的立體派，而後是德國的未來派，不久也都產生了新的推動力。

但這是十年中，也出現了對新運動的反對，反對它過於現代化。有一群畫家于1917年在斯德哥爾摩的布蘭卡畫廊舉辦展覽，其中有托爾斯頓·帕爾姆、阿爾夫·蒙塞和維克多·阿克塞爾森。批評家奧古斯特·布魯尼士認為這次展覽是一次既反對馬蒂斯又反對立體主義的展覽。在這些作品中，他注意到了對自然事物所作的清新抒情的觀察和對光與價值的精細縝密的探究。他把這群畫家的創作稱為“個人情感描繪主義”。

大約與此同時，人們和希爾汀·林格維斯特、艾里克·霍爾斯特洛姆、賈德恩·博爾什等畫家一道開始談起瑞典的現代原始主義。他們從卡爾·弗雷德里克·希爾和約瑟夫森患病後創作的作品中找到了模仿對象。同時也可見名符其實的原始派畫家約瑟貝斯·西喬博格的影響。

1910—1919年這十年是食品匱乏的十年，除此而外，它還爆發選舉動亂，罷工，革命和第一次世界大戰。但這麼重大的社會劇變和政治動蕩卻沒在當時的瑞典藝術中留下印記。在大戰爆發的第二年，即1915年，格呂內瓦爾德創作了樂天派的《會唱歌的樹》，它取材于斯德哥爾摩的伯爾茲利公園。兩年後的1917年，當時是立體派畫家的奧托·斯科爾德以其幾幅難忘的作品使哥本哈根白晝總會的名字永遠留傳下來。

然而，我們時常能注意到對重大事件懷有的強烈責任感和巨大熱情。這在西雷·戴爾克特·維拉·尼爾森，和阿克塞爾·托勒曼的藝術中有了升華的表現。不過，更直接表現時代強烈節奏的還是戈斯塔·阿德里安——尼爾森即GAN的“立體——未來主義”繪畫。

這十年間，瑞典藝術正處於一個劇變的時期。藝術家們紛紛脫離上世紀末時舉國上下清一色的“曙光繪畫”，而轉向現代派，當然這要求他們有適度的激進性情。由於瑞典並非現代派的發源地，藝術家們都出國去到一些藝術大都會，大多數則是去巴黎。

但是南下取金以前就有過。揚·伯格爾·西蒙森曾在斯德哥爾摩藝術家協會舉辦的第三期短訓班學習過，他于1906年訪問巴黎時對馬蒂斯和野獸派留下深刻的印象。他回斯德哥爾摩後，把這些新流派告知了年輕的同行們。西格弗雷德·烏爾姆寫道：“他像燕子遷移似地穿梭於瑞典與法國，使我們感到驚異。他講述的所見所聞既撩人心魄，又攪得人不安。陌生而奇怪的名字在我們耳旁嗡嗡作響：格列柯，塞尚，凡·高，馬蒂斯……一個又一個，漸漸地，我們有越來越多的人出國去，親眼看見了那些吸引着我們的人。還有原先預料會發生的也都發生了。但是向我們提出新問題促使我們為之而爭論的榮譽應歸于西蒙森。

另一位有這種聯繫的重要畫家是卡爾·帕爾姆，他于1901—1904年在慕尼黑的由康定斯基創辦的免費藝術學校——法蘭克斯學習。他在意大利渡過一段時間後，來到了巴黎，在那兒，他很快成為激進藝術的國際性圈子中的一名成員。他的朋友有美國藝術家利奧·斯坦，薩莉·斯坦，亨利·帕特里克·布魯斯，馬克斯·韋伯，和德國藝術家漢斯·珀爾曼，丹麥藝術家約翰·史蒂芬森。他不久又認識了格特魯德·斯坦，通過她，又結識了馬蒂斯和畢加索。

根據帕爾姆自己的說法，他于1902年領導成立了馬蒂斯畫室，很快受到巴黎的許多外地藝術家們的參觀訪問。帕爾姆描述了整個發生過程：

利奧·斯坦，薩莉斯坦和我開始制定一個計劃，成立一個小集團吸引馬蒂斯的興趣，有些藝術家在從事着共同的野獸派創作，因而希望得到他的指導，和他一起進行創作。

我們聚集起來，共同承擔畫室租金，模特兒費用和取暖費用，吸引馬蒂斯每周末一次探討我們的速寫素描作品。

1908年1月，剛建立的畫室設在位於The Rue De Sevres的一家廢棄的修道院，不久又遷到The Boulevard Des Zvnalides條件稍好的屋子。1908年秋季，大批瑞典人來到了畫室。1909—1910年，畫室大約半數的學生是瑞典人和挪威人。馬蒂斯1911年春季離開畫室後，有一段時間由魯道夫·萊維主持。

許多初來乍到的藝術家剛一面對馬蒂斯的藝術時都感到茫然不知所措。艾薩克·格呂內瓦爾德敘述到：他所受到的震盪如此之強，一輩子也忘不了：“我突然站在一堵上面塗有色彩、熠熠閃光的牆面前，發出了歌唱聲——是尖聲……我才結識的新朋友印象派畫家們，一下子變得蒼白、干癟而又破碎。我以前學習和運用的所有規則都被取消，我過去視為必須遵守的規律也被廢除。透視、色調變化的濃度，這些不得不摸索多年的東西，一下子都不復存在了。這些油畫講的是一種全新的語言，可奇怪得很，我覺得還能理解它。”

馬蒂斯的教學堅持的大體上是傳統方法，他建議到大自然中去創作，對非“馬蒂斯化”持寬容態度。他的瑞典學生愛德華·霍爾德是這樣傾軋這位倍受愛戴的導師的：“馬蒂斯這位導師根本不是一個自視甚高的幻想家和吹鼓手，而人們當時却淺薄地這麼看待他，因為他被稱為一只野獸。他體現出的是頭腦清晰，條理井然的法國人性格——他強調結構在藝術作品中的重要性，從來不強使學生朝自己不願意的方向發展。”

我們在阿維德·福格泰德的一幅名畫中，可見一些斯堪的那維亞學生圍在他的身邊，其中有瑞典人卡爾·帕爾姆，阿瑟·卡森·珀西，西格爾德

·希杰爾頓，利昂德爾·恩格斯特洛姆，艾薩克·格呂內瓦爾德，艾伊納·肖林，博格爾·西蒙森和挪威人佩爾·柯勞格。馬蒂斯的瑞典學生名單還可添加許多人。奈爾斯·達戴爾和福格泰德還單獨請巴蒂斯做私人老師。常與馬蒂斯的學生們陪伴左右的戈斯塔·桑德爾斯當時也在巴黎，但他選擇了自學。

1907年秋季，在博格爾·西蒙森的撮合下，成立了一個名為《年輕班子》(De unga)的畫家團體。組成這個團體的有來自藝協所辦學校的學子，有來自哥本哈根贊赫特姆藝術學校的學子，以及在巴黎求學的學子。它的章程規定成員最多不超過十八名，僅限於男性，它的綱要則是舉辦聯展。

“年輕班子”在1909年和1910年的最初亮相表明藝協對他們有着切實的影響力。但在第二次展覽中，已可注意到某些“不和諧”的音符，這招來了老一輩畫家阿爾伯特·恩格斯特洛姆，卡爾·拉爾松對年輕藝術家能力與行為的惡毒譴責。奧古斯特·布魯利士在1909年實行了伺機而動的觀望策略：“我不敢妄言1909年3月3日將是一個歷史意義的日子……不過，展覽仍是十分有趣的，它不僅出現了一批新人新思想，同時也顯示出新的運動和流派正在年輕的一代中醞釀。”

“年輕班子”的領導人博格爾·西蒙森記錄到，“只見公眾紛紛雙手合手，仿佛祈求別染上某種法國流行病”，他于1910年在Svenska Dagbladet上發表了一篇導言性文章，《馬蒂斯與其教學》，這碰巧在瑞典新聞界是第一篇關於馬蒂斯的文章。他寫到：“主題對於他來說除了好聽外沒別的價值，如果你希望知道他看重的價值何在，那是色彩與形式。他比以前任何人都更強調一位畫家在進行創作時必須發揮想象力。”

隨後幾年表現派被接受，認為是一種新的反寫實主義的藝術。立體派畫家戈斯塔·阿德里安——尼爾森1915年在發表在Sydsvenska Dagbladet的一篇文章中宣稱：表現派包含了立體派，未來派和其它激進主義流派的内容。GAN的這個意見與德國原型的表現派畫家們是呼應一致的，其中就有赫爾華斯·沃爾登，可巧的是，GAN于同年與巴蒂斯畫室的瑞典代表們一道在兩次“表現派畫家作品展”中展出了作品。

1911年，“年輕的班子”由於在原則問題上發生了激進派和溫和派的分歧，不得已而解散。作為替代De Atta(The eight)于同年秋季成立，經過一段時間的穩固，有固定成員托爾·伯賈斯特洛姆，里昂德爾·恩格斯特洛姆，格呂內瓦爾德，桑德爾斯，奧古斯特·德伯格，達戴爾，希杰爾頓和肖林。這個團體于1912年春季在斯德哥爾摩的Salong Joel舉行了題為“瑞典表現派畫家”的首次展覽，路德伯格沒有參加這第一次展覽。

展出的結果卻讓年輕藝術家們大失所望。這次展覽沒有引起激烈的大辯論，評論家們也不嚴加挑剔。布魯利士評述到：即使不知道將來如何，他對這次展覽仍抱積極肯定的態度：“我關心的不是作品是否古怪，不同尋常，而是畫家對小事物、小試驗、小成績滿懷的莊嚴滿足感，以及展覽會必須得充滿一股嚴肅創新的學術風氣。

De Atta在Salong Joel舉辦的展覽也是它舉辦的唯一一次聯展。這個團體于同年解散。桑德爾斯與伯賈斯特洛姆移到瑞典西部，這樣在西部瑞典就有一個表現派流派與斯德哥爾摩的流派同時并存。

這十年間的前五年，一場關於瑞典藝術的最激烈的辯論由法國人傳授的表現主義引起。公眾仍然習慣於自然主義的描繪方法和較暗的色彩。自然形態被扭曲，運用色彩的不受約束，天空畫成紅色，海洋畫成藍色，都使人們為之而憤慨。即使在今日，你有幸遊覽博物館，當你從上世紀末情感飽滿的畫作前來到陳列“1909年的那些人”的作品的展覽室，你仍會感受到強烈的震盪。反叛傳統美學的願望，強烈的自我意識和朝氣蓬勃的青春活力立刻就能打動你的心。這些畫作光彩四溢，色彩的體驗有了全新的變化，描畫方法不受任何限制。

只要把每位藝術家的作品瞧一眼，就能發現：他們雖有相似之處，但仍然有明顯的個體差異。有人已經指出，在表現派畫家群中，受馬蒂斯影響最大的是格呂內瓦爾德，希杰爾頓和肖林。但這並不全對。比如，我們在格呂內瓦爾德的藝術中，不僅看到了塞尚、蒙克和約瑟夫森的影響，也時常能看到已經作過改良的立體主義、未來主義和德國的表現主義成分。1918年，格呂內瓦爾德發表了宣言《復興的新藝術》，他在宣言中總結了自己的思想。他敘述了自己如何創作《斗士表演》的過程，顯得十分有趣。按照格呂內瓦爾德的說法，表現派畫家不同于印象派畫家，他們是表現記憶的畫家。他在1911年曾觀看過一次公牛表演，但直到六年後，即1917年這幅畫才成形。在間隔的幾年中，他有足夠時間把一切多余不必要的東西剔除。

格呂內瓦爾德氣量寬宏，胸有成竹，同他一比較，人們就會覺得肖林文雅恬淡，希杰爾頓多愁善感，情感豐富。西格里德·希杰爾頓可以在作品中表現個人隱私；她的某些作品揭示了個人私下的懺悔。在《紅色暗區》她遠遠地走到了法國觀念的前面。這件畫作屬於現代派的表現主義作品。

1910—1919年間，瑞典表現主義在一系列聯展上得到了展示。1914年在馬耳摩舉辦的波羅的海展覽會上，瑞典表現派畫家展區展出了格呂內瓦爾德、希杰爾頓、里昂德爾·恩格斯特洛姆，肖林和達戴爾。第二年，Der Sturm在柏林舉辦了一次瑞典表現派畫家專題展，戈斯塔阿德里安—尼爾森

和馬蒂斯的學生格呂內瓦爾德，希杰頓頓，霍爾頓和肖林都是這次展覽的特色人物。1916年，在斯德哥爾摩的里杰瓦爾卡畫廊，哥本哈根的自由博覽會展廳舉辦的展覽會上，年輕的現代派已向公眾露了像。1918年里杰瓦爾卡寬敞的大廳里掛滿了格呂內瓦爾德，希杰頓頓和里昂德爾·恩格斯特洛姆的作品。這次展覽在同樣的反猶調子的新聞媒體中引起了一場激烈辯論。

1912年初夏，一次國際性的表現派畫展——桑德爾幫德展覽會——在科倫正式開幕了。在參展的六百幅作品中有兩幅瑞典作品，它們分別是格呂內瓦爾德和桑德爾斯的作品。奧古斯特·布魯魯斯參觀了這次展覽會，回國後寫下了這些話，“未來是屬於表現派的，沒法不重視它……每一位年輕人必須通過這條道路到達他自己的獨立的目標。”這也就是說，布魯魯斯已經有了立場，隨後的一年即1913年，他在宣言《色彩與形式》進一步發展了自己的思想，這個宣言還有一個副標題《新藝術研究》。這個宣言是瑞典表現主義流派最重要的宣言。

同一年，也就是1913年，年輕的帕爾·萊格維斯特出版了小冊子《文字藝術與圖形藝術》，附加了一幅標題《論現代小說的衰落——論現代藝術的興旺》。萊格維斯特評述到現代藝術吸引他的是“熱情和機敏靈巧、生氣勃勃的青春活力。他從一開始就打算把推理的線索拉在現代文學和表現主義繪畫的比較上。但是1913年春季在到巴黎作了研究考察之後，他轉向了。他用立體主義代替模型與現代文學進行比較。

1913年在萊格維斯特發表他的小冊子時，瑞典的激進派藝術圈就已經知道立體主義了。馬蒂斯的學生們在巴黎學習期間無疑已經接觸過這個流派了，他們的作品偶爾也有改良過的立體派成分，但是我們談論瑞典立體派運動時，我們想到的主要還是其它一些名字。多數時候，討論的不是什麼羽毛豐滿的立體主義，而是一個“立體主義化”創作的問題。

第一次世界大戰前的時間里，對這一新流派感到歡欣鼓舞的并不只是年輕的一代。伊凡·奧古利在巴黎安居下來後，與畢加索，萊格、阿波利奈爾建立了聯繫。第二年，他以奧布爾·哈迪的筆名發表了論文《L'Art Pur》，在這篇重要文章里，他闡述自己關於立體派的觀點。奧古利的繪畫作品明顯表現出對形式這個難題的興趣，但是明顯地，他建立作品的基石是塞尚，而非畢加索。1911年，卡爾·艾薩克森也來到了巴黎，他打算以後立足塞尚、馬蒂斯和立體主義進行創作。在他們的引導下，他開始明確地強調形式，採用純色和亮色。人們可以說艾薩克森與立體派的接觸使他有條件在以後進行成熟的創作，但是，他的繪畫始終不是立體主義繪畫。

喬治·保羅和普林斯·尤金很早就表現出對這個新流派的興趣。在征求了安德魯·拉霍特的意見後，兩人在第一次世界大戰爆發前就開始運用立體主義繪畫手段。1912年保羅被委派在顏哥平的初級中學里創作兩幅壁畫。他選取學業成績和體育兩項作主題。他在此處對立體主義用得十分謹慎。青年們雖身體赤裸着，但其比例是古典式的，所擺的姿態也是古典化的。但某些結構細節，尤以背部與肩部為最，已經被“立體主義化”了。不管怎樣，我們可見識立體主義已初次出現在瑞典的公共事業中。

我們談論幼稚的，因而小心行事的瑞典立體派運動時，我們想到的多數情況下仍是一些未聽說過的新名字。早在1911年，維娜·尼爾斯就在巴黎找到了勒·福康納和他的拉·珀萊特藝術學校。她的1910年後的許多作品，在圖形上都是立體主義的錯位，而設計用這種錯位法顯然是為了加強作品的表現效果。大約就在這時候，奈爾斯·達戴爾也開始接觸立體主義。他在聯系到參加《the Eight》舉辦的展覽時已被提到。達戴爾作為藝術家他的國際知名度很高；曾有一段時間，他與畢加索和阿波利奈爾都有來往。1912年是他成為立體主義分子的一年，第二年他就開始運用這種新流派的藝術手段。

在此期間學習立體主義的藝術家另外還有西雷·戴爾克特，約翰·喬恩-安德，和阿格麗斯·克萊維。1913年到1914年，戴爾克特在瑪麗·瓦西利弗學校學習，那兒的教師萊熱是其中之一，而喬恩-安德和克萊維同一時期則在拉·珀萊特學習。喬恩-安德在這些年創作的某些作品即包含了立體主義的成分，又包含了未來主義的成分。後來的幾十年中，他把從分析形式中獲得的體驗用於透視法。戴爾克特和克萊維在這十年中先經歷了一段“立體主義”時期，後來卻選擇了表現派創作手法。

在巴黎的瑞典立體派畫家并非都是始終如一的立體派分子，約翰·斯坦無疑是唯一的例外。1913年，他在瓦西利弗學校接觸了立體派，1914年他又到拉·珀萊特學習。在瑞典人中，約翰·斯坦對立體主義思想體系的研究最為深入。斯坦在這期間最優秀的作品中，對“立體主義化”與羽毛未滿的立體主義不可混淆的界線作了探討。但是他始終沒能跨越這一界線。他的作品中總保持了空間性；他也很難使自己不受古典教條所要求的比例關係的限制。

第一次世界大戰爆發後多半瑞典藝術家離開了法國。大戰期間，許多人把創作基地移到了哥本哈根，它後來發展成為北歐重要的藝術中心。在這里的藝術家有伯蒂·布爾·赫德倫，庫爾特·萊格史泰德，奧托·斯科爾德，維娜·尼爾森和西雷·戴爾克特。他們都利用立體主義手段進行創作，但堅持下來的只有奧托·斯科爾德，他即沒在巴黎學習過。他的《白星》優美動人，並以其鮮明、純淨的色彩為1910年的瑞典立體派帶來實際的轉機。他在

哥本哈根期間，還對拼貼油畫作了嘗試。

這一切都在瑞典國界外的巴黎和哥本哈根發生。但是在國內早就有人領先了。這一點上的一個重要人物就是意大利藝術家阿圖諾·契塞里，他從1912年起就住在斯德哥爾摩。他在巴黎時受到了羅伯特·德朗，意大利表現派畫家和其他一些人的影響。他來到瑞典的第一年就在倫德展出了作品。第二年，考慮到將在斯德哥爾摩的沙羅萊舉辦一次展覽，他出版了《未來派畫家宣言》的瑞典文譯本。契塞里對外來藝術的傳入作出了十分重要的貢獻。他在斯德哥爾摩有一家新藝術畫廊，曾經展出過萊熱、羅伯特·德朗，索妮婭·德朗，奧尚方和赫爾平的作品。

感情色彩濃厚的德國現代派對瑞典藝術也有一定沖擊。多數時候，德國現代派畫展是由赫爾華斯·沃爾登策劃的。沃爾登創辦了刊物《Der Sturm》，焦點主要對準當時現代派畫家艱難的嘗試。從1912年起，他的與刊物同名的畫廊 Der Sturm 陸續舉辦一些激進的畫展。沃爾登在瑞典有很好的人緣關係。他自己本人就與格呂內瓦爾德和戈斯塔·阿德里安-尼爾森熟識，他妻子內爾是瑞典人，在蘭德斯卡羅娜出生長大。1914年美國哥森堡舉辦了 Der Blaue Reiter 畫展。第二年，斯德哥爾摩的加密森藝術畫廊為弗蘭茲·馬克和加布利爾·蒙特舉辦了大型作品展。這家畫廊還作了巨大努力為康定斯基舉辦個人作品展，當時從1915年12月到1916年他正巧在斯德哥爾摩。1918年這家畫廊在 Der Sturm 畫廊的支持下，展出了康定斯基、克萊、內爾·沃爾登和其他藝術家的作品。加密森藝術畫廊仿佛成了 Der Sturm 畫廊在瑞典的分支。

但是對現代派的介紹并不只限於舉辦展覽。有時候，也寫文章發表在報紙及專業雜誌上。這十年，最重要的信息渠道來源於喬治·保羅的刊物《火焰》，它的第一期在1917年出版，明顯有國外同類刊物的影響，甚至有些插圖取自於國外刊物，比如 Der Sturm。刊物的出版時斷時續；1918—1919年連續出了幾期，最後一期出版在1921年。《火焰》成為先鋒派畫家在瑞典的大論壇。

《火焰》的投稿者中，瑞典人戈斯塔·阿德里安-尼爾森無疑是最為大膽的一個。在一篇虛構的“對話體”文章中，他讓一位評論家和一位畫家展開較量。對話最後得出的結論已經成為經典名句。藝術家大聲呼喊到：“電！能源！棒極了，多有威力，多么堅韌不拔的時代精神！這是對能力與男子漢意志的較量。”作者以極為出色的公式化形式概括了批評家和畫家是如何交換意見的。“一駕飛機的馬達在空中轟鳴。畫家雙目緊緊跟隨它的飛行軌跡。目光是那麼明亮，從容而又無拘無束。”

1910—1919年，戈斯塔·阿德里安-尼爾森是瑞典無與倫比的現代派藝術家。1913—1915年間，在他的創作先後經歷了象征主義、新藝術和寫實主義幾個階段後，他進入成熟立體主義時期。與其他瑞典立體派畫家不同的是，GAN 沒去巴黎。他早在1913年就旅行去德國，不久就接觸到了赫爾華斯·沃爾登和其刊物《Der Sturm》。同年秋天，他參觀了有名的“Erster Deutscher Herbstsalon”展覽，現代派領域多寬多廣因而得以顯示於他。1914年大戰爆發時他返回了瑞典。

第一次世界大戰期間，對新流派的接觸以他自己的藝術而告終。在一組富於表達力的、有動勢的作品中，他對時代的強烈節奏作了有形的表現。在表達力方面，他描繪了一個電的時代，機器的時代和高速度的時代。

在瑞典的立體派畫家中，只有 GAN 能夠最為深入地領會現代派的內在要旨。他很有能力，在瑞典藝術界中，只有他早在1916年就開始動筆寫關於康定斯基的藝術與思想的東西。1919年他自己也開始行動了，在斯德哥爾摩的里杰瓦爾卡藝術畫廊展出了非圖形的繪畫作品，其中有作品《摘要 I》(Abstract I) 和《摘要 II》(Abstract II)。對 GAN 來說，現代派不是一個遲早會過去的階段，不是一個學習時期。在他看來現代派是會長盛不衰的。

對1910—1919年的瑞典現代派運動的描述似乎應該在這兒打住了，這幾頁文字的討論是直接結合瑞典藝術界來開展的。但從一個新視點來看，歷史的畫卷還可以再延伸。將來的美術史家無疑會敘述希爾瑪·艾芙·克林特，內爾·沃爾登與維金·伊格林所作出的貢獻。

希爾瑪·艾芙·克林特早在19世紀后期就對當時的諸多神秘哲學，特別是對見神論發生了濃厚興趣。在瑞典皇家美術學院的學習結束後，她一直從事藝術工作直到1908年。她一面為作品舉辦展覽，一面又專門從事鬼怪神靈的繪畫創作。她根本沒考慮到追求現代派風格。卻創作了很抽象的作品。開始主要是在唯靈論者舉行的降神會期間創作的圖畫。從1906年她開始進行的密碼繪畫創作。在令人難忘的《十個偉人》中，採用的形式語言和技巧都十分簡潔。

在1986年舉辦的題為神靈藝術：1890—1985年的抽象繪畫展覽會上，希爾瑪的作品是其中重要的組成部分，引起國際上的關注。今天我們在重溫抽象藝術的歷史時，時常把她提為出現在現代派前的抽象藝術的重要範例。

內爾·沃爾登於1911年離開祖國，來到柏林定居。她和丈夫赫爾華斯·沃爾登一道在刊物《Der Sturm》積極倡導現代派運動，由於深受康定斯基的影響，她也拿起了畫筆，早在1915年就決心用抽象的表現主義的繪畫作品來渲泄吐露心中感情。三年後，她與康定斯基、克萊在加密森藝術畫廊舉辦作

品展，她的藝術得以呈現在瑞典觀眾面前。

維金·伊格林因為要到國外學習商業在十七歲時就永遠地離開了瑞典。直到1910年伊格林才專心從事繪畫藝術。1911年到1915年，他在巴黎與阿爾普、英迪里阿尼和其它藝術家保持了往來。這時他選擇了非圖形的結構藝術。早在1916年他就在達達派的一次展覽上展出了幾幅作品。1918年他又會見漢斯·理查特，這次會見後來產生了很重要的作用。在1919—1920年間，他創作了有名的卷軸畫，是一組畫在水平面上的或膨脹或收縮的圓形人物，由直線或波紋綫構成。這些試驗為他以後拍攝抽象電影《水平/垂直管弦樂隊》和《對角綫交響樂隊》打下了良好的基礎，這些電影攝成后首映於1924年。過去，在不同版本的瑞典藝術史概論中，都有伊格林的名字，他是被當作先鋒派的代表人物而出現。而近幾年來，他的名字常常被刪去了。他不被看作瑞典人。在瑞典以南的大陸上，天才受到了令人羨慕的保護，他却被稱為“那個瑞典人維金·伊格林”，這的確是十分令人遺憾的。

在芬蘭的突破

奧利·瓦爾科恩 著

在本世紀初出現的現代主義通常被描述為戲劇性的事件，而不僅僅是一場變革或改革，最好不過的是描述為一場革命，分離或突破。先鋒派這個字眼亦被用來描述這場運動向具有偏見，常規的藝術概念發起的進攻。這個富有積極進取精神，好斗的術語反映了新藝術不同于舊藝術的基本區別，亦反映了隨之而來新藝術有必要為自己的權力而同評論家們和公眾膚淺的見解作鬥爭。

在芬蘭，這場突破體現了許多在其余斯堪的拉維亞國家未發現的因素。在本世紀初，藝術改革出自于反對民族的和“民族浪漫主義”傾向，出自于強調建築學和繪畫的國際主義。建築物必須具有美感，這種美感和新的建築技術并駕齊驅，與建築物自身的鋼鐵結構相稱，是一種鋼鐵加智慧的風格。而繪畫必須以一種拘謹的，甚至從科學上來說是一種受支配的方式來使用顏色。畫家們應該送到法國的學校（評論家兼建築師西格德·弗羅斯特魯斯這樣要求道）去學習在法國漫長的藝術傳統中發展起來的，怎樣使用顏色的規則。英國—比利時畫家艾爾弗雷德·威廉·芬奇稱居芬蘭，他教授的怎樣使用顏色的規則甚至更為嚴格細致。芬奇是索伊拉特和賽格納西的朋友，在呆在布魯塞爾期間，他就曾是激進派成員，並且還是十九世紀八十年代 Les Vingt 小組第一個新印象主義的成員。同基本上屬於現實主義的世界觀相結合，這些和其它巴黎式的影響導致產生了影響整個芬蘭藝術家們，在使用顏色方面的改革。這是1910年至1912年純調色板的年代。

年老的和年輕的畫家們都清除掉他們暗色的，分列色調的顏色布局，並且竭力用解放了的畫筆筆觸來獲得一種新鮮的自然效應。例如：在波克·哈洛納恩和維拉霍·肖斯特洛姆的油畫中，純調色板的時期在某種程度上意味着從形式上比原物大和具有裝飾的綜合性恢復到現實主義，但是現在僅僅是以可比擬為印象主義的，大膽的色彩偽裝出現的。無疑地，儘管亦進行了實驗以運用新印象主義和分色主義的原則，但是芬奇的影响，在此更多地在于直接地試圖採用新印象主義和分色主義。

另一方面，裝飾性的傾向繼續向普維斯·迪·查瓦尼斯和莫里斯·丹尼斯的富于色彩的正面創作風格發展。新傳統主義也許是這場運動合適的名稱。這場運動真正的，指引方向的明星是象征主義畫家馬圭斯·恩科克爾，他曾在19世紀90年代使用過暗色調，但是自那時起就轉向鮮亮的色彩主義。1912年在恩科克爾，芬奇和弗羅斯特魯姆的領導下，Septem 團體這個重要的組織成立了。它代表了改革。但是正如這個團體的綱領所指出的那樣，改革是以傳統為基礎的。實際上它并不試圖跟隨20世紀10年代的最新潮流。

然而，純色彩的時期也是具有各種不同背景的美術家自覺地或本能地採取現代主義的目標來創造新的美術作品的年代。正如在巴黎和其它地方一樣，在芬蘭的目標也是不僅要清除掉顏色標度，而且也要清除掉具有外來因素的，整個範圍的美術表達方式，形式和內容。這些外來因素源于專業的繪畫傳統或者源于公認的但是膚淺的美的概念。余留下來的，寶貴的是純藝術：形式和顏色都傳達一種純正的、真正的感受和內心的信息。其中一個部分盡是吉卜賽人的人生觀，盡情的歡樂，或者就是憂鬱的憤怒，但是這種憤怒總是因為美術甚至對習俗作了小小的一點讓步而帶有對美術的嚴厲的譴責和蔑視。這種苦行主義的精神和抗議發展成為對芬蘭現代主義的突破，即表現主義。不久，由于表現主義基于直接的內心表現，人們學會稱它為野性的爆發，或者稱它為樸實無華的詩篇。

如果我們使用突破這個術語來表示面對和擊垮某種反對的勢力的意思，那么這種現象發生在芬蘭的明白清楚的時間就是1912年4月。當時泰科·薩利南在和芬蘭美術協會每年的展覽一道舉行的團體展覽會上展出了他的一些最新創作的繪畫作品。在這個階段，他以脾氣急躁，自信的年輕藝術家的領導者著稱，這遠比他的繪畫作品更為被眾人所知。當時他獨立發展的第一批成熟的繪畫成果——洗衣女工(105號)、(裸體者)(Nude)(104號)和其他

畫他妻子米里的畫都是面對當時美術公眾和評論家們而進行的回擊。薩利南的畫得到了相應的評價。芬蘭人畢竟未見到過巴黎的福維斯的作品，甚至連彼得堡先鋒派美術家的任何作品都未見到過。因此，幾乎不能期望芬蘭人能夠理解它們。實際上，公開出來為薩利南強有力的表現形式辯護的只有一個聲音，那就是戈斯特·斯坦曼的聲音。戈斯特·斯坦曼當時是一名年輕的新聞記者和美術愛好者，他時常出入于青年的芬蘭藝術家圈子。登載戈斯特·斯坦曼對薩利南稱贊的評論的同一天，另一家報紙就印出了評論家對該評論持有的完全否定的意見。這時關於薩利南的第一次論戰開始了，反對薩利南的人的數目超過了他的辯護人。這也是首次報界登載了關於現代藝術的性質和目標的討論和信息。當人們注意到新的傾向正在贏得國際上的承認和尊重，其后果是多種多樣的，而且最終造成其后果的速度之快是令人吃驚的。

薩利南本人在促進其他年青的美術家的利益方面不僅同公眾和評論家們發生衝突，而且也同老的美術家們發生了衝突，尤其是同芬蘭美術家協會主席，Akseli Gallen-Kallela 發生了對立。因此，1912年秋他逃離芬蘭到美國。在那兒，他作為漫畫家為芬蘭—美國工人報紙工作了一年。斯坦曼停止寫他的自由作家美術評論的工作，關閉了他的通訊社。取而代之，他開始購買他年青美術家朋友的作品，開始展銷它們。逐漸地，斯坦曼也收藏了古老的美術品。幾乎一夜之間，他變成了芬蘭最重要的美術品交易商和現代美術的權威。當薩利南1913年秋從美國返回的時候，由于他作出的一切才為芬蘭的工作，斯坦曼同他在看法上取得了永久性的一致。次年，薩利南作為芬蘭現代美術最重要的人物得到了廣泛的承認。他的這個地位在1914年夏瑞典馬爾默舉行的波羅的海展覽會和同年在赫爾辛基舉行的秋季展覽會上都得到了加強。

因此，這整個突破不僅對於薩利南，而且對於屬於他那個團體的許多其他人花費了大約兩年的時間。實際上，當 Septem 成立時，這個團體已經作為朋友圈和斯坦曼的顧客存在了。但是，直到1917年十一月團體(the November Group)才作為自由的反對組織把自己組織起來。不過，它的成員先前單獨地或者以各種結合的形式共同地舉行了幾次展覽會。

甚至在薩利南的畫展之前，該團體的成員就創作了可被認為是表現主義的油畫。這類作品至少在1911年芬蘭美術家協會的年展會上公開展出。很明顯，這是因為該畫展評委會決定對評委會通常的作法作出例外，決定接收所有的參展作品。這些作品之中包括朱克·馬克拉用醒目的筆觸畫的自畫像(Self-Portrait, 圖解 P. 36)和靜物畫(Nature Morte), 後來稱為酒瓶(The Liquor Bottle)(Hedman 畫集 Pohjanmaa museo, Vaasa)。氣勢宏偉的彩色畫絕品夕陽(Sunset)(第88號)也出自于同一年。馬克拉和斯坦曼是童年的朋友，在從奧盧遷至赫爾辛基之后，他們曾在一起渡過很長一段時光。無疑地，這對於相互形成各自的藝術觀都有影響。馬克拉充滿氣勢的油畫時期是短暫的(1910年—1915年)。但是與之并存，可比擬的還出現了篇幅較長的，樸實無華的風景水彩系列畫。這些畫都滲透了憂鬱的真實情感。

儘管十一月團體(November Group)的美術家們在本世紀初再次旅游到巴黎，自然地從參觀博物館，展覽會和美術院中得到啟發，但是斯堪的那維亞畫家們專門與外界的接觸對於他們變得尤為重要。薩利南在瑞典當過裁縫的學徒，1904年至1905年他在丹麥開始學習美術，並完成了他的學業。在丹麥他再次當裁縫，這次在埃爾西諾(即赫爾辛格)為 N.P. 賴德格工作。在此之前他已經對美術有了初步的感悟。他使賴德格對美術發生了興趣，在薩利南離去之后，賴德格堅持住了這塊美術家的聚居地。在薩利南的鼓動下，朱霍·馬克拉在那兒渡過了一個重要的時期。但是，尤其是在1912年和1913年，賈爾馬里·勞科科斯基在埃爾西諾創作了一系列的他最佳的油畫，其中許多是賴德格家族成員的肖像(圖例 P. 34)。這塊美術家聚居地甚至對於威廉·朗伯格具有更為決定命運的作用。在同賴德格的女兒結婚之后，他在丹麥呆了十年，並且在返回芬蘭之后，被公眾認為是丹麥美術界的一位成員。詹尼斯·帕特森(后改名為波森)也在賴德格的美術家聚居地呆過，後來定居挪威。馬克拉、勞科科斯基和朗伯格把丹麥現代主義的豐富的別致性帶到了芬蘭。

薩利南通過他的妹妹，阿爾文娜在哥本哈根也與丹麥美術家們有所接觸。他的妹妹嫁給丹麥一位文官。芬蘭雕塑家弗利克斯·納倫德也娶了一位丹麥人，在發展丹麥和芬蘭美術家之間的紐帶方面曾作過許多有益的工作。甚至更為重要的是他結識了埃德瓦德·芒奇，由于他的努力促成了芒奇在哥本哈根的畫展在1909年1月在赫爾辛基的展出。這次展出結果對芬蘭表現主義美術家具有重大意義。由于1911年廣泛地展示了挪威的美術作品(甚至還包括芒奇和一些馬蒂斯在挪威的學生的幾件新作品)，這次展出得到了很好地補充。阿蒂尼邁·泰德·穆斯奧帶來了芒奇三幅相聯的圖畫的中心部分洗澡人(男子)(The Bathers (Manhood))。對芒奇的熱情引導年青的美術家們模仿他的作品，但是這也有助於確立對現代美術潛力的新的信念。挪威的 Nasjonalgalleriet 的院長，詹西·蒂斯，結合畫展所作的講演給芬蘭公眾提供了關於美術新潮流(從新印象主義到畢加索)更為普遍的信息，這也使這些新潮流更為被評論家們所接受。不過，這并未立即改善芬蘭自己的現代美

術的地位。

也許，通過巴黎要比通過斯德哥爾摩同瑞典現代主義進行接觸更為密切。在這段時間，芬蘭畫家訪問瑞典的次數少得驚人，甚至在巴黎，他們也不在例如象瑞典和挪威現代主義大畫家那樣的馬蒂斯畫院學習。福維斯仍然使許多美術家，尤其是薩利南感興趣。在巴黎見到基斯·蘭·多根的作品似乎使薩利南更有勇氣使用獨立的彩色表現形式。厄爾諾·艾倫科(後改名為厄諾·艾倫科)在學完工程與建築之後成為一名畫家，他在巴黎會見了瑞典人約翰·斯坦。約翰·斯坦也象他一樣，同亨利·利·福西尼爾一塊學習了一段短時間。在瓦利·羅森伯格和這位瑞典美術家賽里·德克特之間結成了重要的親密的友誼。也是在巴黎，羅森伯格開始結識了許多美術家和文學家，例如象 Modigliani 和 Apollinaire。同德克特一道，他創立了繪畫的時髦的變形風格。因此他兩人在1913年之後的數次畫展上聞名。1914年羅森伯格甚至同德克特一道去過瑞典，不過兩人返回巴黎後，又於1916年去羅馬。很快，德克特返回瑞典，但是，羅森伯格直到1916年才回到芬蘭。當時戰爭已經結束，他病危。他後期的繪畫作品只有幾件為人們所知。

當世界大戰關閉了邊境，所有的美術家聚集在他們熟悉的環境里時，情況從富有擴張性(1914年蔓延各地)的強烈情感發生了顯著的變化。美術家們在國民的舞臺上工作，走向合作。舉行了更多的畫展，誕生了各種組織。經濟的繁榮促進了美術品的銷售。因此，甚至新的美術品也能在赫爾辛基的美術品市場站住腳。表現主義畫家更早就發現年青的戈斯特·斯坦曼具有相同的志趣。他不斷地擴大他的美術館。1919年他在赫爾辛基開放了斯堪拉維亞最大的藝術宮。Sven Strindberg, Leonard Backsbacks, 和 Iovar Horhammer 的美術館也取得過成功。

當芬蘭美術家與其他歐洲國家美術家的接觸受到嚴格限制時，國際現代主義的畫展來到芬蘭。只有1914年由柏林的 Der Sturm 運到 Strindberg 美術館的 Der Blaue Reiter 畫展和1915年由斯坦曼展出的法國立體派和野獸派的畫展作品都設法在赫爾辛基展出。1914年在馬爾默舉行的波羅的海的畫展接收了幾位芬蘭畫家(薩利南、卡利、勞科科斯其和羅森伯格)的作品標誌着國際美術界對他們的首次承認。1916年斯德哥爾摩 Lilje valch 美術館第一任館長斯文·斯特林德伯格從芬蘭帶走的展品中包括了芬蘭的美術作品。直到戰後1919年芬蘭的美術作品才在哥本哈根視為重大畫展的組成部分。Strindberg 的美術館曾一度突出了俄國先鋒派的美術作品。1916年康定斯基畫展也是如此。1917年春，沙皇已經被廢黜，列寧已經到來領導俄國革命，在這最後的一分鐘，彼得格勒的一家私人美術館成功地展出了芬蘭美術作品的主要展品。薩利南小組的美術展品引起了人們廣泛的注意。甚至在這種不利的條件下，同東方和西方的聯繫因而達到了充滿希望的開端；但是當局勢在戰後又一度急劇變化時，芬蘭美術界與東西方的聯繫從未過發展。向南的道路打開，向東的道路關閉，芬蘭得到獨立，集中精力樹立國民自身。美術現代主義並不是芬蘭這個新生國家的奠基石。但是，巴黎重新獲得它的統治地位。如果美術家們有機會的話，巴黎成了他們的去處。

退回到1912年至1914年現代主義在芬蘭已經實現了真正的突破。這是可以從當時的美術評論中得到體現。在相當短的時間，對芬蘭美術的態度從公開否定已經轉變到謹慎地表示贊賞。確實，很少有人理解這種新潮流。在他們對已經得到國際承認的芬蘭美術發展進行讓步的同時，他們也不對這些發展表示過大的熱情。芬蘭表現主義美術家先得到承認，因為他們不僅不同於他們的國際模式，而且清楚地顯示了芬蘭獨有的東西。追溯到1914年，表現主義實際上已經開始被認為是國民藝術的一個特征，當時人們已經注意到：例如，加倫和卡萊拉根據芬蘭歷史史詩中心思想創作的油畫後繼無人，並且這也是由於 Septem 團體的作品被稱為國際性的緣故。薩利南小組的美術家自身也喜歡強調他們芬蘭的國民性，喜歡強調反對一切模仿外國的東西。1917年十一月團體(November Group)最終正式宣告成立，這個團體已經從純調色板的改革到內向的表現形式走過了漫長的道路。內向表現形式拒絕使用顏色，以表現芬蘭的風土人情為己任。這個團體制訂了它自認為具有國民性的和獨特性的改革綱領，但是這個綱領依我們看來似乎充滿時代精神，表現了同20世紀10年代國際風格目標的藝術聯繫。

自然，作為一場運動，會出現許多表現主義的個體變種。卡文和羅森伯格在該年代初開始使用鮮亮的淺色顏色。在這階段，科林的作品逐漸帶有空虛感。這些目標在1913年左右完全喪失了它們的重要意義，當時所有的人都崇尚塞尚(Cezanne)，而仍然避免談及畢加索。卡文開始應用立體派畫家的布局方法，羅森伯格學會了使形式變形，科林發展了他的立方體結構的原始主義。所有這一切仍可以追溯到巴黎模式。但是在其他人發現表現主義的彩色主義這一東西之前，馬克拉斯成熟的表現主義的色彩主義本源何處呢？這就好像在或多或少合成生長的食物中的新鮮的，天然的生物產品擺脫了任何對風格的刻意的追求。某種相同之處在1911年薩利南的出現時也可以發現，在早期創作樸實無華的作品之後，薩利南的油畫似乎被某種突然的直覺感所解放。但是，薩利南決心繼續從那兒走下去。他畢竟是一位美術家，一位天生的革命者。實際上，他是成分雜亂的吉卜賽人團體(除成分雜亂之外，這群吉卜賽人在精神上的團結一致的程度是令人吃驚的)中唯一的成員。任何

人都未對他的領導地位表示過異議。

薩利南從《洗衣婦女》(The Washerwomen(第105號))到《神聖的跳高者》(Holy Jumpers(第111號))，從1911年到1918年的發展為芬蘭的美術確立了新的典範。這是一種新的支柱，為它不需在民族史詩和歷史英雄人物中尋找支持。人本身儘管有不完美的地方，風景儘管有它秋天憂鬱的氣氛都是值得描寫的主題。尋求純真的和原始的的東西導致美術家們要深入了解人民內心本質的東西，了解具有原始國民性質的源泉，並且通過這種途徑了解民間美術最古老的源泉——使用現代美術表現新的主觀形式。象站在發展前沿的大師們那樣，薩利南未同他人一起學習研究；他自學。他從凡·高那里學會掌握好氣勢，從塞尚那里學會掌握好勻稱，從立體派畫家那里學會掌握好結構，從野獸派畫家那里學會掌握好色彩。起初，效果有點差，但是由於薩利南既未借用也未引用他人的東西，所以仍表現了一些新的東西。他向美術的綜合方向發展，作品的內容意義更加重大，直到1917年至1918年他創作出他最為杰出的油畫，《鄉村舞蹈》(第110號)和《神聖的跳高者》(Holy Jumpers)。自1919年起，人們也許還可以增加一幅他創作的圖畫：《魔鬼的舞會》II (Devil's Dance II) (圖例, P. 40)。在他創作這兩幅油畫期間，芬蘭獨立了，並經歷了內戰。但是薩利南全神貫注回憶的是工人大廳里的舞會和他那回憶起來令人心情壓抑的童年：在北方狂野的復活聚會上忘我的欣喜若狂。除此之外，這些 Laestadius 虔誠者的追隨者們認為萬物都是世俗有罪的，是不值得牽掛的。生活太認真就會失去樂趣，這條真理已在薩利南這個裁縫年幼的兒子的童年家里印入他的心中。

在當時籠罩芬蘭的氣氛之中，藝術的抽象未留下任何痕迹(儘管除了薩利南之外其他人都對藝術的抽象有所表明)。在另一方面，立體派對於許多人顯得重要。在這個年代之後幾年，十一月團體(November Group)的美術作品吸收了立體派畫家各種繪畫方法。1915年至1916年，伊馬里·阿爾托運用立體派畫家的畫法，以它純粹的形式在幾幅靜物畫里進行了實驗。也許，為了獲取現代主義正式的語言，所進行的，最具有解放性的工作要數薩拉霍·賽普萊1917年至1918年所創作他的早期油畫。這些逼真的繪畫作品，由於包含了某些與其說是立體派的因素不如說是超現實主義的因素，堪稱芬蘭的美術珍品(主要是因為它們都是受俄國現代主義美術的啟發創作而成)。

儘管20世紀10年的歷史充滿了戲劇性的，劃時代的事件，但是它們并未在美術作品中得到真正的描繪。很可能，對於這一事實無任何值得奇怪的地方。畫家們並不認為用圖畫來描繪在這十年期間也發生在芬蘭的重大社會變化是他們的使命。這樣的歷史事實情況是同 l'art pour l'art 的基本思想相沖突的。畢竟，照相術已經發明了。現代美術創造了自己的歷史和戲劇。它難得獲取描繪當前事件的一席之地。然而，例如以未來主義的精神去批評新時代和把它當作偶像崇拜在芬蘭都是不可接受的。芬蘭需要自由的紀念碑和在戰爭中死去的英雄紀念碑。經過內戰之後，在一方面勝利的，而另一方面充滿精神上的消沉和矛盾的氣氛中，俄國革命和芬蘭獨立結束了這十年。這幾乎不能促進藝術的自由新生。繪畫已經得到解放，但是——正如咆哮的二十年代即將開始——芬蘭美術的調色板充滿了暗色的顏色。

早年的冰島美術

比爾·諾德爾 著

到19世紀末，冰島的總人口共計不到70000人，他們居住在以農業為主的社會。首都雷克雅未克市進行了登記的居民僅有4000人。實際上，專業這個詞在冰島是未聽說過的。因而藝術和手藝對大多數人來說是同義詞。不存在任何藝術環境氣氛。在19世紀前半葉，少數幾個冰島人到國外去學習美術，但是往往一回來，他們就放棄了美術，首要原因是冰島社會未給他們提供什麼條件。他們有些人，然而開設制圖術課程，這吸引和鼓勵了其他一些年青的美術愛好者。

由喬恩·西格羅森領導的獨立運動在大約19世紀中期達到頂點，因而鼓舞了冰島人，使他們充滿了樂觀主義精神。但是獨立運動幾乎未帶來任何東西可鼓勵青年人從事美術。社會條件對他們不利：沒有學校，沒有合格的美術教師，沒有資金可獲得，與美術相關的書籍很少。尤其是，無任何美術的傳統。

但是在1884年，一件引人注目的事件發生了，即比約蒙·比杰馬森(後來為當地的法律行政官員)在居住在哥本哈根期間，他建立了 Listasafn Islands(冰島國家美術館)。其中大部分是美術家們捐獻的丹麥美術作品，它們構成了他的美術收藏品的基礎。1885年春，這些美術品被運到雷克雅內克，暫時懸掛在雷克雅內克議會大廳里。這無疑地對那些對美術感興趣的冰島青年人是十分重要的，因為這樣，他們就有機會目睹當時某些丹麥最重要的美術家們——邁克爾·阿克爾和 P.S. 克羅耶(僅舉2人)——的原作。

隨後，到19世紀末，不再缺乏冰島美術學生。每兩年里，就有一名新的美術學生航海到國外去學習美術：1893年是艾因·喬恩森，1895年是托雷里尼 B·索爾萊克森和1897年是阿格里姆·喬恩森。他們都去哥本哈根，這條慣

例一直持續到20世紀好多年。

因此，現代冰島美術是具有某些社會變化的產物，這些社會變化在加強國民自覺意識方面發揮了重要作用。國家美術學校成立了，其特點是試圖適應國家風景的需要，服從於古老農業社會與新的城市中產階級之間出現的衝突，但是它還是具有丹麥傳統美術背景的特點，是現實主義和象征主義的混合體。

※

在20世紀初，當我們的第一批專業美術家完成學業從國外返回之時，冰島的美術生活開始繁榮。當時，冰島僅有的圖畫都是由從國外歸來的美術家創作的。這些圖畫不無具有藝術的和文化的優點，但是它們畢竟體現的是局外人對冰島的看法。土生土長的冰島風景美術作品直到1900年才出現，這樣說是不錯的。因為當時托雷里尼·B·索爾萊克森開了他的第一次風景畫展。這些風景畫集中描繪 Thingvellir 地區，議會的老地址。隨後，畫展迅速地一個接一個地開放。1910年冰島美術作品首次在國外展出。當時，索爾萊克森和阿格里姆·喬恩森在奧斯陸合作辦畫展。

在新世紀的第二個十年期間，新興的冰島美術得到進一步的發展。1902年 Listasafn Islands (冰島國家美術館) 需要冰島美術家創作的第二件美術作品，艾因·喬恩森創作的雕刻，但是要等到1911年才能得到它的第一幅冰島美術家創作的油畫，索爾萊克森創作的油畫。這兩件作品都捐贈給該美術館。國家政府接受了請求建議，開始按正常的情況為美術作品撥出專款。1915年，Listasafn Islands 終於能夠購買它的第一批冰島美術作品，兩幅阿格里姆·喬恩森創作的畫，兩幅索爾萊克森創作的和一幅由約翰尼斯·S·基賈維爾創作的。

1916年，為了專門鼓勵美術活動和對美術的研究的目的，索爾萊克森等成立了美術愛好者協會(S.A.L.)。該協會對冰島文化最杰出的貢獻是它每年舉辦一次畫展，畫展邀請冰島美術家展出他們的作品。這些畫展中的首次畫展是1919年在雷克雅未克小學里舉行的。如果扣去1885年比杰蒙森藏畫的畫展，它就冰島同類畫展中的首次。開展的繪畫作品中有約翰尼斯·S·基賈維爾的《森林宮》(Forest Palace(第64號))。後來，美術愛好者協會修建了一座專門的美術館——美術愛好者中心來陳列它的展品。

在本世紀的第一個十年期間，甚至更多的冰島人去哥本哈根學習美術。在他們中間，有兩名婦女：克里斯廷·瓊斯多特爾和朱利安娜·斯文斯多特爾。她們後來都在冰島美術發展道路上留下了她們的痕跡。幾位婦女，Torhildur Holm, Elinborg Thorberg 和其他人早期都為同樣的目的去過外國，但是她們似乎一返回冰島就放棄了美術事業。

第一次世界大戰後，年青的冰島人成群地出國學習美術。他們的目的地不僅是丹麥，而且也有挪威、德國和法國。法國和德國是當時新美術思想的中心。這些美術新思想是由諸如畢加索、布拉克、坎迪斯期和克利宣傳普及的。冰島美術大部分未受到這些思想的影響，只有一個明顯的例外。芬尼爾·喬恩森在他在德國學習的年代，創作了重要的美術作品。這些作品中創作最早的一幅表明了德國表現主義的影響，然後他繼續創作的一些抽象的作品。但是1925年在雷克雅未克展出這些作品之後，喬恩森轉向進步的美術，並開始創作風景油畫。文化氣候不夠先進，不能適應太激進的思想，因此，冰島美術家大多數堅持創作風景油畫。1913年至1914年，鮑迪維·比喬恩森，一名生活在柏林的冰島美術家已經開始使用抽象——幾何學框架來包含他的客觀的主題內容。返回冰島之後，比喬恩森繼續對進步美術運動感興趣。

如果冰島美術家得不到國外學習，很自然，他們要受到他們呆在國外的國家的文化環境氣氛的影響。在20年代，有些美術家抗議通過借用冰島民間藝術的要素這樣注入外國的思想。經過一段時間，他們對國際美術的抵制聚集了動量，成為一支必須加以對付的力量。二十年代的又一個特點是政府關於文化事務，尤其是為美術活動提供資金方面的政策軟弱，優柔寡斷。

毫無疑問，美術發展的頂點是1927年在哥本哈根 Charlottenborg 舉辦的冰島美術作品展覽會——這是政府首次發起在國外舉辦的冰島美術展覽會。它引起了極大的關注，對冰島美術具有鼓勵推動作用。

※

到第一次世界大戰末，兩位重要的美術家出現在美術舞臺——喬恩·斯蒂芬森和約翰尼斯·S·基賈維爾。儘管非常不同，但他們對冰島美術的發展具有深遠的影響。象他們的前輩索爾萊克森和阿格里姆·喬恩森那樣，他們轉向創作風景油畫。但是斯蒂芬森強調古典結構和嚴格的形態價值標準，而基賈維爾——一位真正的浪漫主義者——却使用形式和色彩來發泄他的情感。

喬恩·斯蒂芬森1903年去哥本哈根學習工程學。很快不久就轉向美術，1905年進 Kirstian Zahrtmann 美術學校。在 Zahrtmann 美校，同斯蒂芬森一起，在8位丹麥人(哈拉爾德·吉爾辛格是其中之一)，5位瑞典人和5位挪威人。斯蒂芬森同亨里克·索倫森結成了親密的友誼，在挪威同他呆在一起。但是他同阿克塞爾·雷維爾德、伯恩哈德·福克斯特德和瓊·赫伯格熟識。這些美術家中有些後來在他們各自的國家里成為斯堪的那維亞表現主義運動的杰出人物。

1908年，斯蒂芬森去巴黎，同索倫森和瑞典人戈斯特·桑德爾斯一道在馬蒂斯新美術學校學習。瓊·赫伯格曾鼓動他們去巴黎，因為從1906年他和雷維爾德同馬蒂斯一直在巴黎學習。在雷維爾德1947年寫的一封信中，有一段關於斯蒂芬森很好的描述：

自然，對藝術進行的深入細緻的討論對我們都是極為重要的。當斯蒂芬森評論塞尚時，我們其餘的人都不得不聽。這位冰島人領先於我們，因為他能夠解釋從這位繪畫大師的作品發出的神秘的威力(塞尚既是傳統的熱愛者又是新價值的創造者)。在他的分析中，他特別聰明，頭腦特別敏銳。他的分析對我們幫助極大，增添了我們每天辛苦學習獲得的知識。在每天辛苦的學習中，我努力去發現能用來表現強烈情感的純粹和樸實的價值標準。馬蒂斯也足以他那典型的法國式的象征性邏輯進行分析。

斯蒂芬森同馬蒂斯一道學習了三年，但是，不幸的是他沒有一件作品可準確地追溯到這個時期。在一封寫於這幾年的信中，斯蒂芬森描述在他的美術思想背後的某些想法：“占去我全部精力，唯一的情況是當我偶然遇到某種受規則和規律支配的東西的時候。這種東西整個地是可以感覺到的。在這個東西的整體處對照會引起戲劇性的心理矛盾衝突。這種矛盾衝突同時發生同時解決以表現內心的極度平靜——所有這一切都有存在的目的和理由——並且這種心理矛盾衝突完全是在繪畫平面上發生的。然後，我感到在我雙手裡擁有一段似乎無窮無盡的時間；我認為這是所有最杰出的畫家努力要去爭得的。也許法國人比德國人更具備條件。德國人太輕率莽撞，沒有足夠的自制力控制他們自己的感情；他們中間最佳者就好像從好書撕下來的章節。但是最優秀的法國美術家，象以往的大師們那樣，顯示出一種奇怪的反響，富有和沉着，就好像海洋一樣，海面起伏變幻無窮，但是海洋深處却毫無變化。”

這些評語，以及雷維爾德的描述似乎表明：斯蒂芬森的形象化的思維更多地歸因於古典的法國美術，而不是馬蒂斯。正如由尼古拉斯·波森的美術作品例示的和反映在塞尚的作品的法國邏輯性和形式的明晰性給他留下了很深的印象。馬蒂斯的大多數學生，例如 Isaac Grunewald 極大地受惠於他們的大師的畫例。1911年馬蒂斯放棄了教學，斯蒂芬森返回冰島。在冰島，他呆到1913年，回到哥本哈根。這次他在哥本哈根呆到1924年，然後又回到冰島。

從1916年至1919年期間他創作的大多數油畫是模特兒試筆，肖像畫和描繪綠色植物，蘋果和罐子的靜物畫，看到這些畫都使人想起塞尚的繪畫作品。在這個畫展展出的大多數圖畫都是創作於那個時期。它們在結構上既成熟又條理清楚。難怪乎，到那個時候，這位美術家已是30多歲了。

直到1919年，斯蒂芬森才從事風景油畫的創作。但是從那時起，他渡過他所有的夏天的地方不是雷克雅未克，就是在冰島的鄉村。1920年在雷克雅未克 YMCA 中心，他在他的首次個人畫展中展出了他新創作的風景畫。斯蒂芬森過去不畫風景畫是為了探索風景畫的色彩，而不是風景畫的結構。題材內容本身的重要性要比美術家處理題材內容的方法的重要性小些。斯蒂芬森在1935年寫的一篇文章中描述這個過程：

題材內容，不論是客觀的——具體的——或者是非客觀的——抽象的都不決定圖畫的性質，而是你處理圖畫的色彩、線條，或者形式結構……為了把色彩、線條和形式(這是不可分割的三位一體)變成完美的圖畫世界，這是由它自身的規律支配的。這種規律建立在所謂的內在需要之上的。

斯蒂芬森關於色彩的分析揭示了他是多么尊重塞尚。色彩決定一幅畫的結構。色彩變成光，光又變成形式。兩者缺一不可。直至斯蒂芬森的畫家生涯很晚時期，他才象塞尚在創作他最后一批圖畫的作法那樣，試圖使色彩來打破外形。在自由使用色彩方面，他未效仿馬蒂斯的榜樣。這樣作是為了再創生動的瞬間，因此把自然變成感情狀態的象征。但是他強調他的形式的一般意義。

儘管斯蒂芬森受惠於塞尚，但是從總體上來看，他的繪畫作品更拘泥於形式。冰島質樸無華的、雄偉的風景畫需要明顯的，拘泥於形式的結構。他的作品極大地歸功於傳統的學術價值標準，他把重點放在圖畫的前景，中央和背景。但是，多虧塞尚，他對色彩的處理使他成為20世紀的美術家。

※

約翰尼斯·S·基賈維爾大約與斯蒂芬森同時開始了他的美術生涯。然而，他倆具有非常不同的氣質，基賈維爾在很大程度上是浪漫主義美術家，而斯蒂芬森是一位古典派畫家。

約翰尼斯·S·基賈維爾生於1885年，在冰島西南部的一家農場長大。1901年，他來到雷克雅未克，並於1908年在那里舉辦了他的第一次畫展。他的畫大多數突出描繪捕漁的縱帆船。雖然他未賣出他的很多畫，但是收到的錢不少，一些羨慕者為他收集資金供他出國去學習。1911年，象其他一些冰島美術學生那樣，他寧願去了倫敦，而未去哥本哈根。他試圖進皇家美術院，但是被拒之門外。因而，他呆在倫敦的時間要比打算的短，但這些時間足以供他遇上 J. M. W. 特納的作品。在特納的作品中可以探測到他的影響。但是，基賈維爾想去美術學院學習。因此，1912年他決定去哥本哈根。在那兒他進了制圖學校，學習了嚴格的制圖術課程。1913年，基賈維爾進了皇家美術院，一直學到1917年。1919年初，他在 Den frie (免費展覽大樓) 舉辦了個人畫

展,當年晚些時間,他回到冰島。

正如基賈維爾的作品表明的那樣,他是一個具有多面和複雜個性的人物。在他的生涯開始,他試驗使用一些方法和風格。這些方法和風格後來成為他非常具有個性的,他能夠用來處理複雜精細的冰島風景畫的語言的基礎。基賈維爾早期在制圖術方面受到的訓練使他終身受益。無疑地,他的制圖成為他的藝術的一個重要方面。因而,當他進入他的表現派畫家階段,他已經具備了很好的條件。

這次畫展中,基賈維爾創作的三幅美術作品都是在1918至1919繪成的,很可能在他離開哥本哈根赴冰島之前。它們都是作者用暖色的,飽和的顏色繪成的,它們的題材內容更多地靠想象力,而不是依據現實。在他學習的年代,尤其是大約1917年,他的油畫時常具有象征性的特點,這很可能是受納比斯和他們的大師帕爾·高更的影響。在他的作品中,我們可以發現某些在他的作品中反復出現的特點:使用的色彩易使形象再現,并富于想象。這些特點他曾在1930年以後創作許多風景畫中加以運用。

在本世紀的大部分時間,風景油畫一直在冰島美術占統治地位。一個原因是在冰島,非客觀主義美術出現得晚,冰島美術家們在處理這樣的美術作品方面遇到了困難。由喬恩·斯蒂芬森和約翰尼斯·S·基賈維爾代表的兩個美術運動非常不同,一個的特點是形式主義和后期印象主義,另一個特點是純粹的象征主義和表現主義。這兩位美術家都對他們的繼承人施加了強烈的影響,斯蒂芬森尤為如此。大多數生於本世紀之交的冰島美術家都依靠他得到指導。發展已經在冰島美術發揮重大作用的形式主義的責任落到了他的身上。冰島美術很幸運能夠利用具有喬恩·斯蒂芬森和約翰尼斯·S·基賈維爾才能的美術先驅們的榜樣。斯蒂芬森和基賈維爾深刻地懂得他們肩負的重任,他們富于自我批評精神,能夠嚴于律己,對他們從事的事業忠心耿耿。這樣作,他們給未來數代冰島美術家提供了美術的完美純真的光輝榜樣。

挪威對現代主義的態度1910年—1920年

特賴格維·納加德 著

人們通常把現代主義描述為就是與傳統決裂。新事物恰恰通過破除既有的秩序,聲稱自己與舊事物勢不兩立地脫離,實現自己的突破。如果要找到現代主義畫家在1910年至1920年之間的挪威美術史上進行這種突破努力的痕迹,你就必須非常仔細地查閱。當代從20世紀前半葉的挪威美術史中無現代主義這一章,象先鋒派和反叛這樣的概念幾乎沒有出現的時候,人們可能會想象其原因就在于編寫歷史的本身是如何評估傳統和連續性。由于為了描述緊密聯繫的發展的需要,反叛和激進的實踐可以被抑制。但是要找出原因很可能要深入地尋找。通過下列全面考察歷史,人們不難看出;我們通常稱之為挪威美術的主流,即發展主線的不斷增長不能僅僅看作為是一種勉強的,歷史的復原物。肯定地,在本畫展所涉及的十年期間和更早些時間的美術家和作家之中,可以發現他們抱有能夠創造象這樣的主流希望,可以發現他們願意這樣干。

在歐洲現代主義英雄輩出的時期開端,人們對挪威試圖擺脫自己的根基的情況了解甚少。相反地,在1905年同瑞典聯盟瓦解後的時期,挪威人深入地進行試圖在國民傳統中找到基礎的工作,以便建立獨立的文化。當美術歷史學家安德烈斯·奧伯特1907年在哥本哈根一次講演中尋找挪威美術發展的主導力量時,他特別地發現這主導力量就存在于同具體的國民特征的聯繫最強烈之處。浪漫主義美術家們已經發現挪威風景和普通老百姓的生活這個美術作品的主题。從19世紀80年代起的一代人已經從德國學究式的影響中解放了調色板,并且深刻地體會到繪畫要直接目視接觸挪威的現實。然而,根據奧伯特的看法,美術已經完成了經過自然主義和印象主義的發展路線。為了深入地前進,有必要在相同的原始的和基本的心理力量中尋找新的基礎,因為從一開始這種原始的 and 基本的心理力量就已經創造出人類的圖畫藝術。“他想要以更新聯系的原始性,在藝術的抽象的裝飾性方面能夠發現有所表現。這種表現必須服從于模自然而產生的美。在挪威中世紀藝術中和到18世紀農民藝術中,奧伯特發現了原始的,裝飾的和色彩的價值標準。這些價值標準可以構成供新裝飾美術發展的國民傳統的基礎。這種裝飾美術也必須同挪威的風景和現實聯系起來才能存在。但是與早期的學派相對照,通過不僅從影子(象印象主義畫派一樣),而且盡量地從透視法縮短和透視圖抽象出來,以便僅僅通過外形和色彩對照來完成這種表現。

儘管奧伯特是位歷史學家,他深切地關心促進民族傳統的意識,但是他仍然把自己的注意力放在未來的前景下。作為他在1814年至1900年的挪威藝術的著作中的格言,他引用了他的老同事洛倫茨·迪特里希遜的話:“當我們談及挪威藝術時,我們必須總要記住挪威藝術是一個處於初期的概念。我們必須記住我們是從本質上談及它的剛剛過去的歷史,這是因為我們深信它的未來。”1907年,這種經過自從19世紀70年代以來關於藝術討論之後對進步的信念,對奧伯特來說已經成為必然的事情。“我們中沒有任何人懷疑挪威的未來……尤其是現在,擺脫聯邦的斗争所取得的令人高興的結果已經釋放出巨大的被抑制的力量。在獨立的挪威的未來,藝術也將獲得公民的資格。從藝術上來說,我

們的人民必須完全地覺醒起來。”

1905年後的一段時期,異常的經濟繁榮刺激了社會大多數部門的樂觀主義。建立現代社會在當時的公眾爭論中是一個反復出現的題目。靠向各個領域的最先進的東西學習,就認為能迅速地把整個國家從昏睡狀態喚醒,并且恢復它失去的基礎是不可靠的。在跟上發展的思想方面,挪威具有國家年輕,質樸單純的有利條件,挪威至今還未經歷完成它的生活周期。在人民中間蘊藏著沉睡的力量,等待着被喚醒。在藝術領域這樣的觀點特別有利于青年人。當時的藝術評論界對他們也抱有厚望,給予他們以極大的注意。經常出現的關於進步的夸大言辭多么有助于實際中的現實,很可能是值得懷疑的,但是它可以幫助人們深入了解那個時期的自我意識和期望程度。

在挪威,人們清楚地認為法國藝術是自19世紀80年代以來最先進的藝術。確實,許多挪威人在19世紀90年代和世紀之交的一段時間去過哥本哈根接受訓練。但是極為經常地,他們是帶著這樣的想法:目的是接受基礎教育,以長遠的眼光對準法國現代狀態的中心。1910年前後,巴黎實際上是學習的地方。在那里的挪威年青美術家認為他們自己屬於先進分子,具有遠大的抱負和目標:將在創建他們祖國的美術中發揮重大作用。沃爾索·霍爾沃森在kunst og unge kunstnere(美術與年青的美術家,1911年)這篇文章中,突出醒目地列出了他自己這一代人從巴黎學習歸來的成員的名單。他對這些年輕的美術家的信任不壓于奧伯特。他曾寫道:“在法國國外的任何地方都沒有象在挪威那樣好的繪畫藝術……隨著時間的推移,重要的藝術中心正在向北轉移。沒有任何力量可以阻止其他國家的美術家將來到挪威參觀和學習我們的藝術。”

許多人同沃爾索·霍爾沃森一樣抱有熱情,夢想藝術復興中心在北方。許多人也有關於將來不切實際的幻想應該如何實現的看法:共同的問題等待着解決。偉大的目標使藝術同它的觀眾互相妥協,因為自然主義藝術一直頂著與它的公眾的矛盾奮力前進。為了取得這個目標,單個的美術家們不得不在向他們的目標奮進的同一方向上聯合起來。

“那么,藝術將怎樣進入我們的社會呢?”編輯哈里·弗特1911年在期刊kunst og kultur(藝術與文化)的第一卷末這樣問道。回答是可以預料的,藝術家們必須遵循當時的格言:組織起來、合作努力。”首先,必須加強創辦學校的工作。費特的文章Opgaver(使命)的很大篇幅都是寫關於個人主義Christian Krohg的情況,他1909年就成為新成立的國家美術院的院長。費特積極努力地表明:從19世紀80年代Krohg的自然主義綱領小冊子中所表示的傾向完全是同新時代的精神一致的。明顯地,這是費特試圖在圍繞Krohg被提名為教授的爭斗之後實現和解。在藝術發展(以安德烈斯·奧伯特和埃里克·威爾斯寇德為中心人物)中的集體精神和國民運動報為滿腔熱忱的美術界中,克羅格被認為代表了幾種不幸的傾向。他們害怕克羅格將推動自然主義的即印象主義的繪畫。總之,由于他的lart pour lart觀點,他會強調具有更崇高目標的藝術獨立性。費特好意呼吁克羅格通過美術教育參加創立運動的工作未起到任何作用。在此補充一句,哪些1920年以前參加國家美術院的人中很少數的在挪威美術史上留下芳名。另一方面,美術院在由阿克塞爾·雷維爾德1925年接替克羅格任院長時真正地成立了一所學校。

哈里·費特的另一個主要關心的問題是讓美術被大多數公眾所接受,既在藝術上和社會上美術都有教育影響。解決這兩項“使命”的實際辦法在于使公眾的,浩瀚而不朽的繪畫作品成為美術發展的目標。費特鼓勵畫家們要有社會意識,掌握好裝飾的方向。他進一步寫道:美術必須傳到每個人,“到人們聚會、廣大群眾聚集的地方去”。他看到了積極的傾向:“人們能夠看到象這樣的美術將是怎樣一點一點地出現——學校和教堂、醫院和火車站、城市大廳和市政大樓將被裝飾起來。”

哈里·費特信奉的觀點被越來越多的大美術家和作家所接受。1920年左右,許多人清楚地看到了這樣的迹象:人們所期望的將要實現。Nasjonalgalleriet的負責人詹希·西斯一開始對美術的集體和國家目標特別冷淡,但是在1923年他滿意地指出“理論的和面向學校的傾向在我們年青的美術界中的有責任感的畫家圈里是極其明顯的。”西斯還指出“現代挪威美術的重力中心已經移到牆裝飾,并且與建築相聯系。阿克塞爾·雷維爾德為Berge證券交易所創作的濕壁畫(圖例P.59)和佩爾·克羅格為奧斯陸海軍學校所作的濕壁畫(圖例P.56)都有利于西斯肯定挪威繪畫的成功發展。西斯預示:佩爾·克羅格當時未完成的裝飾畫將是“現代牆壁畫的杰作”,并且他還十分自豪地談論了雷維爾德的壁畫。“自從Giotto時代以來有許多牆壁繪畫作品,美術復興,有象Berge證券交易所里那幅優秀的美術作品,畫有收割者,播種人和耕地的牛群。

許多論述1910年左右挪威藝術發展的許多人認為值得注意的現象是:在幾代美術家之間無任何重大的沖突。這種情況是這樣解釋的:國家缺乏已建立起的學術傳統,從19世紀80年代自然主義突破出現的領導人物克羅格和威爾斯寇德仍然高度全神貫注于年輕的藝術。人們普遍認為在挪威美術家中存在的矛盾是兩條發展路線之間的爭論。在這場爭論中,克羅格和威爾斯寇德都與他們各自的年青美術家圈子相聯系。差異的出發點大部份在于思想意識和藝術政策,但是很快這場爭論就圍繞在確定繪畫本質上是革新的而同時又是可望成功的因素的內容而進行。(圖例PP.50和PP.52)

沃爾索·霍爾沃森發動年青的美術家討論他1911年非常熱忱地當作表現主義畫家來寫的是,他下列的方法解釋了他們在挪威藝術界的地位:“當幾年前這些年青的畫家突然地被稱為激進分子時,他們就處於與先期的激進分子相

對立的狀態，這些早期的激進分子構成了我們優秀自然主義畫家時期的色彩連續性。年青的印象主義畫家（我們通常對他們就這樣稱呼）突然感到他們面對某種新問題，因為已被接受的美術的辯護人已出現，在這個國家因此出現這種獨特的情況，美術的論戰不是在新老美術家之間，而是在兩個年青畫家派別之間進行。

當瑞典評論家奧古斯特·布魯尼斯在他的文章“瑞典與挪威表現主義”（1912年）中討論這兩個國家藝術界之間的差別時，他作出了與霍爾沃森相似的結論。他發現在挪威這種情況非常之清楚，即在挪威缺少學術院使80年代的突破具有完全不同的特點。“沒有面對面的戰爭，但是有拖延很長的鬥爭，”一種游擊戰，“沒有發展固定的陣地。”我可以想象得到：那些起初從事鬥爭的人們現在變成老手，逐漸得到越來越多的進入我們自己時代的青年人的支持；自然地，在領導人之間存在着差別，但是不甚嚴重，以至于他們本不應該被團結一致的感情所說服感動。現在的情況僅是1883年的情況的符合邏輯的發展。這就是人們能夠解釋對瑞典人來說，什麼是獨特的聯合，克羅格和威爾斯寇德同年青家聯合的辦法。”

與霍爾沃森相對照，布魯尼斯似乎沒有意識到挪威人堅持的兩種傾向之間的分化。很可能，這是因為在挪威評論和爭論中出現在思想意識和藝術政策方面的差別並未引起瑞典觀察家同等程度的興趣。這一點也可以從怎樣評估埃德沃德·芒奇的意義方面看出。

對布魯尼斯和其他外國評論家來說，芒奇在挪威美術界占統治地位的強烈程度可以達到把他當作所有年青美術家的衡量標準是非常自然的事情。在大多數年青美術家的作品中找到他們受芒奇某種形式的影響的痕跡是可能的，把美術家同芒奇相比較指出美術家們之中的差別更重要。從國外來看，因此芒奇普遍地認為是幾代人之間最重要的調解人。

當芒奇在多年在大陸上漫遊之后於1909年定居在挪威的時候，他在國際上的名聲最終也為在他自己的祖國得到普遍的承認鋪平了道路。然而，這種承認大部份包含了承認他是奇特的天才，他能夠按照自己的假想顯示自己的才干。他加強了這樣的信念：在挪威美術界仍然能夠出現新的，強有力的人物。但是由于太多的注意力只放在這種獨特的個人因素上，所以他的藝術不容易置于更廣泛的背景之中，芒奇美術不同的方面，尤其是他最新的發展而且同以前一樣是引出爭論的問題。芒奇作為傳統的傳播者的作用，因而作為年青人楷模的作用是值得爭論的問題。

沃爾索·霍爾沃特稱為早期的激進派和印象主義派畫家的組織，（其領導人是勒德維格·卡斯頓）在當時被稱為芒奇的人。他們未組成永久性的組織，他們的油畫遠非有一致的特點。不一定準確地說，他們最重要的聯繫首要的是他們贊美藝術的自由，主觀的經歷和個人表現。正是他們公開把芒奇當作這樣的一些理想的化身，而不是當作繪畫方面主題或者形式的相似之處而表示贊美他的緣故，人們把其他人同他聯繫起來。

該組織在1903年舉辦的（稱為新的）展覽會上引人注目。這次畫展安排在與國家美術展（秋季畫展）同時舉行被看作是對據稱官方美術界威爾斯寇德圈子的統治的抗議。在隨後幾年反對威爾斯寇德圈子的激烈辯論中，年輕的印象派畫家採取的所有對藝術上級要求進行反對的態度越來越強烈。繪畫和美術家他們本身才是唯一的權威。他們對反對派身上所具有的粗俗的、民族的、社會的、以及道德責任感表示極端的蔑視。在許多方面，甚至當談到引起人爭論的生活作風的時候，他們都是與19世紀80年代的吉卜賽人運動相聯系的。如果人們能夠用一幅畫總結該組織中定的反對者認為是非常不幸的傾向，那麼這個最佳的例子就是克羅格的學生亨里克·羅馬所創作的畫 *So Lebt Man*（人們怎樣生活）。繪畫精巧的，流暢的風格，表示是一個受鼓舞的瞬間，而不是嚴肅的工作以構成一幅畫，這是印象主義的，它可以被看作是對自由的藝術才能和天才的羨慕。芒奇在牆上的平板印刷畫 *The Vampire* 和 *Madonna* 所突出的心理意向的，具有受色情指控的墮落，主題就是兩者同自然的方法和某種冷淡的遠景來處理的。為了藝術和內容的目的，該畫表示出美術負責圈認為是對芒奇膚腐羨慕的不幸效果的內涵。

該組織發現基督教徒芒奇是一位有力的發言人，特別是當他1908年在挪威永久性地居住，在美術界承擔重要職位的時候。1911年當克羅格在 *kunst og kultur* 介紹印象派畫家時，他特別強調了他們的個性和專注於純粹藝術性和生動優美性。

他整個描述是所有這6名畫家都喜歡用寬刷，純色，對觀察的事物進行迅速的表現。當克羅格堅持說有爭議的畫家們不是表示一種過時的觀點時，人們可發現他好爭辯的用意。跟上時代對他來說是個人生活情懷的問題，而不是圖畫與傳統和更新外部聯系的或者具有影響的問題。他在提到該組織美術家領導人的談話中，他是這樣說的：“任何在完全的意義上來說，卡斯頓是一位比其他任何挪威畫家（甚至包括埃德沃德·芒奇）更為優秀的現代畫家……。稱為美術現代的意味着，或者應該意味着在最高的程度上他是他所處時代和條件的驕子，這樣，他能夠不僅在藝術方面，而且在所有的其他領域都能夠理解時代，完全把握時代的脈搏。”然而，起決定作用的觀點是現代生活成立在藝術上是通過與純藝術可看的直接聯系來表現的。所有外部的聯系。例如與主題的聯系都是“第二重要的問題。獨特的是：克羅格着重強調“作為卡斯頓來講，他的沖動的達到最高程度上獨創的作品是他的原作 *Ribera*”。現代性在於自發性。它不是與任何外部事物，在此與原始的東西所聯系的結果，而是以前從未見過的某種

事物的結果。”“它似乎是人們看見色彩的誕生”，克羅格說。我相信這是象這樣的某種事情首次完成，它也很可能將是最后一次，如果卡斯頓不想創造這種東西的更多的復制品。”這種見解提出了要竭力創辦學校，建立傳統和共同努力成為藝術外部的因素。以對待其他印象派畫家同樣的方法來對待卡斯頓並且是困難的。他同公眾的辯論保持着距離。作為色彩主義的天才，他以大多數作品把自己置于他自己的美術家之中。他是能夠接近芒奇的美術作品，而通過對比又不喪失任何特色的唯一的畫家。他與馬蒂斯短暫的接觸留下某些野獸派的影響，這種影響常常把卡斯頓置于印象派畫家之列。

1908年夏，瓊·海伯格在巴黎完成了學業后回國，他帶回了在本國的朋友和同事團具有決定性意義的信息。在這年初，他過去 *Academie Colarossi* 作旅行。克利斯琴·克羅格在那里執教。然而，短時間后，他離開去亨利·馬蒂斯新創辦的學校。海伯格尋求新教員的熱情在他的圈內流行起來，並且於次年秋冬，帶來了四名成員（包括雷維爾德和索倫森）到該學校。在1911年春，馬蒂斯停止教書之前大約有15名挪威畫家已經時間不一地加入了他的美術院。

在1909年的秋季畫展上已經發生了一場關於新傾向的爭論。這種新傾向據信可以從幾位年輕的美術家的作品中看得出。克利斯琴·克羅格是把這種傾向確定為馬蒂斯畫派的第一人。克羅格聲稱“馬蒂斯的計劃是人們可以在形式和色彩上誇張一切能誇張的事物。”僅在形式上誇張必須符合和依賴色彩上的誇張，反過來也是如此，因此，在誇張中存在着一致和諧性。”克羅格進一步認為“馬蒂斯他本人作為畫家，與埃德沃德·芒奇相似，但是缺乏他的偉大性。”他認為：馬蒂斯是受芒奇在獨立畫展中的展品的啟發是可以想象的。正如他說的：當克羅格認為芒奇是馬蒂斯畫派之父時，“他很可能正在特別地思考具有芒奇在世紀之交之后發展的清晰的地域，變出的外形和表現的彩色主義的風格。芒奇是克羅格最不喜歡關心的人。

儘管在1909年供展品展出的唯一的兩位美術家，瓊·海伯格和亨利克·索倫森事實上與馬蒂斯一道學習，但是參展的其他幾位美術家也歸入新興運動一類。一個原因是這些畫家曾在一段時間內是親密的朋友，在共同的畫室和創作室進行創作。由于他們也與沃爾斯基爾德畫家圈有過親密友好的接觸，所以他們遭到印象派畫家小組里的畫家最猛烈的攻擊。批評不是純粹出于對藝術的政策的原因，而是出于關心繪畫的原因，批評直接指向外部天真（*Naivistic*）簡化，直接指向被認為是在偏向有學校特征的權威和模式的運動的強烈傾向中冷淡態度的情況。有力地使用色彩和形式的簡化經常受到來自其他方面人士不理解的否定批評。

當他們非常早地被視為一個明確的組織時，這部份是由于他們自己一方滿腔熱忱地銷售繪畫作品的結果。在人們能夠看到馬蒂斯教學的實際效果很早以前，國內的藝術界已經通過各種渠道雄心地準備好進行某種完全新的活動。在這方面一支堅持不懈的力量是亨里·索倫森，他時常得到沃爾索·霍爾沃森值得羨慕的幫助。這個小組顯示自己方面最重要的特點總結在1910年9月索倫森的（年青的挪威繪畫）這篇文章中。他認為：多虧他的畫家朋友“似乎在挪威美術爆發一股新鮮的新潮流……，他們都自覺地或者不自覺地反對自然主義，或多或少程度上受到現代法國藝術的影響，這現代法國藝術是直接獲得的，沒有經過中間人。”索倫森發現法國新傳統中的背景建立在塞尚，高更和凡·高的綱領性的反自然主義的和反印象派的繪畫作品之上。尤其是塞尚，具有高盧人的始終不渝和明確的力量，這使他成為一名偉大的革新的繪畫大師。”根據索倫森的看法，由塞尚發展的路線再由馬蒂斯清楚地和富有邏輯性地加以發展。馬蒂斯同基斯·凡·多根一道代表了現代藝術最前進的方面。並且馬蒂斯將“通過他真正杰出的和明確的領導，對更年青的斯堪的那維亞藝術具有影響。”同時，索倫森強調了更新的挪威風景畫傳統，這個傳統是由威爾斯寇德畫家圈的兩位畫家索瓦爾德·埃里奇森和奧爾夫·沃爾德·托恩作為該組織的挪威基礎所代表的。這些美術家在高丘陵的挪威風景畫方面有着強有力的根基，已經設法給這種傳統增添某些光輝和塞尚的裝飾性的方向。通過現代法國傾向同挪威傳統和芒奇浪漫自然情感結合起來，正如索倫森後來指出的，人們能夠產生一個最偉大的期望：“藝術的下一個中心”將在北方。索倫森概述的多方面的背景完全與變化的表現相一致。儘管主張一致的學派風格，但是這些表現在他自己的油畫和馬蒂斯的其他弟子的繪圖中都能找到。

依照索倫森的看法，尤其必須加以反對的，一方面是從19世紀80年代吉卜賽人時間的回憶錄，具有它的社會批評和親密的高度私生活的心理暴露。另一方面，危險存在于法國藝術，德國藝術以它真正地阻礙的 *Bocklin* 象征主義和神秘主義對19世紀90年代的挪威產生印象。索倫森因此明確地摒棄了把來自于克羅格的自然主義和從19世紀90年代以來的芒奇創作的指控為符號的圖畫的理想作為榜樣的藝術。

索倫森在初期階段，很可能是受他在瑞典組織德·昂加（年青人，1909年）中的朋友的啟發，希望在挪威也舉辦一次反對的畫展。在該畫家圈中的其他人不很熱心。但是通過報界反復登載關於反對克羅格的畫家圈在藝術方面的統治地位的報道，以及關於計劃舉辦獨立畫展或者退出以便同秋季畫展競爭，聯合起來進行反對活動的印象一直留在公眾的心目中。1914年挪威的一百周年展覽會上年輕的國家慶祝自己和憲法的一百周年紀念。這次展覽會給反對派一次實際的機會來顯示自己的力量。克利斯琴·克羅格是美術界的主席，他在這次展覽會中擔任了關鍵性的職位。印象派畫家索倫·翁薩格是負責現代藝術的成員。給每位畫家展出的空間有限，並且懷疑克羅格想提高他自己的人，

使得14位藝術家(由威爾斯寇德和索倫森領導)退出展覽會,舉辦了自己的展出館。大多數人都明白:De14(14號),該組織的名稱,認為自己不僅僅是一個臨時的協會,在這個協會中,馬蒂斯的7位弟子聯合了來自威爾斯寇德畫家圈的7位畫家。威爾斯寇德本人認為該聯盟是“最終的決裂和未來的基礎。”

1909年,威爾斯寇德對馬蒂斯的油畫和他在馬蒂斯的弟子的作品中見到的第一批結果表示懷疑,但是當他意識到馬蒂斯這位教師除了是野獸派畫家外還具有其它繪畫風格,這位教師是建立在塞尚和綜合主義畫家的基礎之上的,他精辟地強調裝飾的形式和色彩的簡化表現使用。他本人努力做到這一點,並且認為這是現代繪畫的目標。對馬蒂斯的弟子的“天真的形式和色彩過度”持否定態度的反應在一出現時也很快在評論家中間被驅散。尤其是通過該組織中的幾位重要的藝術家在1911年和1912年舉辦的幾次單獨的畫展,野蠻的印象也淡化了。

由於1914年的一百周年展覽會,該組織取得了完全的成功。正如瑞典美術史學家卡特·戴維·莫斯利寫道的:“The14(14號)組織的核心尤其是年青人。我們發現最新一代人最好的名字都在這裡。人們可以說:索倫森、泰格森、德貝里茨、海伯格、雷維爾德已經彌補了他們的謊言,並且在這次展覽會上決定性地實現了他們的突破。”他在期刊 *konst*(藝術,1914—1915年)中,象沃爾索·霍爾沃森的時代宣傳小冊子,完成了他的系列文章(Nyare norsk konst)(更新的挪威藝術):“我還有一句話要寫,在法國以北,無任何地方有象挪威的這樣好的美術。”

在挪威,美術史學家艾因爾·萊克以前當談到馬蒂斯主義(Matissism)時相當保守,他也聲明索倫森是他那一代里最偉大的畫家天才”,他在 *konst og kultur* 關於 The 14 組織的評論中結尾時稱:“他相信挪威繪畫金色的時代即將來臨。如果他認為整個情況前途充滿希望,盡管對某些畫家有批評,這是因為他抱有特別的期望:裝飾藝術和牆壁油畫將得到發展。”甚至畫架繪畫,我相信,不僅在現在而且在將來也可變成可以移動的裝飾性的壁畫領域。”象其他許多人

一樣,他聲稱:年青的美術已經根本性地發展到了一個令人吃驚的程度,並且以傳統的堅定基礎努力工作。萊克也以某種寬慰的心情指出,象立體派畫家一樣,偏激的現代傾向在挪威美術史上留下的痕迹很少。

在公眾的意識里,立體派現在取得了勝利。同印象主義運動的衝突在隨後的幾年中也消失了。一個有利于和平的因素很可能是戰爭年代期間出現繁榮現象。由於購買力的過剩和商品的短缺,繁榮刺激了銷售市場。每個人都有一個余地。

欣欣向榮的私人經濟也帶來慷慨大方,這樣就可能在1917年卑爾根和奧斯陸計劃和舉辦為獲得第1次重大紀念委員會席位的競賽。這也進一步刺激了藝術家們為裝飾性的典範作品而工作。很長一段時間,裝飾性的典範繪畫作品一直受到人們的需求和鼓勵。偏離的和更多的極端激進傾向得到抑制。例如,在佩爾·克羅格的作品中,天真主義和未來主義被新的對表面與空間之間的聯系感興趣所代替。阿克塞爾·雷維爾德從事立體主義繪畫作品的創作,但是在氣勢更輝煌的和色彩為主的統一綜合進了形式的分離。

在挪威藝術中一個明顯的例外是索瓦爾德·赫勒森,他具有更多的先鋒派方向。在大約1914年受德拉內伊啟發,幾乎是抽象圖畫的時期,他以拼貼畫工作。通過積極的立體主義,他向他的朋友杰杰的繪畫風格接近。赫勒森從1912年左右就長期住在法國。他的居住地保持同挪威美術界一段距離,例如,逃辟在戰爭年代期間向在家渡過孤獨生活的時期,這可能似乎是他繼續從事現代主義創作興趣所需要的條件。具有很鮮明特點的是,佩爾·克羅格是在挪威美術家中間接近的最親密的人。赫勒森在挪威的唯一畫展(1919年)完全未贏得公眾的理解,直到近幾年他的繪畫作品才成為人們特別感興趣的展品。除此之外,引人注目的是,挪威美術界(其發展方向是在戰爭期間本質上得到加強的法國)對其他印象派美術毫不感興趣。迪·布魯克的畫展(1908年),德·布勞·頓特的畫展(1914年)和坎德斯基的畫展(1916年)受到極為強烈的否定評價,在挪威美術未留下什麼痕迹。



表現素描課習作
趙曉東(三年級)
指導教師:楊述