

小小的窗口形式建构出一种屏幕内部的时空，以至于近年出现“桌面电影”、“屏幕电影”等新类型。在这些与屏幕有关的电影中，动态图像的内部时空完全转化为多界面、多形态的视窗，文字、视频、图像等形式都囊括在其中。屏幕空间成为信息的展现、互动的中介平台、外化的情绪显现。在这类动态图像之中，时空的表达已成为静态图像、早期动态图像、分屏技术的杂交产物。在电脑桌面这个平面化的数字空间中，每一个窗口内部都可以拥有一个完整且独立时空结构，安妮·弗里德伯格（Anne Friedberg）也将其称之为多元并置、多屏视窗（Multiple-Screen Windows）的视觉机制。<sup>[14]</sup>

多屏模式表现在当代艺术领域，逐步走向空间化的装置。屏幕中即呈现出一种与现实平行的无限时间，也在不同屏幕以及不同窗口里表现出层叠的时间，个体单一的线性时间感受被打破。多屏幕的阵列形成有特定内涵的空间场域。在玛丽·露西尔（Mary Lucier）的作品《荒原》（*Widerness*）中，七个放在不同样式的柱子上的电视机混合播放着三盘同时放映的录像带，历史时间与神话时间之间形成了强烈的冲突，<sup>[15]</sup>带给观众不同于现实时空的时空体验。此外，多屏中的时间还可以轻而易举地展现出时空的跳跃感。譬如，美国艺术家克里斯蒂安·马克雷（Christian Marclay）的经典艺术作品《视频四重奏》，就以四个并列的投影屏幕展示了数百个经典好莱坞电影的片段。马克雷通过长度、速度、方向、节奏的变幻打破线性发展的时间顺序，以微妙的节奏变化建构出一个支离破碎的、约翰·凯奇式的视听世界。

## 五、结语

综上所述，通过对图像建构时空方式的梳理可以发现，静态图像、影像、虚拟现实图像虽然依据不同时空观自身在表现时空中拥有无数可能，但表现时空的方式却存在着根本性不同。“如今我们都知道，没有时间就没有空间。但仅仅100年前，人们还都以为时间和空间是相互独立的、是绝对的。现在我们认为这二者是同一事物的两个面，时间和空间真就是一件事。”<sup>[16]</sup>当下，视觉艺术所容纳的范围已越来越广，艺术形态也

更加多元，表现出一种混合性特质。一件艺术作品，往往会涉及到静态图像与影像或影像与虚拟现实图像，这使得不同性质的图像会出现于同一件作品之中。图像的历史已证明，图像的时间与空间有无数可能，而如何在丰富的材料中选择适应当下社会的材料做表达才是关键。

毋庸置疑的是，日益更新的媒介技术只是艺术创作的手段，创造力才是推进艺术发展的持续动力。如前所述，从图像发展脉络阐释图像中建构时间与空间方式的迥异、理清复杂的图像史中图像与图像之间是如何突破时间的限制相互影响，是当前视觉艺术创作获取灵感的重要源泉。面对当代视觉艺术混合性的特质，如何摆脱对视觉形式的盲目效仿，把握艺术的精髓成为当代视觉艺术发展的重要问题。

艺术美在尺度，艺术着眼于人。若要创造出艺术中最动人的永恒生命力不仅需要不断深入挖掘艺术形式与社会、文化之间的关系，还需要以他者自观，去认识和理解自身的文化价值。这时，从丰富的图像史中把握艺术的本质，把握图像的本质特性就可以成为考察视觉艺术发展的一个很好的观察角度。就好比站在一个现代人的视角审视，可以更轻松地看出西方现实主义绘画中流露出的照片感与布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi）和阿尔贝蒂（Leon Battista）基于单眼观察的透视理论之间存在着密切的联系，可以更理智地认识到基于科学理论、遵循同样的观察方式创造出的机械仪器——照相机，因生产模式之中存在着相似的内在逻辑，早期照片与特定时期的绘画在视觉相似性上的必然。人类离不开图像，图像也永远在发展，源源不断的图像资源可以为当下视觉艺术提供取之不尽的养料与方法论价值。

本文为2021年北京市教育委员会“科技创新服务能力建设—高精尖学科建设—美术学（分类发展）”项目（项目编号：PXM2021\_014220\_000061）阶段性成果。

作者简介：牛艺璇，北京电影学院美术学院2021级博士，研究方向：新媒体艺术理论。  
敖日力格，北京电影学院美术学院教授，研究方向：新媒体艺术理论。

注释：

[1] [英] 大卫·霍克尼、马丁·盖福德：《图画

史：从洞穴石壁到电脑屏幕》，万木春、张俊、兰友利译，浙江：浙江人民美术出版社，2021年，第1页。

[2] 同上，第72页。

[3] [美] 巫鸿：《豹迹》，上海：上海三联书店，2022年，第94页。

[4] [法] 贝尔纳·斯蒂格勒：《人类纪里的艺术》，陆兴华、许煜译，重庆：重庆大学出版社，第96页。

[5] [法] 保罗·维利里奥：《视觉机器》，张新木、魏舒译，江苏：南京大学出版社，2014年，第6页。

[6] 同上，第130页。

[7] 同[5]，第82页。

[8] Steven Johnson, "Want to Know What Virtual Reality Might Become? Look to the Past", *The New York Times Magazine*, <https://www.nytimes.com/2016/11/06/magazine/want-to-know-what-virtual-reality-might-become-look-to-the-past.html/> (2023-9-17) .

[9] [美] 尼葛洛庞帝：《数字化生存》，胡冰等译，海南：海南出版社，1997年，第142页。

[10] 见于E.H.贡布里希《图像与眼睛：图画再现心理学的再研究》的第253页，片段引自[德] 赫尔曼·冯·黑尔姆霍茨：《生理光学手册》（第二版汉堡和莱比锡），1896年，第86页，引文为贡布里希所译。

[11] 汪民安：《身体、空间与后现代性》，江苏：南京大学出版社，2022年，第5页。

[12] 同上，第199页。

[13] [荷] 约翰·德·穆尔：《赛博空间的奥德赛：走向虚拟本体论与人类学》，广西：广西师范大学出版社，2007年，第145页。

[14] Anne Friedberg, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Cambridge, MA: MIT Press, 2006, pp. 1-5.

[15] [美] 简·罗伯森：《当代艺术的主题：1980年以后的视觉艺术》，匡骁译，江苏：江苏凤凰美术出版社，2012年，第143页。

[16] [英] 大卫·霍克尼、马丁·盖福德：《图画史：从洞穴石壁到电脑屏幕》，万木春、张俊、兰友利译，浙江：浙江人民美术出版社，2021年，第76页。

图片来源：

图1. <https://www.bbc.com/culture/article/20210330-fra-angelicos-annunciation-sexual-clues-in-a-barred-window>

图2. Gallerix

图3. <https://panoramaonview.org/history>

## 艺术界机制视域下的康定斯基研究

### Research on Kandinsky from the Perspective of Art World Mechanism

周莹 Zhou Ying

**摘要：**1933年底，康定斯基流亡到巴黎。虽然他因先锋的抽象创作已在德国名声大噪，但巴黎艺术圈对他的到来并未展现热情。康定斯基一方面继续投身到构建独特抽象语言的探索中，另一方面在艺术界不同类型的“中介机制”作用下传播自己的作品与理念，以期获得“艺术之都”巴黎的认可。在他人生的最后阶段，通过与画廊及美术馆、艺术书刊、艺术家团体等文化经济主体的交织与互动，他的个人品牌在巴黎逐渐成形。本文将以实证方法，围绕康定斯基作品与理论的传播活动展开研究，期望对康定斯基艺术价值的问题给出事实性解读。

**关键词：**艺术界机制，康定斯基，抽象艺术，传播

## 引言

近年来，国内有关世界艺术大师的研究，已不再局限于纯粹美学或艺术性价值的研究，而是拓展到对艺术大师及其创作的传播与接受起到推动作用的社会机制层面——这成为世界文化史研究的新阵地。例如，陈瑶对法国印象派画家在美国的传播与接受进行了梳理<sup>[1]</sup>，徐晓庚、王圆圆从艺术界对毕加索的赞助行为探讨这位艺术家在艺术史中的地位<sup>[2]</sup>——此类研究，笔者无法全部列举，但总体上数量还比较有限。这种从艺术社会学角度进行的研究多采用田野式调查，通过实证方法解读艺术作品与其赖以存在的社会体制之间的关系。可以说，在艺术作品抵达公众之前，这个社会体制主要构建于被称为“艺术界”的圈层，其中有艺术家、藏家、画廊、美术馆、评论家、出版商等各类文化经济主体，这些主体在各种隐性的、松散的社会规则驱动下对艺术作品给出价值判断，实施认证权力。

众所周知，康定斯基是最早引入国内的西方现代艺术家之一，中国学者对其思想理论的译介与阐释、对其绘画语言的借鉴与运用均由来已久。本文则试图通过对康定斯基

**Abstract:** At the end of 1933, Kandinsky went into exile in Paris. Although he had become famous in Germany for his avant-garde abstract creations, the Parisian art circle did not show enthusiasm for his arrival. On the one hand, Kandinsky continued to devote himself to the exploration of constructing a unique abstract language; on the other hand, he tried to spread his works and ideas with different “intermediary mechanisms” in the art world, hoping to gain the recognition of Paris, the “Capital of Art”. In the final stage of his life, through interweaving and interaction with cultural-economic entities such as galleries, museums, art publications, and artist groups, his personal brand gradually took shape in Paris. This article adopts empirical methods to study the communication activities around Kandinsky’s works and theories, hoping to give a factual interpretation of his’s artistic value.

**Keywords:** art world mechanism, Kandinsky, abstract art, communication

创作后期与艺术界群体的交互活动，为有关其艺术价值的探讨提供新的论据。

## 一、旅居巴黎

1932年，德绍的包豪斯学院被刚上台的纳粹政权关闭，被迫迁往柏林。1933年，包豪斯学院永久关闭。在这所研究前卫艺术的学校里，康定斯基的同事几乎全部选择流亡美国，其中包括瓦尔特·格罗皮乌斯（Walter Gropius）、约瑟夫·亚伯斯（Josef Albers）等。但康定斯基却认定巴黎才是“新巴比伦”、世界的“艺术之都”，因此将这座城市选择为自己的流亡之地。1933年12月21日，康定斯基和他的第二任妻子妮娜住进了巴黎郊区塞纳河畔的纳伊镇赛纳大街135号。不过这位在德国颇具影响力的艺术家，却未轻而易举地被巴黎艺术圈接纳，可以说，初来乍到的康定斯基随即就感受到新环境对他的抽象作品表现出的保守态度。这背后首先有着深层的社会因素——二战前的巴黎，虽然是全球艺术家的汇集之地，却始终隐藏着一股排外情绪，尤其是对北方民族（包括德国）艺术家普遍持有偏见。<sup>[3]</sup>稍显讽刺的是，在康定斯基

放弃移居的美国，那些重量级收藏家，如所罗门·R·古根海姆（Solomon Robert Guggenheim）以及里贝·冯·埃伦维森（Hilla von Rebay）等人，却很快认可他是抽象艺术的奠基人，同时也是卓越的艺术理论家。

从另一个角度来说，巴黎艺术圈的冷淡气氛似乎也在一定程度上帮助康定斯基更专注地投入到私密的艺术探索中。正是在1934年，即到达巴黎的第一年，康定斯基将自己感兴趣的生物学——尤其是胚胎学和动物学元素带入绘画，正如作品《白色之上的黑色形状》（*Formes noires sur blanc*）所展示的那样。这种风格成为他创作后期最重要的标志之一。可以说，正是在巴黎，康定斯基逐渐放弃了在德绍包豪斯学院时期形成的极度严谨的几何构图语言，并创造出的一套融合之前数十年灵感与手法的、诗性的新抽象语言，即所谓的“大综合”抽象。<sup>[4]</sup>

为了实现自己的艺术抱负，康定斯基在创作之外，还开始考虑如何更有效地在“冷淡”的巴黎传播自己的作品及理念，从而有望跻身世界一流艺术家之列。事实上，





1. 康定斯基，《黑色的弓》，布面油画，189×198cm，1912年，法国国立现代艺术美术馆

20世纪20年代后期，还在包豪斯学院任教的康定斯基已经开始接触法国艺术机构、评论家与艺术家，也正是依靠与这些行业主体之间保持合作关系，康定斯基的个人品牌逐渐成形，并为其身后蜚声国际、持续产生影响力奠定了基础。下文将着重研究康定斯基作品及理念在巴黎传播的三个主要路径，即展示、阐述、结社，从而重塑康定斯基获得“艺术之都”认可过程的历史图景。

## 二、展览展示

诞生于19世纪中期的画廊与美术馆一样，是向公众传播艺术家作品的重要媒介，并且在20世纪逐渐变成“认证”在世艺术家的重要工具，无论是野兽派、立体主义、早期抽象趋势，还是超现实主义运动，它们的发展壮大都离不开画廊的推动。康定斯基的第一次巴黎个展可追溯到1929年，这一年，康定斯基还身在德国，他的水彩作品在巴黎扎克画廊（Zak）展出，展览图录的序

言由法国评论家埃米尔·特里亚德（Emile Tériade）撰写。这位20世纪上半叶欧洲最具影响力的评论家在文中强调：康定斯基的绘画独立于自然中的形态，更加有力地表达了艺术家的直接感受和真实想法；康定斯基的作品体现了斯拉夫与日耳曼的双重文化，与青睐客观具象的拉丁文明区别开来。<sup>[6]</sup>一年后，巴黎的法兰西画廊（Galerie de France）为康定斯基举办油画个展，特里亚德再次为展览图录撰写序言。相较于前一年的序言，这一次的序言更加大胆，作者犀利地指出，康定斯基“是来驱散脆弱的后立体主义的构造”<sup>[6]</sup>，取而代之的是一种本质为象征的绘画语言所带来的动人诗意<sup>[7]</sup>。可以说，正是这种从印象派时期演变而来的现代画廊与现代评论家的联合评价体系，<sup>[8]</sup>一定程度上为康定斯基的到来预先开辟了关注与接受的基础。而康定斯基移居巴黎后的第一个画廊个展则由艺术期刊《艺术手册》创办人泽尔沃的夫人伊凡

娜·泽尔沃（Yvonne Zervos）策划，在《艺术手册》同名画廊展出，展出作品创作于1921-1934年间，总计43件，且大部分作品从未在其他画廊展示过。只是这个展览似乎没有获得巴黎媒体的特别关注，至少目前还很难找到当时的媒体报道——这一点或许可以说明，这位初来乍到的艺术家在德国享有的声誉尚未转换成“艺术之都”对他的热情。不久之后，即1935年底，《艺术手册》同名画廊再次为康定斯基举办个展，展出了35件油彩、水粉、水彩、蛋彩作品以及28件铅笔素描。这次展览显著促进了媒体对这位艺术家的关注，例如，意大利日报《Il lavoro fascista》随即对他进行了采访。在采访中，康定斯基强调了三点：第一，在《艺术手册》画廊展示的作品来自最新的创作，并且媒材多样；第二，在技术问题上，他并不十分在意不同媒材的差别，技术与形态一样，都是用于表现的工具；第三，之所以展示铅笔素描，是为了反驳“抽象画家善用色而不善画线”的刻板印象，因为“不止一个观察者在（他的）黑白素描中看到色彩的价值，即同时具有极致简洁的线条与复杂而充满想象的形态”<sup>[9]</sup>。也是从这时起，获得激励的康定斯基彻底放弃了来自美国的包豪斯前同事的召唤。

1936年，康定斯基的创作引起了一位在巴黎初出茅庐的女画廊主的特别关注。这位名叫珍妮·布切（Jeanne Bucher）的女士在她位于蒙马特高地的画廊为康定斯基举办了个展，主题为“康定斯基——最新油画、水彩画、1910-1935年纸本作品”（*Kandinsky : toiles récentes, aquarelles, graphiques de 1910-1935*），其中包括8幅油画以及2套版画集。正是在这个展览中，时任网球场美术馆馆长的安德烈·德萨罗瓦（André Dezarros）见到了康定斯基本人，并对展出的水彩作品《白色线条》（*La ligne blanche*）（1936）印象深刻。网球场美术馆是法国两战期间最重要的官方当代艺术博物馆，并且紧密联结着当时在巴黎生活的外国艺术家群体。德萨罗瓦虽然和当时艺术圈中很多人一样，对纯粹抽象态度谨慎，但在注意到美国的美术馆正在以高价不断向康定斯基购买作品的情况下，他在1937年初游说教育部美术总监乔治·豪斯曼（Georges



2. 康定斯基，《构图9号》，布面油画，113.5×195cm，1936年，法国国立现代艺术美术馆

Huisman），以法国政府的名义购买了这幅作品<sup>[10]</sup>——这一事件标志着康定斯基的艺术成就开始获得法国政府的认可。

1937年4月，康定斯基写信给德萨罗瓦，请求其为在巴黎发展的外国艺术家，尤其是抽象与超现实主义运动艺术家举办展览，“否则公众将无法完整获悉巴黎正在发生的艺术运动”——康定斯基的这一论点恰巧契合德萨罗瓦的职业理想，即关注在巴黎的外国艺术家为巴黎这座国际都市创造的丰富光彩的艺术光谱，同时为美术馆的观众提供更全面的艺术史教育<sup>[11]</sup>。很快，同年7月，网球场美术馆举办主题展“国际独立艺术的起源与发展”（*Origines et développement de l'art international indépendant*），囊括多位法国本土和在法外国艺术家的创作，如毕加索、克利、米罗、蒙德里安、哈顿（Hans Hartung）、康定斯基等人。馆方声称，展出的所有作品具有一项共同特质，即“背离已然形成的原则，而正是在这些原则之下，墨守成规主义

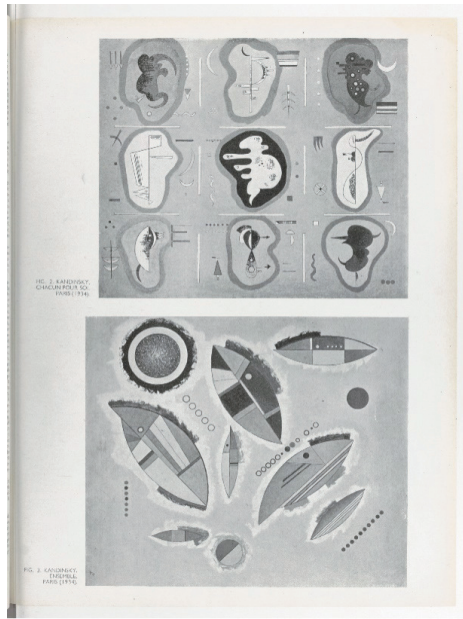
（者）试图限制个人经验和反对一切预设的自主性所带来的危险”。康定斯基为这次展览精心挑选了五件作品，分别是《黑色的弓》（*L'Arc noir*）（1912）、《白色之上》（*Sur Blanc*）（1923）、《在棕色中展开》（1933）、《两者之间》（*Entre deux*）（1934）、《主导的弧线》（*Courbe dominante*）（1936）。这些作品是康定斯基不同创作阶段的抽象代表作，特别是《黑色的弓》（图1），其创作年份几乎在日后帮助康定斯基奠定了“抽象艺术之父”的地位，也成为康定斯基抗衡毕加索明星地位的重要武器，正如他向德萨罗瓦强调的那样：“这幅正在网球场美术馆展出的大尺寸油画绘于1912年，从中看不出任何来自立体主义的影响。”<sup>[12]</sup>之后，康定斯基又将这件作品送往在巴黎卡朋特画廊（Galerie Charpentier）举办的“新现实沙龙展”（*Salon des Réalités Nouvelles*）展出。

1938年，康定斯基的油画作品《构图9

号》（*Composition IX*）（1936）（图2）获得在网球场美术馆展出的机会：这幅作品通过强烈色彩、对比的形状和动态感，突破了几乎所有常规，标志着艺术家抽线创作的新高峰。次年，在德萨罗瓦和豪斯曼的合力举荐下，网球场美术馆再次代表法国政府，购买了这幅作品，进一步从国家层面肯定了康定斯基的艺术才华。这其中值得注意的细节在于，康定斯基几乎是以预期价格的二十分之一将这件作品卖出，成交价为5000法郎——可以说，为了获得法国国立机构的背书，康定斯基做出了妥协，或者说，采取了一种经济策略，正如1912年，当《黑色的弓》这幅他十分珍视的作品在柏林风暴画廊（Der Sturm）展出时，他要求将其售价限于1500马克。<sup>[13]</sup>

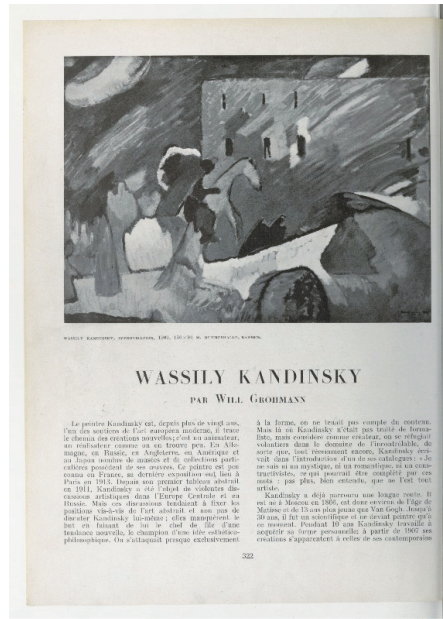
在康定斯基生命的最后两年中，也是巴黎被德军占领期间，画廊主珍妮·布切在资金困难的情况下继续为康定斯基举办了两次展览。第一次是在1942年7-8月举办的个展：为了躲避纳粹的审查，这场展





3. 威尔·格罗曼：《康定斯基》，出自《艺术手册》，1929年

4. 里斯蒂安·泽尔沃：《对康定斯基的注解——有关他近期在〈艺术手册〉画廊的展览》，出自《艺术手册》，1934年（插图作品从上往下分别为《各成一派》（*Chacun pour soi*），《一起》（*Ensemble*））



览几乎是以“地下”的形式举办的。第二次是在1944年1-2月，差不多是在康定斯基病倒之前两个月举办的群展：在这次展览中，康定斯基的作品与新一代旅法俄裔艺术家尼古拉斯·德·斯塔尔（Nicolas de Staël）一同展出，象征着两代俄裔巴黎画派的接力；此外，展览还包括了塞萨尔·多梅拉（César Domela）的作品。同年4月，布切将这个展览借给巴黎“速写”画廊（L'Esquisse），后者又加入意大利裔艺术家阿尔贝托·马格内利（Alberto Magnelli）的作品一同展出。康定斯基对布切这位英雄式的画廊主怀有深切的感激之情，他曾感叹：布切是“一群乌鸦中的一只海鸥”<sup>[14]</sup>。同年11月，也就是康定斯基去世前一个月，“速写”画廊为康定斯基举办了个人展，主题为“康定斯基的创作历程”（*Etapes de l'œuvre de Wassily Kandinsky*），对这位在世艺术家做最后的致敬。

### 三、书刊宣传

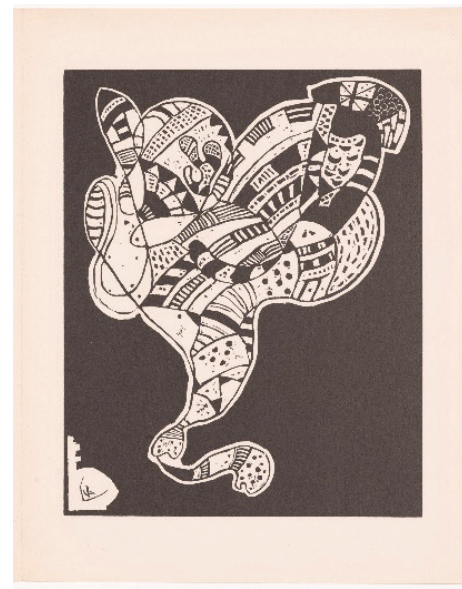
20世纪初，伴随着先锋艺术的诞生，欧洲艺术期刊如雨后春笋般出现，使得评论

家与艺术家的撰文不再依靠综合性报刊进行传播，而是有了更加专业的研究与宣传阵地。先锋艺术的发展还提高了图像在艺术类出版物中的地位：到20世纪10年代后期，以苏黎世期刊《达达》（1917-1921）创立为标志，图像越来越成为艺术期刊的重要组成部分<sup>[15]</sup>。有赖于这些艺术出版物广阔的辐射介作用，艺术家的作品和观念得以被艺术界所关注、为大众所知晓——可以说，艺术评论和艺术作品图像成为扩大艺术家影响力、促进其作品销售的重要工具。1926年，上文提到的《艺术手册》（*Cahiers d'Art*）在法国诞生，很快成为欧洲权威艺术期刊。与埃米尔·特里亚德一样，创办人斯蒂安·泽尔沃（Christian Zervos）也是后世公认的20世纪最具影响力的评论家，而他正是康定斯基在巴黎最有力的幕后推手。《艺术手册》主要关注欧洲艺术界最新动态及先锋艺术家，除泽尔沃本人不太欣赏的装饰艺术，涉及绘画、雕塑、电影、戏剧和建筑等各种艺术形式。虽然期刊采纳的设计与排版方式仍很传统，但因提供大量高质量黑白作品图片而知名。另外，为了进一步与其他艺术刊物区别开来，

泽尔沃邀约各领域最前沿的专家为期刊供稿，如在建筑议题上邀约理论家希格弗莱德·吉迪恩（Siegfried Giedion），委托埃米尔·特里亚德关注巴黎本地艺术动态，而有关德国艺术圈的情况，则主要委托威尔·格罗曼（Will Grohman）提供艺术家专论。<sup>[16]</sup>实际上，泽尔沃从创刊伊始便注意到包豪斯学院，并逐步结识了在该学院任职的艺术家，进而将自己的期刊打造成包豪斯学院艺术的宣传阵地。1927年，泽尔沃逗留柏林期间结识了在包豪斯学院任职的康定斯基。1929年，《艺术手册》第一篇关于康定斯基的专论由格罗曼撰写（图3），作者开篇就点出“在德国、俄国、英国、美国和日本，很多博物馆和藏家都拥有他的作品。（但）这位画家在法国还不太为人所知……”紧接着，作者对康定斯基抽象语言的演绎过程进行了梳理，并将其二十年的抽象之路总结为两个阶段，即20世纪10年代冷峻、严肃的抽象风格以及20年代充满内在张力、色彩逐渐丰富的抽象语言。文中还包含了16张涵盖艺术家不同创作阶段的作品插图，旨在让法国读者对艺术家建立起整体性印象。<sup>[17]</sup>法国学者玛丽·吉斯伯特（Marie Gispert）指出，格罗曼的撰文有着明确的媒介意愿，他对艺术家的介绍文字具有很强的教育性<sup>[18]</sup>。

此后，格罗曼几乎成为康定斯基的独家传记作者。1931年，他撰写的传记《康定斯基》在巴黎出版，其中收录的艺术家作品图片高达74幅<sup>[19]</sup>。1958年，格罗曼又撰写了《瓦西里·康定斯基：他的人生、他的作品》（*Vassily Kandinsky: Sa Vie, son Œuvre*）一书<sup>[20]</sup>。这之间，也就是1933年，《挑选》（*Sélection*），一本在法发行的比利时艺术期刊，也对康定斯基做了专题报道<sup>[21]</sup>，而该项目策划者正是格罗曼。

1930年代期间，泽尔沃在《艺术手册》共发起过两个重要论坛，邀请艺术家对专门议题各抒己见，其中第一个论坛为1931年的《对抽象艺术的调查》<sup>[22]</sup>，泽尔沃邀请康定斯基、蒙德里安、莱热（Fernand Léger）、阿尔普（Jean Arp）等艺术家进行理论阐述。在此契机下，康定斯基发表了《关于抽象艺术的思考》（*Réflexions sur l'art abstrait*）一文，为被质疑为“缺



5. 康定斯基，版画，出自《原创10》，1942年，出版社：Allianz-Verlag, Zürich

6. 康定斯基，《天蓝》，布面油画，100×73cm，1940年，法国国立现代艺术美术馆

乏情感”、“冷酷”的抽象艺术辩护。他写道：“当然，抽象绘画除了采纳严格意义上的几何形状，还有无穷无尽的自由形状可利用，并且除了基础色，也有无穷无尽的色调可运用……时间久了，我们将可以笃定地证明，‘抽象’艺术并非与自然无关，恰恰相反，这种联系比不久前展示出的联系更密切、更内在。”<sup>[23]</sup>显然，作者试图与那些专注纯粹几何和色彩研究的抽象画家区别开来。1934年，也就是康定斯基在巴黎定居的第一年，泽尔沃亲自在自己创办的期刊上撰文介绍康定斯基，他着重介绍了康定斯基在《艺术手册》同名画廊展出的作品（图4），并大量添加创作不久的作品图片，并在注释里特别标明——作品在“巴黎”创作完成<sup>[24]</sup>。

1938年，因在前一年网球场美术馆的展览项目过程中与泽尔沃心生间隙，康定斯基不再向《艺术手册》供稿，而是转向其他期刊，例如，他的石板画《群星》（*Les étoiles*）以彩色图片形式发表于艺术期刊《狂热》（*Verve*）第二期<sup>[25]</sup>——该期刊创始人正是泽尔沃的供稿人、康定斯基个展图录序言作者特里亚德。这本当时号称“全世界最美期刊”<sup>[26]</sup>以艺术家创作封面、高质量彩色图片以及新颖排版一炮而红，迅速成为与《艺术手册》一争高下的专业刊物。同年，



由圣·拉扎罗（Gualtieri di San Lazzaro）创办了期刊《二十世纪》（*XXe siècle*），其创刊号刊登了康定斯基的重要论文《论具体艺术》（*L'art concret*）<sup>[27]</sup>。“具体艺术”不是“具象艺术”，它最早是由特奥·凡·杜斯伯格（Theo Van Doesburg）和他的朋友在1930年提出，根据他们的宣言：绘画是精神性创作，其表达方式应简化至内核；“这种绘画可谓具体而非抽象，因为没有什么比一条线、一种颜色、一个平面更加具体和真实”<sup>[28]</sup>。康定斯基在这篇论文中采纳了这一论点，他表示：“人们永远不可能不用‘色彩’和‘线条’来画画，但是，没有表现对象的绘画在我们这个时代里已经存在了长达25年之久……作为我，则宁愿将这些绘画称作‘具体绘画’”<sup>[29]</sup>。1939年，《二十世纪》再次刊登康定斯基的论文，题为《一件具体作品的价值》（*La valeur d'une œuvre concrète*）。通过这篇文章，康定斯基对“具体艺术”理论做了新的发展，其中强调了情感与非理性因素在绘画中的地位——这成为艺术家与以科学性和理性主义为基石的几何抽象主义划清界限的重要宣言。我们可以发现，在这些理论阐释中，康定斯基几乎想要用“具体”取代“抽象”来定义自己的创作，这种倾向与当时他在巴黎面临

的接受问题不无关系：1936年，康定斯基向移居美国的朋友约瑟夫·阿尔贝（Josef Albers）吐露，他认为法国人很难接受“抽象”，并且常常将抽象艺术整个地与构成主义混为一谈<sup>[30]</sup>。1939年，二战爆发，与弥漫欧洲的焦虑紧张气氛所不同的是，康定斯基构筑的想象世界依然保持了灵动快乐的气息；一年后，受艺术家马克斯·比尔（Max Bill）邀约，他和其他九位捍卫“具体艺术”的艺术家为一本名为《原创10》（*10 Origin*）（图5）的版画集进行了创作。

### 四、艺团互动

20世纪30年代的巴黎艺术圈，首先因两股新势力的较劲而显得局势复杂。一边是由“圆与方”（*Cercle et Carré*）运动带动的抽象艺术，一边是以安德烈·布勒东（André Breton）为代表的超现实主义创作。康定斯基与这两支队伍均维系着十分微妙的关系：可以说，他一方面分享他们的关注度，并从他们身上汲取灵感；另一方面始终强调个人理念，避免被任何流派的普遍性掩盖独特性。这种若即若离的关系显示出某种策略性，增强了康定斯基语言与理念的传播性。

首先，面对强调纯粹色彩和几何形式的巴黎抽象运动，康定斯基始终与之保持距离，但这并不影响他有意识地在必要时间选择与这支队伍站在一起。“圆与方”运动起步于1929年由华金·加西亚（Joaquin Garcia）和米歇尔·索法尔（Michel Seuphor）组建的“圆与方”小组。为了与日益强大的超现实主义派进行抗衡，小组首先向一批构成主义画家发出邀请，1930年，索法尔围绕“结构”（*structure*）这一原则向康定斯基发出邀请，同时受邀的艺术家还包括蒙德里安、柯布西耶、阿尔普等人。但康定斯基在给索法尔的回信中透露，他本人并不认同自己的作品遵循所谓严格的“结构”原则，他指出：“（结构）问题并非艺术的目的，而只是达到目的的手段。”不过，令人玩味的是，康定斯基最后补充说明自己的想法可能只是多虑，因为其他受邀艺术家的重要性足以证明（结构）问题的可靠性<sup>[31]</sup>——从中我们或能发现，为了获得群体力量的庇护，康定斯基的个人信念有时会做出调节。同年4月，“方与圆”小组同



名展览在巴黎的23画廊（Galerie 23）举办，其中包括来自康定斯基等艺术家的共计130件抽象作品。1931年，“圆与方”小组改组成新的抽象艺术团体“抽象创作”（Abstraction Création），并吸纳了部分来自上文提到的由康定斯基参与的“具体艺术”运动成员。可以说，“抽象创作”从成立之日起就延续了和康定斯基的合作关系，但康定斯基本人却始终将这种关系维持在较低水平，除了提供一些作品照片供对方使用，他从未参加过该团体的群体展览。

相较于巴黎抽象画派，康定斯基与超现实主义运动的关系更加复杂。首先，他本人受到多位超现实主义标杆人物的欣赏，比如超现实主义领袖布勒东就购买过他的作品并邀请他参加超现实主义主题的群体展。而阿尔普则在写给康定斯基的书信中表达惺惺相惜之情：“您为超现实主义者打开了一条路。”<sup>[32]</sup>康定斯基欣然接受这些知名人士递来的橄榄枝，特别是布勒东。1929年，他试图邀请布勒东为自己在法兰西画廊举办的展览图录撰写序言；1933年，他再次尝试在对自己进行专题报道的期刊《选择》里加入布勒东的稿件——但两次尝试均未果。同时，康定斯基又多次表现出对超现实主义流派的距离感，尤其抗拒他人将自己和超现实主义画家放在一个脉络中的说法。1936年，康定斯基的作品在纽约现代美术馆举办的题为“立体主义与抽象艺术”展览中展出，美术馆馆长阿尔弗雷德·巴尔（Alfred Barr）公开表示，康定斯基作品中体现的“有机”转变应该是受抽象主义艺术家米罗、阿尔普等人的影响，康定斯基闻之立刻表示抗议，他认为自己的抽象创作远早于这些年轻艺术家，这种传承逻辑完全站不住脚。关于这个议题，今天的很多研究与康定斯基的自我辩护并未达成一致，例如，在他创作于1940年的作品《天蓝》（*Bleu de ciel*）（图6）中，可以较明显感受到米罗创作于1939年间的系列纸本画《星座》的影子。但无论如何，不可否认的是，相较于这一时期那类重视随机与无意识导向的抽象主义运动，康定斯基笔下的精神性抽象保留了更多的细节感与控制感。

除了这两股艺术潮流，二战之间的巴黎艺术舞台还有来自意大利的未来主义者的一席之地，康定斯基有时也与他们站在一

起。康定斯基与这批艺术家的结交，首先缘于彼此分享的神秘主义观念。20世纪初，面对科技进步打开的新视野与理性主义、实证主义统治下衰退的精神家园，欧洲刮起一阵探索“看不见”世界的精神主义运动，席卷哲学、文学、艺术各个领域。1909年，康定斯基加入神智学会；1912年，他在第一版《论艺术的精神》中直接阐述了神智学领袖鲁道夫·斯坦纳（Rudolf Steiner）为消解“自然”与“艺术”对立关系发表的论点<sup>[33]</sup>。同年，意大利作家菲利波·托马索·马里内蒂（Filippo Tommaso Marinetti）在法国《费加罗报》发表了《未来主义宣言》，正式宣告了新世纪先锋文化的诞生。和康定斯基一样，意大利未来主义画家同样受到神秘主义运动启发，并在非西方的原始与部落艺术中找到共鸣，即绘画不是只能重现某个现实片段，还要表达眼见之外的听觉、触觉<sup>[34]</sup>。可以说，康定斯基与未来主义团体在“看不见”的精神世界首次相遇。这一时期，也是康定斯基抽象转型的初期，其作品中的形象开始受到未来主义的影响，而到了20世纪30年代，对星空、宇宙、飞行等题材着迷的康定斯基进一步与表达类似主题的未来主义画家碰撞到了一起<sup>[35]</sup>。但更重要的是，康定斯基在未来主义阵营这边找到了共同的反对对象，即以毕加索为标志的立体主义派。虽然未来主义绘画与立体主义绘画有着不容忽视的共性，例如都将主线作为图像的构成元素，而很多未来主义画家早期都从立体主义绘画中汲取过灵感。但该阵营在成立后不久，就对立体主义发出了质疑的声音：1913-1914年，阿登戈·索菲奇（Ardengo Soffici）先后发表《立体主义及其他》（*Cubismo e oltre*）、《立体主义与未来主义》（*Cubismo e Futurismo*），将未来主义与立体主义进行对比，并认为前者优于后者；1912-1914年，翁贝托·薄邱尼（Umberto Boccioni）撰写了《造型活力：未来主义绘画与雕塑》（*Dinamismo plastico. Pitture e sculture futuristes*），在题为《是什么让我们区别于立体主义》章节中，艺术家将矛头直指立体主义，批判其不过是“法国式的冷淡的学院品味”<sup>[36]</sup>，并通过论证未来主义与印象主义的渊源来撇清未来主义与立体主义的传承可能。可以

说，康定斯基长久以来对立体主义派占据主流地位的不满与未来主义派的态度不谋而合。康定斯基与未来主义者的关系更是在1930年之后，通过其本人在意大利的多次旅行以及直接接触，变得越来越紧密清晰明确：1932年7月，康定斯基写信给马尔内蒂，请求对方出面游说，以避免包豪斯被关闭<sup>[37]</sup>；1935年4月，陷入与法西斯政权合作非议的马尔内蒂在巴黎伯恩海姆·朱恩（Berheim Jeune）画廊展出作品，康定斯基对这一文化事件表现出欢迎态度，还因此引起布勒东的不满<sup>[38]</sup>；而特里亚德，作为意大利未来主义画家在巴黎的强力推手，如上文所述，早在1929年就已将康定斯基拉拢在身边。总体来说，康定斯基与未来主义团体的“结盟”似乎更多是出于“与以毕加索为代表的立体主义进行分庭抗争”的需要，也是进一步树立个人品牌的需要。

## 五、结语

第二次世界大战期间，信仰“拉丁文明优越于日耳曼文明”的法国人不在少数，这种发迹于19世纪的泛民族主义意识形态曾因第一次世界大战达到顶点，之后继续潜伏在巴黎，包括巴黎的文化艺术界<sup>[39]</sup>。另外，除去政治与文化身份的敏感问题，康定斯基的抽象语言在当时难以简单归入任何正在兴起的流派——且不论伫立于表现现实世界的立体主义派，即便是偏向精神性的巴黎抽象运动、超现实主义运动、未来主义运动，均无法与康定斯基的艺术语言真正契合到一起。这些因素都意味着，这位来自德国的俄裔艺术家必须更加积极地打通展示平台、宣传管道、专业社交圈等传播渠道，才有可能获得成功。当然，不可否认的是，这一时期的巴黎充满着无与伦比的多元艺术活力，正如康定斯基坦言的那样，巴黎是“与艺术活动共振的城市”<sup>[40]</sup>，因此成为他实践艺术革新的最后热土。在这段艺术界机制重现的过程中，我们首先可以看到，艺术的现代性不止在于创作形式，也发生于社会精神面貌层面，一方面，由男性主导的画廊主群体中开始出现独立女性的身影——珍妮·布切在西方艺术史中的地位自20世纪90年代成为西方学界的研究议题；另一方面，文化官员，如网球场美术馆馆长安德烈·德萨罗瓦，他们对巴黎画派及艺术多样性的支持，象征着法国国家制

度在构建艺术生态与民族身份中的立场。其次，当非具象艺术在20世纪初变得盛行，阐释与评论成为辅助作品理解、提取作品要素的必要手段，无论是专业人士还是艺术家本人，都纷纷投入到这项关键的传播环节中；而艺术书刊的发展进一步促进了阐释与评论的传播，同时也编织着艺术人士的专业社交圈。最后，可以看到，在与知名艺术家及艺术群体的互动过程中，康定斯基时常表现出模棱两可的态度，他在反复变化的立场中推动着自己的艺术诉求被理解、被接受。可以说，社会体制中的各文化经济主体，无论是艺术家、藏家、画廊、美术馆，还是评论家、出版商，都在不同的角度以不同的力量，一起牵引着像康定斯基这样的艺术家在艺术史的选拔程序中占据候选位置。

作者简介：周莹，巴黎一大艺术史博士，主要研究方向为法国现代艺术史与文化史。

注释：

- [1] 陈瑶：《19世纪末法国印象派在美国的展览与接受研究》，《美术观察》，2015年第二期，第135-140页。
- [2] 徐晓庚、王圆圆：《毕加索的赞助模式研究》，《艺术百家》，2017年第二期，第161-167页。
- [3] Poppy Sfakianaki, “Le critique d’art en tant que médiateur: Tériade et les jeunes artistes espagnols à Paris pendant l’entre-deux-guerres”, *Critique(s) d’art: nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, ed. Marie Gispert et Catherine Méneux, Paris, web site of l’HiCSA, March 2019, p.282.
- [4] 评论家威尔·格罗曼和妮娜·康定斯基常用这种说法来定义艺术家在巴黎时期的风格。
- [5] Emile Tériade, *preface to the exhibition catalog Aquarelles de Wassily Kandinsky*, Paris: Galerie Zak, 1929, pp.15-31.
- [6] 一战后的毕加索，逐渐转向将经典人物像传统与多个立体主义视角相结合的绘画风格。
- [7] Emile Tériade, *preface to the exhibition catalog Kandinsky*, Paris: Galerie de France, 1930, pp.14-31.
- [8] 葛佳平：《19世纪法国独立展览的兴起与艺术领域的结构转型》，《艺术探索》，2016年第10期，第16-22页。
- [9] Il lavoro fascista, vol. XII, July 28, 1935, p.4.
- [10] Kate KANGASLAHTI, “The (French) origins and development of international independent Art on display at the Musée du Jeu de Paume in 1937”,

MODOS. Revista de História da Arte. Campinas: , Vol 2, No 2, 2018, p.14.

- [11] Kate KANGASLAHTI, p.14.
- [12] Kate KANGASLAHTI, p.22.
- [13] “Décryptage d’une œuvre mystérieuse”, *Journal Le figaro*, [https://www.lefigaro.fr/assets/pdf/decryptage\\_kandinsky.pdf](https://www.lefigaro.fr/assets/pdf/decryptage_kandinsky.pdf), 2022年12月5日。
- [14] <https://jeannebucherjaeger.com/fr/artist/kandinsky-vassily/>, 2023年1月5日。
- [15] “La diffusion de l’art à travers les revues”, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-revues/ENS-revues.html#revues3>, 2022年11月7日。
- [16] Ibid.
- [17] Will Grohmann, “Vassily Kandinsky”, *Cahiers d’Art*, No 7, 1929, p.322.
- [18] Marie Gispert, “Pour une histoire ouverte et empirique de l’art et des médiations artistiques en Europe, années 1900-1970”, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03042044/document>, 2022年12月9日。
- [19] Will Grohmann, *Kandinsky*, Paris: Editions Cahiers d’Art, 1930.
- [20] Will Grohmann, *Vassili Kandinsky. Sa vie, son œuvre*, Paris: Flammarion, 1958.
- [21] “Wassily Kandinsky”, *Sélection. Chronique de la vie artistique*, cahier 14, 1933.
- [22] 《艺术手册》在此期间发起的另一个论坛为1935年的《对今日艺术的调查》。
- [23] Vassily Kandinsky, “De l’art abstrait-IV. Réflexions sur l’art abstrait”, *Cahiers d’art*, No7-8, 1931, pp.350-353.
- [24] Marie Gispert, “Kandinsky et le ‘label parisien’”, *Les Cahiers du Mnam*, No125, 2013, p.15.
- [25] Tériad, *Verve*, Paris: no2, 1938.
- [26] “La diffusion de l’art à travers les revues”, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-revues/ENS-revues.html#revues3>, 2023年2月20日。
- [27] Vassily Kandinsky, “L’art concret”, *XXe siècle*, March 1938, No1, p.9.
- [28] Ibid.
- [29] 瓦西里·康定斯基：《论具体艺术》，查立译，《阜阳师范学院报（社科版）》，1982年第四期，第128-130页。
- [30] “Presse release of the exhibition Kandinsky 1933-1944: Les années parisiennes”, *Musée de Grenoble*, October29, 2016-January29, 2017, p.7.

- [31] Marie Gispert, “Kandinsky et le ‘label parisien’”, *Les Cahiers du Mnam*, No.125, 2013, p.15.
- [32] 出自汉斯·阿尔普1933年11月12日写给康定斯基的信，其复印件保存于法国蓬皮杜中心康定斯基档案库，编号VK 81。
- [33] Costanza Bertolotti, “Les invisibles des futuristes”, *Images Re-vues*, p.7.
- [34] Ibid.
- [35] Special edition of the exhibition Kandinsky. *Les années parisiennes*, p.33.
- [36] Giovanni Faccenda, “Les peintures futuristes”, *Ligeia*, No.69-72, February 2006, p.47.
- [37] Letter from Vassily Kandinsky to Filippo Tommaso Marinetti, July23, 1932, *Themenportal Europäische Geschichte*, 2017, <http://www.europa.clio-online.de/essay/id/quelle-4064>, 2023年4月18日。
- [38] Exhibition Catalog Kandinsky 1933-1944: Les années parisiennes, Paris: Somogy éditions d’art, Grenoble: Musée de Grenoble, p.51.
- [39] Amotz Giladi, “Guillaume Apollinaire et la latinisation des avant-gardes parisiennes durant la Première Guerre mondiale”, *Contextes, Varia*, <http://journals.openedition.org/contextes/5045>, 2023年6月19日。
- [40] Exhibition catalog Kandinsky in Paris :1933-1944, New York: The Solomon R.Guggenheim Foundation, 1985, p.22. <https://ia800804.us.archive.org/5/items/kandinskyinparis00barn/kandinskyinparis00barn.pdf>, 2023年8月8日。