

未来主义、达达主义、超现实主义

毕加索、康定斯基、克利

赫伯特·里德 著
潘召南 译

从1906年到1914年这八年被描述成为激烈的动乱时期。这样的动乱在我们这个时代也没停止过。对于第一次世界大战期间的形形色色的实验运动有不同的理论评述,有些评述的意见、观点相互矛盾。尽管如此,有两大总的发展趋势现在是越来越明显。毫无疑问,这两大发展方向与人类的不同性格类型有关,我们称之为内向型和外向型性格。我用了浪漫主义和古典主义来指那种留恋过去的心理倾向,然而我们纵观历史的实际发展,很难把某个人的经历清清楚楚的描述、分析出来,过于细致的分类只会让我们感到迷糊,混乱,从毕加索这一典型的例子来看,我们就可以意识到要把某一天才人物的相互背离的表现归于某一有限的历史范畴,是何等地艰难,正如一位名叫济恋的诗人曾说,艺术家都具有变色龙的本性,他们总是让正直刻板的哲学家们大惊失色。艺术家并没有个性特征——他只是不停地向别人传递某种信息,也就是说,在实践中,艺术家是本能地凭借其他艺术家的目的和成绩来表现自己的特征树立自己的形象的,只不过他努力使自己局限于某一特定的表现模式。这种说法可能象是在给抄袭,剽窃的行为找借口,任何时期的艺术中都存在着大量的抄袭和剽窃,但这正好是对一切艺术的历史发展的很好的说明,表明了所有逻辑分类的复杂性,甚至可以说是虚假性。

尽管人类个性的不同表现形式能为艺术发展的两大总趋势提供一定的解释依据,但必须注意到歧义和意义的丧失。阿克顿神教导我们,“不要去在性格中寻求艺术的统一。”艺术本身的特征也正好阐明、解释了这句格言,在讨论立体主义的时候,我们已经区分了两种发展方向:一种是追求感觉的片断和物体的重新构建(依靠想象的法则);另一种则是追求实现主题的目标,创造顺应自然天性的艺术作品。不过,要完全理清这两大趋势也并非易事,并且从表面上看,艺术的每一次细小的发展,都似乎和前面的一次运动存在着相似之处。例如,“实现主题”这一说法本是悲凉的现实主义概念,但它却产生出立体主义画派;产生了独立的组织结构——这实际上已经歪曲了主题的初衷,这种概念的发展旨在表现创造完全自动的造型艺术的现实——这不是在实现主题,而是在创造主题,在本章和下章,我将论述现代艺术运动。艺术家们利用自然生活中的感觉形象的片断,进一步发展了由想象或幻象决定的艺术形象。这种运动的最大特点在于:诗人和文学界人士在其形成、发展过程中起着非常重要的作用。

未来主义是现代运动的最初表现形式。由意大利诗人费利波·托马索·马里纳提积极筹划并组织。在1909年期间,他向世界各地散发了文辞犀利的宣言,宣称过去的艺术已告结束,未来的艺术已经诞生。他身边聚集了一群诗人和画家,其中最重要的有乌伯托·波西奥尼(1882—1916),卡罗·卡拉(1881—?),露吉·罗梭罗(1885—1947),加可摩·巴拉(1871—?)和吉诺·塞维里尼(1883—?)。波西奥尼撰写了《未来主义画家宣言》一书,于二月十一日出版,1910年3月3日在吐瑞提特罗公开向广大观众发行。同年四月十一日,又发行了《未来主义绘画技巧》。紧接着接连不断地出现了不同的表现形式和不同的宣言。1912年,这一派画家在巴黎举行了一次作品展览会(后来迁至伦敦和柏林)。1914年,波西奥尼出版了一书,对未来主义的理论和艺术追求作出了最后的一次阐述,从形式上和事实上都是最后一次,因为同年爆发的战争解散了这个组织。波西奥尼曾在这次运动中起着积极的推动作用,但不幸于1916年在他疗伤期间被人杀害。从此这个组织再也未能重新组建。塞维里尼曾一度退回到立体主义;卡拉也深受克里科的暗喻派画法的影响;巴拉最终退回到学院派现实主义中去;罗梭罗当初是法国音乐作曲家(有时称“现代颂曲”),这时也明显地失去了对绘画的兴趣。

1910年的未来主义宣言是一个逻辑性很强的文件。它一开始就声称,由

于人们对真理的需要和追求不断增长,已不能再从他们过去所理解的形式和色彩中得到满足。一切事物都在不停地飞速运动,发展、变化。这种带有普遍性的推动力量正是艺术家们千方百计想要表达的。空间不再象过去那样存在,或者说是只是作为一种氛围,各种物体在其中运动,相互渗透;色彩是五光十色,闪烁耀眼;阴影也是扑朔迷离,总有小小的光点闪亮。因此五位画家受到启发而发表声明:

- 1、各种形式的模仿都应受到唾弃和鄙视;而任何形式的原创和应得到推崇和赞誉。
- 2、我们应该反对追求文字和谐和品味高雅这一信条对艺术创作的专制统治。我们可以通过这些跳跃性的表现形式,很轻松地推翻伦勃朗、戈雅和罗丹的作品。
- 3、艺术批评既无用,又有害。
- 4、应该横扫一切陈旧的、线条明显的、肤浅的主题,要表现现代生活的主旋律——充斥着钢铁、狂热、傲慢与冒险速度的生活。
- 5、那些让创新者们感到窒息的指责,如“疯子”样的称呼应该看作是高贵的、无尚光荣的头衔。
- 6、在已有的绘画作品上进行添补,是绝对必要的,这就象诗歌中散文诗,音乐中心复调或多音作品。
- 7、宇宙动力论的观点必须在绘画中用动感表现出来。
- 8、和其它品德相比,真诚和纯洁仍然是对人性的最必要的理解。
- 9、表情和光线破坏了物体的质感。

上面九点声明中,第四条总结和概括了所有积极的论述——要求艺术家去表现现代生活的主旋律——充斥着钢铁、狂热、傲慢和冒险速度的生活。对于动力性能的强调起始于表现主义,但是表现主义者未能解决如何用静态的绘画和雕塑形式来表现动作的问题,当然未来主义的解决方式也显得有几分天真。他们认为,一匹奔跑的骏马不是长着四条腿,而是长着二十条腿。这些腿的动作呈三角形。因此他们在画马、狗或者是人的时候,采用了呈连续状或呈放射状的多肢体表现手法。同样,声音也可以用一连串的波纹来表现;色彩被视作五光十色的节奏。视觉的不同角度,不同方向可以组合在“一个相互渗透,同时溶化的”的空间里,对于未来主义的绘画技巧;未来主义画家迪劳雷在谈到“同一时刻发生”这一概念时曾预期到。

未来主义运动历时不长,但从整体上看,它对现代运动的贡献是非常关键的,甚至起到了决定性作用。就他们在表现动作方面的尝试而言,虽然这些开拓先锋被后来的摄影艺术所超越,但他们的画仍然是动作造型艺术的象征,而不仅仅是动作画的代表。他们真正的重要作用在于他们发展了对我们这个时代的典型事物的新的感受和观察,特别是在机器方面;赋予了现代人已有成见和观点以崭新的意义,特别是在速度方面。波西奥尼的人物画,如1913年的《空中连续体的独特形式》(在纽约的现代艺术博物馆,用铜铸成,还收藏在米兰的现代艺术画廊以及温斯顿艺术作品大全之中),他的画具有朝气蓬勃的力感,这一点会让我们联想到巴拉克的雕塑,不过巴拉克的雕塑以作品自身为中心,波西奥尼则把作品形象展开来,进入了空间。他最先采用了特征突出的飞机。所有的未来主义画家都开始尝试表现身体和机械的力量,如巴拉的《汽车与噪音》(1912),卡拉的《街车在给我讲述什么》(1911);罗梭罗的《雷电的线条》(1911);塞维里尼的《运动着的波塔巴瑞象形文字》(1912)等等。但是这些曾一度轰轰烈烈的实验很快就停止了。波西奥尼把它综合成为一种新的形式,而其他的艺术家们却纷纷退回到古典主义和学院派主义中去了。其原因不难发现,从本质上讲,未来主义是一种象征艺术,它尝

试用造型艺术形式来阐述已有的概念或理念。然而,一种具有生命力的艺术,首先应该是有感而发,通过物质材料来表现,只有偶尔才表现出象征意义。

当然,同样的批评也针对迪罗雷和皮卡比亚的玄奥派或当代独立的俄国米切尔·拉雷诺夫的纤维派。从1910年到1915年,皮卡比亚和马歇尔·杜查普的画很难同未来主义的画区别开来。皮卡比亚的《塞尔维亚的游行》(1912)和卡拉的《无政府主义者加利的葬礼》(1911)相互映衬,它们同时于该年在巴黎展出;杜查普《下楼的裸者》(1912)(费城艺术博物馆),和同年的巴拉的《带皮带套的狗》更是交相辉映。皮卡比亚随后在艺术上的发展归属到了达达主义和超现实主义的编年史中,在某种程度上,杜查普也是如此。但杜查普谜一般捉摸不定的性格在现代运动中表现得更加神秘莫测,当时颇具影响力。他在未来主义创始人的基础上,更进一步地实现了未来主义的意义和价值。到了一九一三年,阿波里奈尔描述这位艺术家“已从美学已有的观点分离出来,“最先一个拥有了一种神秘的力量。”在谈到其作品《下楼的裸者》时,艺术家本人解释到:谈论一幅画是不恰当的——“它是动力元素的组织安排,通过抽象的动作表现形式来阐述时间与空间的关系。一幅画必须在画面上同时出现两种或更多的色彩。我有意把《裸者》限制为木素质调,目的是要解决突出画面本身的问题。我承认,可以用很多其它的方式来表达这种思想。如果没有的话,艺术就会成为一个可怜的哑巴。但是请记住,当我们在考虑某一事物在既定的时间里穿越空间时的动作时,我们实际上已进入了几何学和数学的王国。这正如我们为了某种目的制造某种机器时一样。假如我要表现飞机的起飞上升,我就要表现它的行动(在做什么),我不想去绘制它静止不动的画面。当《裸者》的图象在我眼前突然闪现时,我就知道它将永远打碎自然主义奴役绘画艺术的锁链”。

在这里,马歇尔·杜查普已走近了造型艺术的概念:用物体自身的造型特征创造出一种新的物体,而不是去“绘制另一种东西。”这一点我们将在第六章中谈到。他1912年以后的发展,特别是在1915年和皮卡比亚一起去了一趟美国后,越来越多地朝着一个方面,用玻璃、金属和木料来进行结构建造。但正当走向实现客观的、绝对的自我时,他和以前的雷姆伯特一样,堕入了轻蔑一切、倨傲的迟钝状态。杜查普认为,艺术作品不能再看作是个有美学价值商品,而应该是随心所欲的自由创作。但当时的社会还不能接受他的思想观点,阿波里奈尔曾预言,马歇尔·杜查普注定要去“协调艺术与民众的矛盾。”然而当时的民众没有准备好接受他的协调,甚至根本就不准备接受。

战争从形式上解散了未来主义在巴黎、慕尼黑、米兰、欧洲各地的组织。但也正是由于这次解散和随后出现的战后精神混乱,又一种新的艺术表现形式才得以发展起来。1915年期间,许多艺术家在中立城市苏黎世避难,他们是:来自罗马尼亚的特利斯坦·泽拉和扬可,来自法国的汉斯·亚普,来自德国的雨果·波尔,汉斯·雷克特和理查德·休斯恩伯克。在咖啡馆里很随意的聚会上,他们产生了一个想法,要成立一个国际性的歌舞酒吧娱乐组织。雨果·波尔组织第一次庆祝活动。这次活动于1916年2月5日在从一个荷兰水手吉恩·恩菲雷那儿租用的房间举行。吉恩·恩菲雷是斯匹吉拉丝酒馆的老板。他们后来搞了形式丰富的娱乐活动,有法国和荷兰的歌曲,俄国的三角琴音乐,黑人音乐、诗歌朗诵,并且还展出了他们的艺术作品。波尔和休斯恩伯克来自柏林,他们想在一本德法词典中查找出恰当的词来描写、形容他们中的歌手雷诺依夫人,结果碰巧发现了“达达”一词。他们就选用这一词来热情洋溢地形容他们所进行的活动。该年6月,一本题为《伏尔泰酒吧》的小册子出版了。由雨果·波尔编辑,封面设计由亚普带头,阿波里奈尔,马里纳提,毕加索,摩迪里亚尼和康定斯基等以及所有前面提到的画家和诗人通力合作而成。1917年3月,达达主义画廊在巴哈福斯塔斯开放。7月发行了第一期题为《达达》的期刊,由泽拉编辑。紧接着达达主义著作陆续发表,有泽拉的《最早的探索》,插图由扬可设计;还有由休斯恩伯克编写,亚普插图的《飞跃的进步》。瑞典画家维金·恩格林(1880—1925)于1918年来的苏黎世。他和汉斯·雷克特尝试着进行“流动”的形式的实验。最早他们受音乐的感染,在能伸缩张拉的橡胶卷上作画,可惜未能成功。因此他们改为设计电影胶卷。尽管这时他们的方法已有所不同,但雷克特在这场运动中始终起着率先领导的作用。

休斯恩伯克于1920年在汉诺佛山版了一本关于达达主义历史的书,其中有一段文字概括了这一新的艺术群体的追求目标:

“伏尔泰酒吧”的成员全都是艺术家,因为他们对新出现的艺术发展动向都极其敏感。波尔和我曾一度热心地在德国传播表现主义;波尔是坎丁斯基的亲密朋友。在两人的合作下,波尔曾尝试在慕尼黑成立一家表现主义剧院,专门上演表现主义的作品。在巴黎,亚普也曾和毕加索,勃拉克等立体派运动的领袖人物交往密切,他完全有信心以各种方式和自然主义理论展开激烈的斗争。特雷斯坦·泽拉是一位颇具浪漫色彩的国际主义者,他那充满热情的宣传推动了达达主义运动的不断发展。在那段时间里,我们每晚都在伏尔泰酒吧通宵达旦地跳舞、唱歌、朗诵。抽象艺术对我来说,就等于绝对的最高荣誉,是我们追求目标的终极。自然主义对于小资产阶级的内心世界进行穿透性的心理分析——在这儿,我们发现了我们永远的敌人——尽管我们千

方百计地抵制心理透析的诱惑,但自然主义还是从不同的侧面反映了资产阶级的道德观念。阿波里奈尔曾被我们尊崇为造型艺术领域里的无以匹敌的偶像和典范。他始终认为,艺术既不能是纯粹的现实主义,也不能是纯粹的理想主义或唯心主义,重要的是,它必须是真实的。在这一点上,他认为任何对自然天性的模仿,无论是多么地隐匿,都只能是丑陋的谎言。针对这一点,达达主义赋予了真理的新的推动力。达达主义希望成为各种抽象派力量的聚合点,要长久地成为伟大的国际艺术运动的一股超前力量。

从一开始,达达主义就认识到了国际主义的重要性。泽拉一直和马里纳提保持着密切的联系,尽管达达派画家认为未来主义过于现实,过程序化,但他们仍然从其中吸取了不少东西。正如休斯恩伯克承认,“同时发生”这一概念就是来自未来主义理论,他们同时朗诵不同的诗歌,演奏“颂曲”或者是噪声音乐,(这是抽象音乐的前身)。不过,伏尔泰酒吧的达达主义者接受了“颂曲”音乐,并且从未怀疑过它的哲学理论——他们的想法是完全相反的:让灵魂得到安宁、静穆。它是永远的摇篮曲,是一种艺术,抽象艺术。伏尔泰酒吧的艺术家们并不明白他们想要什么——群艺术家的思想和“现代艺术”的理论紧紧相连接,把这些理论称为“达达。”

皮卡比亚曾在1913年去过纽约,1915年,他再次去那儿(正如我们已提到那样),参加马歇尔·杜查普组织的艺术组织。杜查普于该年6月抵达纽约。他们找到一位富有同情心的热心赞助者瓦尔特·阿伦斯伯格,他是阿尔弗雷德·斯提利兹公司的经理,一位艺术摄影家。早在1906年,他曾在纽约五号大街开过一家画廊,不光展出美国现代派艺术家的作品,如约翰·马林,马克斯·威伯克和曼·雷的作品,还展出世界各地现代艺术家的作品,如:瑟泽,杜勒尔·罗索欧,托索斯·拉特雷克以及毕加索的作品。于1913年,在著名的纽约兵器展览馆里展出了1100幅现代艺术家的作品(后来又转至芝加哥和波士顿)。当杜查普两年后来此地时,他的作品和其它展品一样已引起了极大的反响,他的名字也已经是家喻户晓。斯提利兹很乐意让自己的画廊成为欧洲现代运动的前沿阵地,他着手出版一本叫《二九一》的评论杂志,杂志是以画廊所在的五号大街的公寓的门牌号命名的。皮卡比亚一直在纽约呆到1916年,然后经巴塞罗那回到苏黎世,在那儿他参加了新的艺术组织,和亚瑟·格雷文,格雷泽斯的及玛丽·劳伦森一起于1917年1月25日出版了新期刊《三九一》的第一期,以纪念斯提利兹的《二九一》期刊。后来在回到美国的短期逗留期间,他重新加入了杜查普组织,出版了又一期《三九一》。随后辗转回到瑞士,先到洛森,于1918年重新加入了在苏黎世的艺术组织。在此期间,他进一步深入开展活动,于1917年出版了《达达》第一期和《达达》第二期,1918年出版了第三期。

早在1917年,休斯恩伯克回到了柏林,在战争的最后一年,他很容易在充满绝望色彩的混乱中建立德国的达达主义。乔治·格洛兹(1893—?)和拉欧尔·汉斯曼也加入了其中。在科隆,由一名叫巴吉尔德的记者和一名叫马克斯·恩斯特(1891—?)的画家于1918年发起了一场运动。恩斯特是在1914年才第一次见到亚普的。另一个组织在出版商斯特吉曼的赞助支持下,由库尔特·斯克威特(1887—1948)倡导,也宣告成立,还有其它达达派组织也在巴塞尔和巴塞罗那相继成立。(可能是因为皮卡比亚曾莅临过那些城市)。这时候,由于大战已接近尾声,在苏黎世的各种达达主义团体也纷纷宣告解散。亚普参加了科隆的新组织;泽拉返回到巴黎。1920年期间,出现了形式各异的活动和画展。在萨利格文举行了达达主义者的节日狂欢,在这儿出现了后来起重要作用的人物的名字,他们是:安德鲁·布雷顿,保尔·伊罗德,梭波特和阿雷根。该年六月在柏林又举办了国际达达主义作品交易市场,始于四月在科隆由亚普,巴吉尔德和恩斯特组织的一次展览,这次展览后来被警察当局查封;德国的达达主义从一开始就表现出革命的、政治的虚无主义倾向,它后来成为了完全的抗议社会活动,而不是再一场艺术运动。

但是从一开始,达达主义就继承了马里纳提的那种讲求文辞犀利,语言华美的宣传方式,他们声称自己为“活跃分子。”企图要摧毁新有的古典主义中的那些沉重地压制想象的桎梏,从社会和艺术的角度,要在艺术上开创一种全新的风格,其产生的背景是社会普遍存在的不安定因素,对战争的狂热迷信;还有随后的俄国革命;存在着无政府主义者,而不是社会主义者还有个别的法西斯主义者的原型。达达主义者运用了巴昆宁的口号:破坏也是一种创造!他们挺身而出的大胆行动,使资产阶级惊慌失措。(伙伙人对战争应负有责任)。艺术家们用尽千方百计来恐吓这些战争的罪人,他们在想象的空间里,以死亡为主题,创造出许多令人咋舌的可怕的、恶心的作品。他们用垃圾来作为作品的创作,如斯克威特的《新奇玩意儿》;或者是故意吹捧一些如酒瓶架子一类的不起眼的低俗的东西,甚至把肮脏小便壶也说是高贵无比的艺术品;杜查普给《蒙娜丽莎》添上了胡子;皮卡比亚画了一些古怪、离奇、荒诞的机器,这些机器没有任何功能,也不起任何作用,只是用来嘲讽现代的科学和效率。这些举动现在看来似乎微不足道,但是我们不应该忘记他们当时的使命——冲破艺术中所有习俗观念的束缚,旨在完全、彻底地解放视觉的想象力。立体主义在这方面已取得了很大的成绩,但曾一度背弃了视觉透视

的原则。后来令人费解地停滞不前，而且又退却回到先前的古典主义，其变化之大，突兀得远远超过了当初要拼命摆脱现实主义时的情景。达达主义是解放运动的最后表现。受除了毕加索和勃拉克，还有里格尔的影响，它为新一代艺术家们提出了“持久的超越”，为这些人的创作理论指出了方向。在战争期间，很大程度上说，达达主义被人们遗忘了，但它创造了一种原动力，确定了西方艺术的发展方向，这使达达主义精神在我们这个时代还依然存在。在欧洲、美洲，仍然还存在着未来主义和达达主义的影响，我们一直都在探索、寻觅、企图“表现现代生活的主旋律——充斥着钢铁、狂热、傲慢和冒险速度的生活。”

在出版于1920年的达达主义宣言上签名的意大利画家中，有一位生于1888年的意大利血统的希腊人，他叫乔吉欧·德·奇雷科。这位艺术家在1950年到1958年间在慕尼黑接受了专业培训，在那儿受到了克林格和波克林的神秘浪漫主义的影响和熏陶。他在下一阶段的艺术运动起着决定性的作用。德·奇雷科在1908年到1910年间逗留在米兰和佛罗伦萨，然后去了巴黎在那儿他又见到了毕加索和阿波里奈尔。战争爆发时，他返回意大利，在法拉拉遇到了卡罗·卡拉，和他一起创立了“雕塑暗喻”派他通过新的技巧手法来表现一种独特的艺术风格。这一点和尼采的哲学有共通之处。不过它在本质上还是一种全新的风景画。在波克林和克林格尔的基础上，采用互不关联的、能辨识的梦幻形象，而不是透视形象来组合成制作作品。德·奇雷科最早的这种风格的风景画是于1910年，也就是去巴黎前画成的。总的说来，这些作品受制于建筑学中的要素和原则，在他后来的作品中，他运用了毕加索“构建”理论中的重点，采用几何仪器、地图的碎片，饼干的碎末等，构成怪诞的人物形象，有点象十六世纪米兰画家吉塞普·阿西波多笔下创造的水果、蔬菜怪物。所有的画都在表现着精确性，但这种构建绝对不属于立体派作品。我们可以怀疑德·奇雷科是否同情甚至理解立体主义的宗旨。他没有表现任何分析的意图和逻辑的倾向，例如，他在使用透视手法时并不具有任何目的，而是只追求其情感效果。在他的画中，物体通常是孤立的，这些物体是臆想的产物。德·奇雷科把无关联的、凭空臆想的物体组合放置在一起，想要创造出一种富于戏剧性的期待、向往的氛围。但在他的作品中，看不到丝毫故意扭捏作态的痕迹。人们可以设想，的确有一个形象曾在他恍惚、昏昏欲睡的自动状态下进入了他的内在的视线内，这些形象要依赖某种神秘的力量去唤醒，而这种所谓的神秘力量正是许多艺术家突然间丧失了了的。在德·奇雷科开始作画前，他还在体会着那股神秘力量在他身上产生的作用。对于自己风景画，奇雷科作了诗一般的文字描述。

“有时候，地平线就由一堵墙确定，墙的后面可以听到逐渐远去的火车的声音，让我们会感受到一种怀旧的伤感。这样的伤感情怀可以隐藏在精确的几何正方体后面，我们还可感觉到无法忘怀的运动，世界的某些东西曾被我们完全忽略，有时会突然带着某种神秘的启示展现在我们面前。这些东西就在我们面前不远的地方，我们看不见是因为我们近视；我们摸不着，是因为我们感觉器官还不够发达。他们死亡的声音就在附近和我们讲话，但听上去就象来自另外一个星球。

在1915年至1920年的几年里，卡罗·卡拉和乔吉欧·莫兰迪(1890—?)对这种诗人的精神一直持同情的态度，但在本质上，这两位画家还是古典主义的。在1924年德·奇雷科回到巴黎后，只剩下了他们两人时，他们就很快放弃了这种超自然的玄奥风格，他们不再去无限的空间里寻找怀旧情结，而是在有限的空间寻求宁静安详。在达达主义运动末期，曾出现过一位精神上独立的画家，他在巴黎的出现促进了运动的进一步发展。马克·卡戈尔于1887年出生于俄国的维特斯基，他在圣波德堡的帝国美术学院接受专业培训。1910年首次来到巴黎，在那儿他参加了阿波里奈尔和马克斯·雅可布的圈子，结识了迪劳雷和拉·弗雷斯耶这些画家。1911年他开始举办个人画展，这些画中有《男子头部的横切面》、《红色的驴》、《我的情人》。卡戈尔曾说，他来巴黎时，脚上还带着俄国泥土的芬芳气息。看得出他身上有一种诗人的气质，而这种气质根植于俄国的生活和民间故事，这一点他一直都完好地保持着。到了1911年，他的画表现出受立体主义的影响——事实上他是作为立体派画家和格雷兹、梅泽格尔一起参展的。这一年的画有在阿姆斯特丹的斯特德利博物馆展出的《七个指头的自画像》，还有1912年在纽约现代艺术博物馆展出的《耶稣遇难》。尽管这些画保留了卡戈尔的俄国肖像画风格的成分，但他在画中采用了几何学来推行立体主义风格。在卡戈尔看来，立体主义只不过是表面的方法处理。事实上，他承认他无法接受在作品的基调中宣扬感性的、暴力的主题。他觉得立体主义太过于看重建筑结构形式。就他自己而言，他更倾向于“反逻辑的人物刻画，通过自然的物体来表现梦幻想象的非逻辑、非理性的特点。拉·弗雷斯耶成了他最亲密的伙伴，只不过相互间并没有多大的影响和交流，卡戈尔在战前的恐慌、混乱气氛下离开了巴黎，越来越近了回到了他的出生地！回到了他过去称为“简朴生活”的节奏中，回到了孩子般的天真视觉中，但此时，他的“非逻辑主义”给新一代画家和诗人已留下了深刻的印象。1922年至1923年的冬天，他回到了巴黎——战争期间他撤回了俄国——

他独特的幻觉和德·奇雷科的幻觉有不同之处，但他们一起开辟了一条通往潜意识王国的小径。迄今为止，很少有艺术家愿意冒险去尝试。不过，卡戈尔自己也从未完全、真正地跨越这个门槛；他总是把另一只脚留在了生他养他的土地上，俄国的泥土从来没能从他的鞋上抖落干净。

尽管卡戈尔在精神上一直保持着独立性，但他仍然是我们这个时代最有影响力的艺术家。不管他身上具有多少绝粹的艺术特质，如他总喜欢使用粗野、浓艳的色彩(他自己称为“原始的调色板”)，毫无疑问，他最根本的追求还是情感的表现，这种情感不断地在他作品中或多或少地用怀旧象征法来得以表现。他在把自己与印象派画家和立体派画家相对比时说：“我努力地用充满激情的圆圈形物体画满我的油画布，想创造一个附加增设的空间，这种想法无法通过立体派的纯几何形状和印象派的色彩涂抹表现出来。”他无法轻松地让自己从超现实主义的影响下挣脱出来，而超现实主义者们都能从他的作品中寻找很多灵感。不过他还是试着努力地去摆脱，他指责这些人对绘画采用文学写作的方式，同样，他也经常用同样批评来指责自己的作品。他是这样界定绘画和诗歌的：“任何事物在我们这个道德败坏的世界里都在改变，除了心灵，人类的爱和对探索和追求天堂圣洁的努力。绘画和所有的诗歌一样，有一部分留在了天堂里。人们今天能感觉到的和过去并没有什么不同，我的青年时代是多么的贫困、我父亲对我们九个孩子的考验又是多么的严酷，但他一直是他的方式爱着我们。他是一个诗人，从他身上，我第一次感受到了诗歌在人间的存在。在这以后，我可以常常感觉到。晚上，当我凝望夜空时，我会意识到的确有另外一个世界存在。一想到这里，我就会两眼充满泪水，因为我在灵魂深处的东西被深深地触动了。”

这并不是超现实主义的感伤，尽管在文字表述上具有超验主义的意义。“超验主义”这一词的使用要归功于阿波里奈尔：他曾用它来描述过自己的戏剧作品。《蕾蕾萨丝的乳房》首次于1917年6月24日上演。1917年3月，安德鲁·布雷顿和菲利普·梭波特创办了评论杂志《文学》。他们采用“超现实主义”一词来描述他们正在进行的一种自动写作的实验的特点。布雷顿对心理分析的教条已相当熟悉，他总结出：在梦中释放的象征意象和对梦的解析可以产生出诗的效果。这次运动的起源有很多文学色彩，但布雷顿很快发现当年开始进入法国的达达主义的行动表现和他所办杂志的实验宗旨有很多不谋而合之处。泽拉受邀来巴黎一起效力。随着导致达达主义终止结束的粗暴示威游行发生后，荒诞派的迷信崇拜者们越来越走向极端化。到了1922年末，达达派就不再是一个首尾一致的艺术组织了。布雷顿于1924年重新召集了剩下的艺术家，这些人至少很欣赏他严肃的实验目的。当时，他寄希望于能与亚普和



蓝衣妇人

毕加索画

马克斯·恩斯特这样的艺术家,以及象保尔·伊劳德和本杰明·帕雷特这样的诗人合作,他发表了《超现实主义的首次宣言》一文:

作为一场运动,超现实主义和达达主义一样,都想成为“活跃分子”,但它的表现却不能首尾一致,不过它拥有一大批智力超群,叱咤风云的诗人和画家。布雷顿一直反对使用“领袖”的头衔,事实上,“领袖”这一称呼也是和超现实主义教条中的自由论不相吻合。然而,的确是布雷顿引导了现代艺术运动从达达主义阶段走向超现实主义阶段。这一点可以在很多记载中清楚地查到。《文学》杂志的创办过程记载就证实了这种说法。《文学》是由路易斯·阿雷根,布雷顿和菲利普·梭波特合作编辑创办的。但在1920年至1922年间,达达派内部产生了矛盾冲突。布雷顿和皮卡比亚从由泽拉领导的其余的达达主义艺术家中分离了出来,这是非常关键的一步。更重要的是,布雷顿清楚地表达了他的思想和艺术追求的宗旨。布雷顿开始时还在宣言中对达达主义持同情理解的态度。但到了1924年,他声称,他和他的朋友梭波罗和依劳德都认为达达主义表现的只不过是头脑中粗糙的意象,这绝对无益于创造。布雷顿这时开始意识到,当前历史时期在热切的呼唤某种更具创造性的东西,而绝不是达达派组织遗留下来的废弃无用的成年古董。他产生了一个想法,要成立一个知识型人才的大会组织,要“从现代主义的根本原则中去其糟粕,提取精华。”

乔吉斯·休纳特对其后影响作出了很好的描述:“不难想象,这种行为显然和达达主义背道而驰,在和达达派唱反调;也完全可以预见到每个达达主义者会如何看待这种行动。”因为就达达主义而言,“现代主义”一词就颇有争议,达达主义一直都是在和现代精神对抗。就布雷顿而言,他的意图是相当明显的。针对当时越炒越热的晦涩朦胧技巧,他提倡创造出光亮的色调。他希望能对达达主义的实际表现作一番具体的调查,达达主义当时已处于运动发展的末期,象一只受损失意的船,已残破不堪,很有必要进行修补和重新定位。”

布雷顿从心理分析的教条中找到了给达达主义重新定位的理论依据。作为一名医科大学的学生,他曾翻阅过大量的弗洛伊德著作,很快认识到弗洛伊德的理论 and 达达主义的行为有很多共通之处,除了心理分析在梦与幻觉方面所作出的贡献,心理分析疗法还提出了用语言联想和引发白日梦的方法用于艺术创作活动。布雷顿本人也曾描述过他在这方面进行的第一次实验。一天晚上,他正要入睡时,清楚地听到了一个声音,“好象有人在敲打窗棂”说出的话很是古怪离奇:“有个人被窗子切成了两半。”为了证实这种说法,他看到一个人果真被窗子切成了两半的形象。他解释道:“当时我脑子里还在想着弗洛伊德,我对他的调查分析方法都很熟悉。这些方法我曾在一战期间在一个病人身上试验过。试图从病人那儿获得一些新奇的东西,实际上是一种自言自语的独白,让其尽可能地倾泄出来。在试验实施的过程中,实验对象的心理评价、监督机制的失灵——实验对象往往会一反自己过去的沉默寡言——这样可以最大限度地反映出他说话时的思维。在当时,甚至是现在看来,我认为思维的速度并不比语言的速度更重要,因为思维并不能超越舌头和笔尖的速度。正是在那样的情况下,我把自己在这方面的最初的想法告诉了菲利普·梭波特。于是我开始拼命地写,感到对文学作品产生了任何影响有了一种蔑视的心态,而获得这种心态,让我生出几分得意和骄傲,轻轻松松地做完实验后开始休息。第一天实验下来,我们互相读着五十多页文字,比较各自取得的实验结果,我们的相似之处是让人震惊的:我们都犯了相同的结构错误;都存在着迟疑和犹豫;都具有非凡的文学神韵;都创造了丰富的情感意象。从质的分类来看,有相当多的东西是我们在正常的写作状态下无法获取的。在我们进行写作实验时,眼前有一张奇特的图画,一个个神态各异的形象在里面进进出出,显得非常地滑稽和不可思议,两篇文章唯一不同的地方,在我看来,主要是归于我们不同的气质和性格,梭波罗不象我那样能静下心来。如果允许我对他的作品作一点小小的评论的话,那就是在某些篇页上方到处写着字体怪异,内容离奇的字样,外观好象一些标题形式,这无疑说明他当时正处于一种神秘的精神状态下。另一方面,我必须给他打分,对他的成绩作出肯定,因为他始终坚持不改动任何一页,任何一字,有些东西连我看起来也是不知所云,但他这样做却是完全正确的。”

从上面这段文字,我们可以看出,超现实主义首先最关心的是诗歌的创作。事实上,绘画和雕塑是诗歌造型艺术的形式变换而已。在那篇宣言中,布雷顿继续谈论了他和梭波罗是如何继续扩大他们的实验,如何用行动向阿波里奈尔表达心中的敬意。他们决定给他们新发现的实验模式命名为“超现实主义”。布雷顿以词典释义的风格给这个词下了定义——“暂时的、也是永远的定义。”

“超现实主义,名词,纯粹的精神自动表现形式。企图通过言语会话或书面写作的形式,或者以其它任何形式,表现人的真正的思维过程。它是思维的听写和记录,不受推理逻辑的控制,也不受任何美学或道德观念的约束。”

“科类:(哲学)超现实主义坚信有一种迄今为止被人忽略的形式,一种超乎寻常的现实,它就在无所不知,无所不能的梦境里,在兴味索然时的思维里。它的出现肯定会击败并取代任何其它精神机械论,从而可以解决生活中的主要问题。”

这一定义的范畴很大,足以概括随后二十五年里出现的形形色色的超现实主义的各种表现形式。(我们现在仍存在着超现实主义者,如艺术家马克斯·恩斯特,汉斯·亚普,琼·米罗等人)。当然许多艺术家也一直努力在作品中 and 原定义保持一致。但是布雷顿本人却要把这一运动分成同时存在的两大时代。“最早从1919年,(出版《玛格丽特的田野》)那年)到今天(即1936年),是一个纯粹的直觉时代,另一个是推理的时代。第一个时代的特征概括起来就是,这期间对强有力的思维的虔诚的信仰,认为思维本身有着取之不尽,用之不竭的源泉,它的存在是自由自在,随心所欲的,这样的信仰导致了一种流行的观点,今天我就看到一本书,其中这样的错误观点极为明显。书中认为,思维高于一切物质形式。这样的超现实主义的定义居然还纳入了词典。在1924年的宣言里所下定义就和它类似。这不仅表明了超现实主义完全、彻底的唯心主义倾向,同样也让我发现自己曾一度上当,受骗。我也曾竭力地去鼓吹、宣扬什么思维的自动表现,不仅背离了任何形式的推理,也远离了“所有的美学和道德的观念”,(至少应该说是清醒的美学和道德观。)直到1925年,超现实主义才有了比较连贯、统一的政治、社会观点。也就是直到摩洛哥战争爆发的时候(这一点值得强调)。这次战争在我们的内心深处激起了一种对战争的仇视和愤恨。摆在我们面前的任务就是要去进行公开的抗议。这次抗议活动是以“革命的原因”为主题展开的。1925年10月,有三十几名超现实主义知识分子参加了抗议,当时在理论指导思想还相当混淆不清,然而,它突破了整个过去陈旧的思维模式,这种新的突破为整个未来的现代运动指明了方向。

新的思维模式无疑是受三十年代的政治气氛影响而决定。从具体的和积极的意义去看,它并未能比斯大林思想多存在一段时期。然而在一切艺术活动中存在着永恒的二分法原理,布雷顿和超现实主义者很明确这一点。布雷顿1934年在布鲁塞尔的一次演讲中,以更为简略、概括的方式谈到了这一点。

“在我们的现实生活中就存在着两大问题,其中一个是由知识引发的问题。是在20世纪初,关于意识与无意识之间的关系引起的问题。我们超现实主义者似乎就选择了这个问题来进行探讨。我们第一次提出了见地独特的解决办法,现在看来,仍然是追求完美的最恰当的,也最可能做的方法。我们没有理由要放弃它。另一个摆在我们面前的问题是关于社会应如何应采取行动的问题。在我们看来,这种行动是从唯物辩证法中寻找正确答案的行动,它不能超前跑到我们理论前面。我们相信,人类的解放是精神解放的必要条件,而这种人类的解放只能期望由无产阶级的革命来完成。”

1929年,布雷顿在《超现实主义》杂志的最后一期上发表了《超现实主义的第二次宣言》一文。这本杂志创办于1924年,由皮埃尔·那威勒和本杰明·波雷特担任编辑。布雷顿在第四期时接管这种杂志。在第五期(1925年10月)上,他正式宣布坚持共产主义运动。在1925年到1930年间,新期刊《超现实主义的历史使命和革命》出现了,布雷顿在人力的重新安排上作一些调整。迄今为止,他们发表的作品主要是以诗歌和文学的形式,因此不属于我们这本书要谈的话题,但是超现实主义明显带有浓厚的政治色彩,布雷顿一直有意让造型艺术、文学同政治运动融为一体。第一期《超现实主义历史使命与革命》就刊登了布雷顿坚定不移的宣言、主张。在这一期里,许多艺术家和文学家围绕布雷顿的思想纷纷发表自己的看法和评论。他们是马克西姆·亚历山大,阿雷根,乔·波士克特,路易斯·布鲁尔,雷恩·查,克雷维尔,达利,依劳德,恩斯特,马歇尔·弗雷尔,卡米勒·戈曼斯·乔吉斯·曼金·保尔·诺格,本杰明·波雷特,弗兰西斯·庞格,马可·雷斯提奇,乔吉斯·梭德,依维丝·坦格,安德鲁·瑟瑞,泽拉和阿尔伯特·瓦伦丁。在这些人中,只有萨尔瓦多·达利(1904—?)、恩斯特和依维丝·坦格(1900—1955)是重要的视觉艺术家。布鲁尔曾任地两部电影的制片人,1929年《阿多罗狗》和1913年的《门》。这两部电影都采用了典型的超现实主义手法和技巧。尽管在政治观点和立场上和布雷顿不相一致,亚普和米罗还是很乐意和超现实主义者一起展出自己的作品。每年都有许多新成员出现:雷恩·玛格丽特(1930),安德鲁·曼森(1931),加可梅提,瓦伦丁·雨果,维克多·布洛纳(1933)。在其它国家也纷纷组织了许多超现实主义团体,如美国,比利时(布鲁塞尔)、捷克斯洛伐克(布拉格)、南斯拉夫(贝尔格莱德)、丹麦、日本甚至伦敦。超现实主义从一开始就具有国际主义的色彩,这一点和达达主义相同。

尽管有布雷顿精辟独到的定义,尽管也集中了各种各样的宣言和行动计划,超现实主义和现代运动的前些阶段一样,只是一个由一群个人主义者组成的不稳定的艺术组织。事实上,超现实主义内部一直存在着两大明显的互相冲突的发展趋向:一种是比较具体的达达主义。在艺术创作目的上持虚无主义观点,反对一切传统的“美学”概念,反对一切纯美学的理论。另一种尽管起源一样,却在根本上受美学标志的统治,或多或少地受传统理论的束缚。一部分艺术家则在两大趋向之间徘徊、游离不定。

如果把第一种趋向看成是达达主义运动的延续,并且其中并无多大变化的话,那么起纽带连接作用的就是马歇尔·杜查普。关于他,布雷顿曾在1922年写道:“只有从这个名字开始,发展,延伸开去,我们才能在艺术运动的王国里找找到一片名符其实的绿洲;我们才能把这场尖锐的斗争持久地开展下

去,才能从可怕的、狂热的禁锢中解放人类的现代意识,这种禁锢严重地妨碍着人类精神文明进一步飞跃发展,为我们一直所痛斥、仇恨。进一步说,构成马歇尔·杜查普精神力量中的最重要的东西,就是他对各种论题,主流方向的蔑视。凭借着这种力量,他好几次从危险的境地中绝路逢生。这总会让那些为不得志而发牢骚的人惊讶不已。我们提到的两种趋向可以说是代表了一个主题:赞成还是反对艺术创作的某些概念。杜查普拒绝接受任何固有的理论成见,因此他署名并展出了一篇人工实验制作的文章,反对文学作品中的一切理论条框,他采取这样的行动表现了他当时个人处境的真相。对于环境运动的观察一直是杜查普首肯赞同的活动,因为他相信,所处的环境本身也是一个机遇问题。

杜查普很快把自己从立体主义和未来主义的论点中解放出来。不过未来主义还是在他身上留下了深深烙印。作为未来主义的延续,在一个过渡时期内,超现实主义相对来说有一定的依赖性。在个性表现上也显得有点过于机械,(如杜查普和皮卡比亚的作品)。这是人区别于机器的必然结果。在表现人与机器的关系方面他们比其他任何流派表现得更为突出,其代表作是杜查普的《私生子母亲出嫁》,但杜查普和皮卡比亚的机械主义理论从来未能被机械美学论者们所接受。后来融入了结构派作品之中,然而它反叛了机械伦理论,反叛了人类价值从属于机械的观点。杜查普和皮卡比亚笔下的机器都是极不虔诚的,绝妙的讽刺漫画。

“蔑视论题”也包括蔑视美学范畴的理论和概念。因为任何艺术作品的价值评判都会构成杜查普他们所谓的论题。这种反美学的做法,正是这次运动后期的各种表现的特征。拼贴画的原则放宽到了一切不调合物体的组合。科尔特·斯克威特用他的烟灰缸和废纸篓来创作他的雕塑或拍摄成照片。马克斯·恩斯特创作的《能看见的诗行》是采用剪辑、拼贴废旧的报纸、书刊,然后再用钢刀在上面雕刻。他还创造了“碰撞法”,即是,设计出各种表面粗糙的物体,相互摩擦。他用这种方法创作了《自然的历史》(巴黎1926)。作品由想象的动物和其它非细胞组织构成。即使是诗人,往往也会为他的这种新颖的造型艺术创造所吸引。布雷顿自己也用废旧材料创作了大量的任意结构作品。但是,美却总是不断地在产生。最坚定不移地反对艺术的传统习俗,却经常会产生无意识的合谐。我们现在也可以在这些艺术家中找到比较明显的例子,如斯克威特的《建造》系列中,有很多都是感觉优美,制作精巧,构思新颖的艺术作品。

我们不光能在马克斯·恩斯特和斯克威特的作品中能找到这类具有偶然性,非自愿的美学价值,在汉斯·亚普的作品中更是比比皆是。1916年,他制作了很多拼贴画或结构画,如:《随机组合的正方形》和《随机组合的物体》。在这里,人们可以设想汉斯·亚普的随机原则实际上等同于随美原则。因为在很大程度上,这些作品一开始就表现出了造型艺术的敏感性。为了拼命解释这种矛盾,布雷顿提出,在机遇和节奏韵律之间存在着内在的联系。这里他把机遇称为自动机制。“我们都知道,最近的心理学研究在鸟巢结构和音乐旋律的起源之间进行比较,想得出意想不到的独特的结论。我坚信,写作和绘画中的自动机制是我们表达思维的唯一模式。通过取得节奏的统一给我们带来眼、耳的感官的满足。这种满足能在绘画和自动写作的作品中感受到,就象从

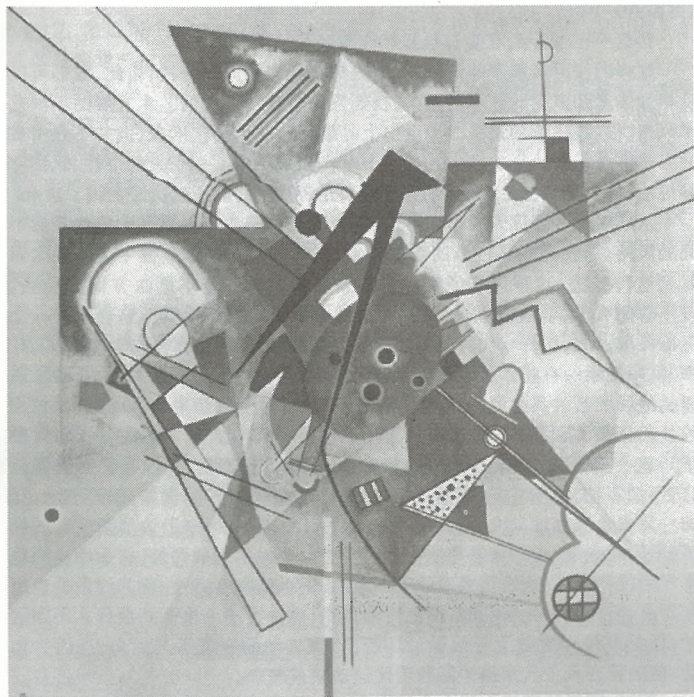
对旋律和鸟巢结构的欣赏中感受到的一样。”

亚普一生都孜孜不倦地在二维构件作品创作方面不懈的努力,可能还是遵循着随机原则。后来,他逐渐受三维雕塑艺术的吸引。亚普创造了一些形式,从本质上阐明了事物生长的模式和生物器官的功能,在所有的超现实主义画家当中,可能亚普最配得上接受“超现实主义”这一头衔。他的作品表达了物质之间的重要调整,改变,这种调整和改变是在自然力量的神秘作用下产生的;正如水冲刷着石头,山风在积雪中吹出凸凹不平的沟壑;梨子可以膨胀成一种完美的形状,钻石也可以变成其它形状,因此,亚普尽情地刻画、塑造着他心中那完美无缺的艺术形象。他说,艺术产生于人类自身。布雷顿则补充道,艺术产生于人类的无意识之中。

不过超现实主义成果的主要特征还是来自亚普,而且来自马克斯·恩斯特和安德鲁·马森(1898—?)。布雷顿大力称赞他的发现“自动机制论”方面作的积极贡献。但是一旦在1924年发布了超现实主义的宣言后,就很难断定哪些艺术家的功劳最大了。因为他们都从不同方面为创建超现实主义理论,发展超现实主义运动作出了各自相应的努力,并取得不同的成绩。琼·米罗于1924年来自西班牙农庄;伊维丝·坦格于1925年来自布雷坦尼;雷恩·玛格丽特(1905—?)差不多也是同时来自布鲁塞尔。最后,且布雷顿的原话说,“达利于1929年让自己巧妙地加入了超现实主义运动。”我们这里要全部引用布雷顿对达利为运动作出的贡献的详述:“在理论学术方面,他不停地借用别人的,甚至是和别人分享一些观点。一个最好的例子就是他把别人两种相互背离,排斥的东西混杂在一起,并命名为“偏执批评活动。”一方面象是卡西诺和达·芬奇的课,专注地凝视并思考一团唾沫或者一堵破烂不堪的墙壁,一直到眼前出现第二个图象为止,这在他的绘画中也有所表现;另一方面是参加大量实践,用行动和事实来验证自己的理论学说。尽管达利的作品在展出时也不可否认的机灵和精巧,便他受极端退化的绘画技巧的影响,妨碍了他在现代运动中的进一步探索。他又复归到大量采用梅森尼尔手法的创作,并且由于愤世嫉俗而不愿再使用以前的技巧,尽管这些技巧曾让他走向了事业的辉煌。很长一段时间,他都表现出恐慌的不稳定情绪,只能用一连串俗不可耐的方式,肤浅地表现短暂的雷雨天气,他一度陷入了学院主义理论的圈套而不能自拔。学院派往往站在自己的权威立场上称自己是真正的古典主义,自1936年起,达利就对超现实主义不再有任何兴趣。”

自从这些文字在1942年发表之后,萨尔瓦多·达利的作品便一落千丈。他变得更加愤世嫉俗,更加拼命地去挖掘狂热的宗教题材,去寻找留存在宗教背后的伤感情怀。(他的《最后的晚餐》借给了华盛顿国家美术馆,供人们参观膜拜。)富于戏剧性的变化是他行为的一贯特点。他又开始把矛头转向了西班牙的反动势力,他们的胜利,无论有多么辉煌,都是对人权的极大侮辱和嘲弄。这一点恰恰是超现实主义始终关注的焦点。然而,必须承认,达利由于个人画展的举办成功,开始成为公众瞩目的超现实主义画家,事实上,他的“偏执批评活动”运用相当灵活,其产生的作用也非同凡响,这也可以谅解了公众对他不公平的错误评价和认识。但是,有一点已经很明显,在理解“超现实”这一概念上存在着矛盾冲突和歧义。任何一个艺术家,或者是艺术群体都不能分清,甚至是勉强地分清,这些理论类别和分支的界限。

由于“超现实”这一概念的模糊,人们一定会想到很多在巴黎未能正式加入超现实主义运动的艺术家,甚至是一些从来未在名义上支持过超现实主义运动的艺术家。维克多·布劳纳(1903—?),雷恩·玛格丽特(1898—?),保尔·戴尔福克斯(1898—?),沃夫冈·帕伦(1905—?),威尔弗雷多·兰姆(1902—?),科尔特·塞利曼(1900—?),玛塔·埃乔雷(1912—?),理查德·奥尔兹等人都是来自世界各地的画家。他们在解放视觉想象力,使之摆脱理性和习俗的约束方面都有过贡献,但这种解放只是就现代运动的总特征而言。人们只有通过分析,认识毕加索、保罗·克利和亨利·摩尔等艺术家,才能了解到超现实主义运动是一场当地的艺术力量的短暂的聚合。这些艺术家们都有自己历时长短不一的理论和表现形式,相互并行,交错。毕加索的很多作品,正好和布雷顿的超现实主义定义相吻合,并且还在一定程度上对定义有所补充,我们的历史范畴又一次被打破。超现实主义也只是成了一个术语,用来描写现代运动中纷繁复杂,千变万化的现象中的一个方面。现在这一方面的影响还依稀可见。不仅在马克斯·恩斯特,米罗,玛塔,玛格丽特,戴尔福克斯和兰姆的作品中可以找到,就是在年轻的艺术家,如:弗兰西斯·培根(1909—?)和亨兹·特罗克斯(1913—?)的作品也可以看见。他们的作品体现了“偏执批评”理论,这正是超现实主义所追求的目标,是当代艺术的最高阶段。“动作绘画”也是起源于超现实主义,只是在自动机制的作用程度上有所不同。超现实主义总是——在布雷顿的笔下——以主人的姿态,努力地去包容并定义人类在自动状态或在其他偏执状态下无意识地释放出来的魔力,而这些神力不可能包容在逻辑的定义中,要保持超现实主义理论的前后一致性,从一开始就是没有可能性的。也许可以拿这一点来指责超现实主义。导致他们革命最终失败的微妙原因在于“他们尝试着强迫无意识,企图用隐晦的暴力去征服无意识,这种隐晦的暴力可能只有无



黄色伴侣

康定斯基画

艺术的头脑才会接受。在通往真理的神秘之路上,不管他们是否是基督教徒,他们缺乏一种力量,这儿我指的是忠诚信仰或坚定信念的力量,他们缺乏任何形成的忠诚和坚定;同时,他们也缺乏恒心,缺乏为探索内心深处的非自我的东西而孜孜不倦的奉献。然而,在这同一观点上,批评家们愿意承认:“超现实主义在广义上是一个术语,代表了最新的浪漫的想法,打破事物的常规,目的是要用其它东西来取代它。在我们丰富的日常生活中,即使是在出生的过程中,这些习俗和常规理念的影子都会深深地印刻在我们心灵的金丝带上……”诗人们长期养成了一种倾向,就是要怀疑“现实。”这是他们可贵的才能,现在成了现代艺术运动的绝对必要。超现实主义的思想是要呼吁一种在思想上的绝对自由。他们断言,生命和诗歌都存在于“另一个世界”,要征服这个世界是有危险的,但终究要一个一个地去征服。因为它们碰巧出现在我们这个虚伪的世界里,最终将否认这个世界。大家都已看到了这一点,一切还未到不可收拾的地步,一切都还来得及补救。”

马歇尔·雷蒙提醒我们(在他一本充满睿智的著作里),对超现实主义的理解不能局限于它在绘画和雕刻艺术方面的表现,应该说,可能它首先是一场诗歌运动,但是从历史的观点来看,它也只不过是浪漫运动的一个发展阶段而已。它曾采用,现在仍然还在采用“含混朦胧”的艺术表现形式,毫无畏惧地在艺术的天地里作不懈探索。不理睬人类命运或宿命的局限和约束。超现实主义还进一步肯定了丝毫不能减少的自由所产生的重要作用。“唯有‘自由’一词能让我意气风发,信心百倍。”布雷顿声称,“在人类沿袭的各种耻辱中,我们应该辨认出祖先遗留给我们的最伟大的精神自由,但我们不能错误地运用。为了把想象力从受奴役的枷锁中解放出来,我们必须让思维获得充分自由的空间,如要把想象力禁锢起来,不管这样做是否产生一般人所谓的幸福,只会侵犯我们所追求的真理,从自我的深处,对最高的公正进行侵犯。想象力告诉我‘能成为什么’,这就足以把可怕的禁令解开一点儿,也是以让我为了自由而勇往直前,没有丝毫自欺欺人的惧怕。”

在这里,我们还将谈到三位艺术家。比起其他艺术家,他们为现代运动的发展作出了更多的贡献,他们就是毕加索,康丁斯基和克利。我们无法勉强把他们完全归属于某一特定的历史阶段,尽管他们都以自己的理论和作品为每次运动奠定了坚实的基础,但他们本人却始终如一地保持着个人主义的风格。他们富有生命力的艺术创造不断地影响、推动着现代运动的发展,同时还促使了新的运动的诞生。我们已知道毕加索和勃拉克有过密切的交往,并且也知道毕加索是如何发起的立体主义运动,但我们尚不能完全断言,是他又一次掀起了超现实主义运动的热潮。不过,如果我们仔细研究现代运动历史的每个细节,就会发现,毕加索的后期立体主义表现已经无法和典型的超现实主义的表现形式分割开来。毕加索为超现实主义的理论磨坊提供了源源不断的谷物。为他们的理论形成和研究提供了最丰富的依据。至于康丁斯基,我们也不能断定是他开创了非象征艺术流派,无论是表现主义的非象征艺术,还是遵循几何学原则的非象征艺术,但他为新时代的艺术运动提供了最深邃、最有见地的先见,他的先见比任何艺术家提出的更精确,指明了艺术运动未来发展的最可能的方向。至于达利,我们可以说他是所有现代艺术家中智力最超群的一位大师。无论是从理论上,还是在实践中,他都奠定自己坚实稳固的美学根基。

“当你只身来到世上,你拥有的只有你自己。你自己就是一轮太阳,通体放射着万道闪亮的光芒,除此以外,你什么也没有。”这些话是毕加索于1924年在和埃·特雷德谈话时说的。当时他正在巴黎举行的追忆性画展上监督他的作品的摆投、挂放。毕加索讲出这句格言时本是想指马蒂斯,但当他环顾四周的展览时脑海里想的一定是他自己。这的确是他非凡天才的最好写照。在他身上聚藏着能量巨大的光源,时时刻刻都在焕发出强烈的光彩,由里及外,形成一道道炫目的光芒。每一道光芒都代表了他不同的风格。除了能说毕加索本人就是风格的体现外,我们实在无法把他身上放射出的千万道光芒一一分辨清楚。它们在靠近光源的地方,相互交融,几乎成为一体,只有在离光源中心的最远处,这些光芒才得以分散开来,让我们可以辨认清楚,才能给各道光芒分别命名。我们可以把这些特征表现出来的光芒还分为立体主义或古典主义,现实主义或超现实主义。然而我们还面临着一个更为棘手的问题:用超现实主义意图创作出的古典主义作品,或者充满静谧和安详的古典主义格调的超现实主义作品。在毕加索的作品中,不同的风格和意义不断地交叉,有时甚至是相互矛盾。

同样,任何企图以时间顺序来给毕加索作品分类的尝试也宣告失败,因为任何一个时期都不是独立、封闭的时期,也不会局限于某一种风格。的确,在他艺术生涯的初期,毕加索也曾几度固定地保持着某几种基调,如:1901年—1904年的蓝色时代和1904年—1906年的玫瑰色时代,不同时代的取名得于他每个时期的作品的色彩主调。但即使是在这样的时代,他和风格仍是千姿百态。如:1905年《美丽的荷兰》中沉闷的灰色基调就和同年的《母与子》中的温馨和优雅形成鲜明的对比,有五年时间,毕加索曾专注、执着地追求着立体主义,而这种执着是一种带有探索性的热情,每张油画布都在可能产生

新的理论、新的流派分支。完成了,——而不是放弃了——所有可能性的探索后,毕加索于1915年突然回归到简练、生硬的现实主义中去,不过他并没固守在其中,因为他改变了过去的古典主义肖像画画法技巧,另外对立体主义风格也作了一定的变动,他用抽象的几何图形表现现实主义中的宁静生活的主题。如果要把毕加索的一千幅作品按一定顺序排列,从他的青年时代习作到不同的现实主义表现模式,然后再是几何形状的作品,人们会发现,任何两幅相邻的画之间都不会有很突兀的变化与不同,我们应该意识到,每种风格的过渡、转变与时间的顺序毫不相干,从艺术家本人这轮太阳身上发出的每道光芒,是在不同时期,朝着不同方向放射出来的。

然而,我们还是要尝试着记下这些万花筒似的千变万化,从1914起到后面不同的时期的变化。

1914年,立体主义朝着“装饰风格”方向进一步发展,追求色泽、挖掘材料和质地的作用,不再仅仅限于油画。

1915—1916年,线条裸露的立体主义;大型作品。

1915—1921年,古典现实主义;大多是铅笔素描作品(如《两个坐着的女人》1920年)。

1918—1925年,表现手法主义,歪曲、拉长人的面部和身体形象(如《三个音乐家》(两幅),收藏在费城博物馆和现代艺术博物馆。

1920—1924年,两种风格融入了新古典主义,这一直接体现在毕加索随后的作品中。

1924—1928年,大型的立体主义表现古典的安宁生活。

1923—1925年,“曲线立体主义”得到发展。

1925年,开始毕加索的超现实主义阶段。

(以《三个舞者》(1925年)为标志)。巴尔曾避免使用“超现实主义”一词,而代之以“震撼人心的”、“让人不安的”和“暗喻手法”等词。但是毕加索从这年起的作品阐述了超现实主义理论。他无疑受到了其理论的影响;不光受布雷顿和他同行的理论著作的影响,也受到亚普、米罗和坦格等艺术家的作品的影响。

1928—1933年,从金属构建开始到雕塑,后转向铜像雕塑发展。

1929—1931年,以碑塔为原型的创作。如:《椅子上的女人》(1929)、《站浴者与坐浴者》(1929)、《扔石头的人》(1931)。这种风格延续到毕加索的后期艺术创作。如:《姑娘们与玩具船》(1937)、《欧洲的强暴》(1946)、《裸者》。

1931—1934年,又一次新的雕塑时期。

1932—1934年,大型的、采用曲线画法的女人油画。

1937年,绘制《戈丽卡》。

1938—1940年,大型的、充满活力的雕塑类作品,如:《晚上垂钓》(1939)。

1940—1944年,巴黎处于战争时期,退回到平面的二维作品创作;退回到综合立体主义创作;重新振兴雕塑创作。

1945年,战后的创作繁荣时期。

1946—1948年,在安提比斯度过一段田园时光。《粮食的欢乐》(1946)、《田园诗》(1946)。

1948—1954年,在委劳瑞斯制作陶瓷品。

这样的按时间顺序的记录,就象热带丛林中的向导一样,由此,我们可以从毕加索复杂多变的艺术活动中,找到推动着我们时代艺术发展的不同艺术风格。很明显,毕加索是二十世纪上叶最具影响力的艺术家,但并不是所有的影响都是积极的影响,事实上,一个时代如果受到某一个人的个性、风格主导统治,那将是遗憾之极的不足。过去米开朗基罗的例子就正好说明了这点。

从毕加索多得惊人的作品中,我们会吃惊分辨出一种与其它风格截然不同的风格。那就是颇具古风的新古典主义。毕加索在创作生涯中经常性地回复到这种技法。这种风格证实了毕加索在学院派的基本画法方面的功底。“(不管怎么说,毕加索也会勾图)”。这样一来,就出现了悖论。它会成为一个标准尺度,用以评价当代的艺术实验。艺术实验时期也是南郭先生们丰收的季节。毕加索的有些作品就很容易被人模仿。从他自己的个性来看,毕加索周期性地回归新古典主义可以说是回归了秩序,但也只是毕加索对纪律、规定的暂时屈服,人们只需看到毕加索作品。(在一部有表现毕加索动作的电影里),就会看出,他绘画时大多是凭着本能,显得毫不费力。没有任何矫揉造作,不慌不忙,悠然自得,只有一只手在游动,是那样挥洒自如,游刃有余,宛如一只自由飞翔的鸟儿。那种不费吹灰之力的轻松,得来自于他早期刻苦的训练,但同时也是一种天赋。其他艺术家可能也受过相似的训练,但无法达到他那样的技巧高度。这是艺术家的个人风格,但也带有普遍性。就其线条处理原则而言,它与画古希腊花瓶、在镜面上刻花、甚至在墙上涂画并没什么不同之处,但只有毕加索敢于把绘画论题扭曲,融入他的表现手法主义,正因为如此,他的新古典主义素描才能和现代运动联系起来。

不过,同样的素描本能在非新古典主义作品中也有所体现,事实上,体现在他现在作品里的每一根线勾勒、每一次油彩涂刷中。他这方面的作品主要

有两大类,也是相互交融,只有在两个极端时,才能分辨清楚。这些作品主要还是以想象和幻想。“我不是跟随着天性创作,而是走在天性的前面。”这又是毕加索的一句格言,走在天性的前面可能指的是他对象征形式的直觉,和天性一起(或称为跟随着天性),则是指去获取象征形式的意义。这正是毕加索后期立体主义中的两大分支的主要区别。

我们不能在本书里面面面俱到地细谈毕加索的象征主义人物肖像。他的许多肖像画中都具有象征色彩,他在寻找隐藏在人的外表后面的人,或者是寻找构成人的外表行为的无意识力量。他曾给自己的儿女画过像,但在他的画中,他的儿女也只是纯洁的处女和调皮的顽童的象征。这些小型的象征作品,加上其它大量表现无邪与欢乐、幸福的天性的风景画,水果花卉画,构成了毕加索的第一类作品,毕加索的伟大不光在于他有着不可比拟的内在能量,还在于他包容一切的敏感视觉,在于他永不止息地改变事物形体的勇气和恒心,他不断地接受,并不断地给予,无休止地交替循环。

当代艺术家很少有人能抵挡毕加索的那种创造力的影响和冲击。事实上,他为什么要去抵挡呢?在很多情况下,这种影响往往会导致剽窃和抄袭。但是,剽窃并不是象毕加索那样的天才所产生的最深刻的影响。他的主要影响在于他画法技巧上的灵感和富有勇气的范例。雅各斯·里奇兹或亨利·摩尔等雕塑家开始也在表面意义上受毕加索的影响,他们把毕加索创造的形式作了小小的改动,但这种学徒似的模仿学习最终为他们打开了运用自己的观察和直觉的大门。一旦他们找到了方法,就逐渐确立了自己独立的风格。

只有那些和毕加索同时代的老一代艺术家如:勃拉克和里格尔,他们才能抵挡他那不断创新的风格的诱惑。的确,从1920年到1931年,勃拉克对毕加索的艺术发展动向了如指掌,他也曾在作品创作中借用过双重侧面像和扭曲人体器官的手法,但他并没有深陷进去并因此而同化;他在1923年到1924年间,采用了“曲线立体派”画法,但也只是出于点缀装饰的目的,这位艺术家挡住了毕加索这轮太阳发射出来的光芒,得以在自己的小块土地上朝着完美,认真、勤奋地耕耘出了自己的风格。

瓦西里·康丁斯基,正如我们已经提到,融合了立体主义和表现主义的起源。作为一位画家,或作为一位创造天才,他可能远不如毕加索。但他不仅仅是一名画家。他是一位哲学家,甚至可以说是幻想家。经过一段时间的实验,他决定追求自己明确的目标。他的作品常常用来和克利和里格尔的作品作比较,其影响远远超过了人们认识到的,特别是在今天这个时代,其影响比他所在时代更大、更深远。

康丁斯基生于1866年,比毕加索大十五岁。他父亲来自塞比利亚,实际上是诞生在靠近中国边境的卡吉塔。其母亲来自莫斯科,康丁斯基也出生在那儿。坎丁斯基起初的理想是想当一名音乐家,但二十岁时,他考进了莫斯科大学,攻读法律和经济专业。在这期间,他第一次接触了俄国古代艺术。他常常坚持认为,中世纪俄国肖像画深刻印象影响了他整个艺术生涯。另一个影响来自俄国的民间艺术。他在1889年在北部省区进行人类学研究考察时,熟悉了当地的丰富多彩的民间艺术。同年,他跟随莫斯科和圣彼得堡的艺术大师们学艺,随后第一次去了巴黎,1892年再次回到法国首都,1893年,他在莫斯科大学获法律学位。

1895年,他二十几岁那年,第一次参观了法国印象派画展。那次经历起到了决定性的作用。他放弃了法律生涯,第二年去慕尼黑学习绘画。三年后,1900年,他取得慕尼黑皇家艺术学院的毕业文凭。他在巴黎度过了1902年的秋天,1902年到1903年的冬天去了突尼斯,然后在意大利的拿波里住了一年多,随后他又迁至德莱顿;第二年初即1906年再次回到巴黎,住了一年多,于1907年去柏林呆了几个月,最后于1908年回到慕尼黑,在那儿度过了生命中最重要的六年。

康丁斯基在他这十二年流浪式的生活中,获取了丰富的生活体验。当他1908年回到慕尼黑时,他的绘画风格已经经历了几年不同的阶段,从在艺术学院时拜弗兰兹·斯塔克为师到折衷民间艺术、印象派及后印象派画法。当时他已三十四岁,他感觉该到巩固自己的体验形成自己独特的艺术风格的时候了。这种风格可能在他十二年前第一次见到法国印象派画家莫奈的作品就已在头脑中形成了。当然还有在他十二年的流浪生涯见到的那些人的影响。如:瑟泽和弗维斯,不管他在1902年至1906年间在巴黎还见到了什么,在那段时间,他觉得自己整个人都成了弗维斯。但一回到慕尼黑,他开始凭着自己的体能和直觉创作,结果终于把自己从深受弗维斯的影响的羁绊中完全解放出来了。在他的书中,他称马蒂斯是“最伟大的法国年轻人”,而称毕加索为“巴黎另一个伟大的年轻艺术家”。他认为,毕加索的作品中没有丝毫传统习俗的美。”“马蒂斯——色彩,毕加索——形式,是两个通往永恒的不朽之路上的伟大的路标。”

当1914年8月战争爆发时,康丁斯基从慕尼黑逃走,径瑞士回到莫斯科。他遗下了大量的实验作品,不过幸好得以完好的保存。现放在慕尼黑的斯特

迪克画廊里。这些材料说明康丁斯基在慕尼黑的两年里。并没有完全舍弃论题或主题。据劳伦兹·艾纳说,(他出过一本书,专门研究康丁斯基这两年的作品)。这些作品有的也实现了非客体绘画的突破,也就是说,在从主题或论题绘画中解放艺术方面的突破。”在康丁斯基的风景、人物画中的抽象意义的增加并非直接了当的,在色彩从描写意义上的解放也不是顺理成章的,但完全纯粹的非客体形式最先是出现在铅笔速写中,而不是在彩色作品中。穆特绘画册中收集了他的几幅钢笔墨水画和铅笔画。上面那些纵横交错的线条,有的象蜘蛛网般零乱,刺眼;有的则流畅、细腻、柔和,整幅画面反映的就象是瞬间能量的释放,暗示了绘画时的动作和情绪,而不是身体。这画看上去象是漫不经心的乱涂乱画。但是事实证明,所有这些看似恣意的直线和小点实际上是经过千辛万苦的训练才形成的。经过无数次重复练习和改进才趋于完美。它们是精心计算、设计出的随意和漫不经心。

康丁斯基指出,“非客体绘画”完全是试验性的理论,因为他自己对其理论的影响及后果并不完全清楚,尽管他也陈述过他坚定的信念,即人类艺术的历史正朝着一个崭新时代发展。不过,我们还是要感谢他第一个创立了这种颇具预见性的思想,因为这是艺术追求中的最高信念。

要理解康丁斯基的艺术理论,必须理解反映在他作品里的概念和理论。1923年,他在一篇文章中给“艺术作品”下了一条定义。尽管显得有点冗长、累赘,但其意思还是清晰可见。

“一件艺术作品由两大要素组成:内在的和外在的。内在要素是指艺术家灵魂深处的情感,这种情感能唤起观察者或欣赏者的相似的情感——共鸣。

由于和身体相连,灵魂也受感官媒介作用的影响——感觉。情感就是由所感觉的事物的激发而产生的。因此感觉就是沟通、连接的桥梁,即:非物质(艺术家的情感)与物质(身体)之间的桥梁,这种联系促使了艺术作品的产生,感觉再次成为桥梁,连接物质的(艺术家及其作品)和非物质的(欣赏者灵魂深处的情感)。

其顺序是:情感(艺术家的)→感觉→艺术作品→感觉→情感(欣赏者的)。

这两种情感与艺术作品成功的程度相似或者等同。在这方面,绘画和歌曲的作用并没有两样,二者都是交流的形式。

内在要素即情感必须存在,否则,艺术作品就会成为空中楼阁,就会无生命力而枯竭,内在要素决定着艺术作品的形式。

这条“艺术作品”的定义似乎是以比较为基础的,有意或无意地把绘画与雕塑同音乐相比较。音乐正是康丁斯基最初追求的艺术形式,他的《关于艺术精神》一书中多处提到音乐,包括当时的现代作曲家德彪西和斯克堡。(他们几乎是单枪匹马地摒弃了传统习惯的美,激励着别的艺术家开创出不同的表现形式。)

在“艺术作品”定义的基础上,康丁斯基继续辩论:“形式和色彩构成一种语言要素,足以表达情感,正如音乐的旋律可以直接触及灵魂,形式和色彩同样如此。我们必须把形式和色彩融入作品,才能充分表达艺术家的内心情感,才能充分地欣赏者进行交流。并没有必要给形式和色彩赋予物质的外表,也就是赋予自然客体以形式。形式自己能否表达出内在情感的意义,关键在于色彩的呈现和组织是否和谐。美在于成功地把内在情感和表达意义有机地连接起来。在最后的总结中,康丁斯基再一次用音乐来进行了类比:“伟大的造型艺术就象一篇交响乐作品。在交响乐里,旋律要素起着从属和次要的作用,最根本的要素是音乐各部分有机的、巧妙的组合。”

康丁斯基在文中的最后还对三种灵感来源作了区分与比较。

1、外部自然的直接印象,我称之为“印象”。

2、内在性格的无意识的、自发的表现。(非物质即精神的天性)我称之为“即兴创作”。

3、慢慢形成的内在感受的表现。这种感受经过反复磨炼,熏陶而成,我称之为“作品”。

康丁斯基的“即兴创作”是我们现在非形式艺术的先驱;“作品”则是后来构建主义的先行者,康丁斯基整个艺术运动以其理论和创作指导着当时及后来的发展方向。康丁斯基门下有着数不清的忠实信徒,他们都坚信:有一个精神世界存在,只有通过视觉语言才能彼此交流。

保罗·克利(1879—1940)是现代第三位伟大的个人主义者。他在自己的艺术发展道路上始终保持着自己的风格,坚定不移地追求着自己的艺术目标。他生于瑞士。在宁静的乡间生活中,他发现了自己的才华。这种才华首先是以音乐的形式表现出来。实际上,在他一生中,克利一直是一个颇有建树的小提琴手。但在十九岁那年,他去了慕尼黑。经过短期的基础训练,拜欧文·耐文为师,他象康丁斯基一样,进入了皇家艺术学院,投靠在弗兰兹·斯塔克门下。但他当时好象并没有见到康丁斯基或乔伦斯基(当时他也在那儿),直到后1911年,他们才得以碰面,1901年秋天,他去了意大利。在那儿,他花了



好几个月来进行广泛的游历,本能地受到列奥拉多·达·芬奇,米开朗基罗,品特雷奇奥·凡提冈的壁画),和波提切利等艺术家的吸引。更有意义的是,他发现在那不勒斯的阿奎瑞由汉斯·凡·马里画的壁画“和我的心灵很接近,”当然,他也为当地的水下动物深深着迷而留连忘返。

克利于1902年5月回到波恩,这时候,他已经明白了自己的目标和不足。”我必须先让人失望,“他当时写道,“人们总是期望着我能象一个聪明伶俐的人那样轻轻松松地完成某事。然而值得庆幸的是,与其说是才华的欠缺会妨碍我的事业,倒不如说是真诚和恒心的欠缺妨碍了我。我总有一种感觉,那就是我迟早要干出一番轰轰烈烈的大事业,只是我必须从具体的小事做起,而不能从任何假说推论开始。不管我做的事显得多么的微不足道,对我来讲,从细小之处做起是非常必要的。我真希望能象初生的婴儿一样,对欧洲的一切是绝对的一无所知,可以不管任何事实和时尚,几乎能象原始社会的开端那样重头来过。我想要做的事情也很卑微,就是通过自己的努力,得到一个不值一提的自己的论题。这样的话,我的铅笔就可以勿须技巧地围绕我自己心中的论题任意,自由地游动。我从现在看来,绘画将是我毕生的追求,这里不存在什么天意的问题。”

这段谦虚的文字为克利作品的特征埋下了伏笔。但是人拉应该意识到,希望能象一个初生的婴儿,这并不是一个谦虚卑微的雄心,而正是一位天才的根本标志。克利对自己的认识并没有妨碍他吸收他人的影响。如:布莱克,戈雅和克洛特。1905年,他第一次去巴黎,在那儿再一次见到一批绘画大师的作品:列奥拉多·达·芬奇,伦勃朗和戈雅,这些大师给他留下了深刻的印象,直到1912年第二次去巴黎时,他才和法国的当代画家如勃拉克和毕加索进行联系和接触。同时,在1908年他参观了凡·高的两次画展,这次画展使他联想到了自己。同年或是第二年,他对詹姆斯·恩塞耳的作品进行了仔细地研究,发现与自己的视觉幻象非常相近,他开始接触塞尚的作品,塞尚在很多年里对克利的创作技巧都起着深远的影响。

1911年,克利广泛地接触了和他同时代的艺术家,收益非浅。在那段时间,他不光见到了康丁斯基和乔伦斯基,还见到了弗兰兹·马克,享里克·坎普顿克,加布雷勒,穆特(他保存了康丁斯基这一时期的所品)和汉斯·亚普,他逐渐观察康丁斯基和马克实际上是朝着同一方向在发展。这两位艺术家出版了《重复》一文,并且还组织了以此为题的画展。这时克利加入这次活动,在中间担任着极不起眼的角色。而正是这时候,迪劳雷的影响开始在克利的身上

发生重要作用。他翻译了迪劳雷的文章《光线论》,于1913年1月发表在期刊《风暴》上。

迄今为止,克利才找到了自己的风格。在随后的三十年里,他一直充满热情地、孜孜不倦地进行创作、探索。在1911年2月,他开始为自己的作品分类,包括早期的表现追忆情怀的作品。所有作品加起来近9,000幅,开始大部分以钢笔画或铅笔画为主,但逐渐转为彩色画或油画。

我们很有必要详细地研究克利的稳定发展他的稳定在现代艺术运动中并不多见。在他的一生中,有三件大事对他的事业起到了决定性的作用。首先是1914年他首次去突尼斯的经历。当时是麦克和一位来自波恩的叫吉基的博士陪同一道同去的。整个旅程只有十七天,但是,对于光和色彩的感受深深地渗入了克利的意识。”色彩和光是一千零一夜的精华”,克利说,“色彩牢牢地抓住了我,我不用再紧紧地追逐它,我也明白它将永远抓住我。这正是那段快乐时光的意义所在。色彩和我成为一体,我是一个油漆工。”

那一年,战争爆发,麦克是第一个牺牲者,——他于8月16日被杀害。克利受到很大的震动。1915年初,他在日记里记下了这些意义深远的话:“这个世界变得越可怕(正如这些日子),艺术就会变得越抽象。而只有和平的世界才能造就出现实主义的艺术。”一年后,1916年3月4日,弗兰兹·马克遇害。这两位的感觉和视觉上都和他最贴切的艺术家的毫无意义的牺牲,给他留下了浓厚的、摆脱不开的阴影,他在作品中总是不断表现死亡的主题。

第三件大事有所不同。1920年12月,瓦尔特·格洛佩斯邀请克利参加包豪斯组织。克利于1921年1月去魏玛,在包豪斯组织里一直呆到1931年4月——在一种重新创造的气氛中作画,教学达十年之久,这是在文艺复兴时期的那种创作气氛中度过的十年,这在我们这个时代绝无仅有。

这段经历对于克利来说很重要,对我们的子孙后代也有不可估量的价值意义。不仅仅是因为当时的克利在创作时必须考虑到与他人的合作问题,而且他还必须,为了学生的缘故,使自己的绘画艺术原则条理化,规范化,这也正是现代艺术的基本原则。

克利和未来主义艺术家一样,一贯强调艺术本质的动态特征。他曾在一本书中谈到:“绘画艺术在运动中突起,飞跃,艺术就是不断的运动本身,也只有通过运动才能看清艺术的实质”。“创作的激情从生命中迸发出来,如同燃烧的火焰一般,经过艺术家的手,传达到油画布上。在画布上,散乱零星的火花集中起来形成电路,再回到起始处:眼睛和头脑。”

然而,要想把这些笼统的观点用于教学活动中,还得更进一步使之精确,使之浅显易懂。克利的《教学计划》一书的主要内容是关于基本形式和基本运动的分析,还有实际运用构思理论要素的实践计划。从这本书的编写与使用中,克利得以让自己的绘画理论走入了系统的正规化道路。在《关于现代艺术》的演讲中,他就艺术创作过程的实质作出精辟的阐述,特别是对“转变形式”(破坏形式)作出了比较准确的定义和解释。他认为“转变形式”就是要寻找在成为意义象征之前的视觉幻象。他形象地用树来作了比方说明。

“艺术家不得不置身于这个形式多样的世界里,终日忙碌。通过一定的方式和手段,他从中获取自己的所需和应得,这一切都只能由他一个人完成,静静地无声息。如果他身处很好的地位,就可以从纷繁复杂的现象和体验中找到秩序。这种在生活与自然中的方位感,还有这纵横交错,无限延伸的大千世界,我可以把它比作树根。

树液从根部沿上进入艺术家体内,脑内,然后穿过他,流向他的眼睛。

“他就是树干。

“艺术家从树液中获取营养,在不断的滋润下,创作的活力得到激发,于是,他把自己的视象表现在作品中。

“看整个世界,宛如一棵大树。树冠在一定的空间,空间里会时儿张开、时儿闭合。艺术家的作品也是一样。

“没有人能奢望一棵树能完全象根一样长出滋润他的树冠。在树的上下两端,不可能存在彼此的参照镜子。很明显,不同的要素会产生不同的作用,也就必然会导致本质不同的分支和流派。”

在演讲的其余部分,他牵强地把树冠和树根、自然和艺术这两方面联系在一起作比较。他解释了艺术作品的创作为什么和歪曲自然的形式分不开——只有那样,自然才可以真正地诞生,艺术的象征才能得到更新。线条、比例和颜色在改变形式时的处理才可以进行分析、理解。

克利一直表现出对绘画科学的尊重,他的许多教学论著里都包含了大量详细的实践练习,他可能比起自歌德以来的艺术家,更清楚了解这一点:一旦受到强迫,一切努力都将是徒劳。创造的本质过程是在意识的层面下进行的,就这一点,他赞同超现实主义的观点。但他无法接受超现实主义者关于艺术作品是无意识的自动投影而成的观点。他认为,艺术作品的酝酿过程是相当复杂的,涉及到观察、思考、最后还要掌握绘画的基本要领。正是他坚持了艺术的主观来源和客观方法之间的观点,才使克利成了我们这个时代最有价值意义的艺术家。