

自由的誓言 ——论德国非形式艺术

李黎阳

一九五〇年，著名艺术史家、纽约现代艺术博物馆首任馆长阿尔弗雷德·巴尔(Alfred Barr)选择杰克逊·波洛克(Jackson Pollock)、威廉·德·库宁(Willem de Kooning)和阿什尔·戈尔基(Arshile Gorky)等六位年轻画家代表美国出征威尼斯双年展(La Biennale di Venezia)。美国抽象表现主义正式登陆欧洲。同年，佩吉·古根海姆(Peggy Guggenheim)在威尼斯圣马可广场东侧的科雷尔博物馆(Museo Correr)组织了波洛克在欧洲的第一场个展，美国艺术家无视『规矩』、恣意妄为的绘画，尤其是波洛克极具『破坏力』的行动绘画，以强劲的力道震撼了欧洲艺术界。

此时，欧洲各国正在致力于现代艺术的复兴与发展，在现代艺术曾遭受灭顶之灾的德国，被纳粹污名化了的现代艺术已得到平反，被斥为『堕落』的从事现代艺术创作的艺术家也已走出『内心流亡』状态，各类艺术实践活动重新展开，具象与抽象、政治义务与艺术自立之间的辩论激战正酣。美国抽象表现主义的适时『登场』，再一次激发了德国艺术家被长期压抑的创造力，他们将这种绘画看作是一场追求个性自由的革命，他们被那些以行动『造就』的具有破坏性爆炸力的疯狂画面深深震撼，对于他们来说，那是一种改变了绘画本质的艺术。他们相信，通过摧毁形式的陈规戒律，也将摧毁『习惯的桎梏』和

其它一切专制暴政。于是，他们与其他欧洲本土抽象艺术实验，尤其是战后迅速发展起来的表意抽象和抒情抽象一道，迅速汇入这一新的潮流，一时间声势浩大、从者甚众，一跃而成为引领国际艺术发展方向的主流艺术，这就是在艺术史上所谓的『非形式艺术』(Art Informel，也有译成『无定形艺术』或『不定型艺术』)。

一 何为非形式艺术

所谓非形式艺术是指与美国的抽象表现主义，尤其是源自美国艺术家波洛克的行动绘画在欧洲并行发展的欧洲抽象表现主义，它旨在提供超越



卡尔·奥托·格茨 1952年12月16日 (16.12.52) 1952

国家美学和意识形态的普遍的、非政治的艺术语言。『非形式』(Informel)这个词是由法国艺术评论家米歇尔·塔皮埃(Michel Tapié，一九〇九—一九八七)创造出来的一个『专业术语』，它似乎适用于各种各样的非具象绘画，但又不同于以往的抽象绘画，在非形式艺术中，『抽象被赋予了新的含义。它不再简单地等同于非客观，它不是一个客体的替代物，也不是具象的变形。它等同于图像空间、图像表面，即手势动作、痕迹、符号、轮廓及其色彩的集合。』^①，这个术语与抽象表现主义一样，含义广泛，包罗万象，但其本质是指不受任何先入之见的控制，如不受经过训练的几何形式或其它任何形式法则的支配而进行的创作。塔皮埃还为这种艺术创造出另一个术语：『另外的艺术』(Art autre，或译为『其他艺术』)，英语或译为『进步的艺术』(way-out art)。滴色画、泼染主义、塔西主义、斑点画派、笔法绘画、抽象书法和实体绘画等都属于非形式艺术的不同称谓。法国艺术家让·福特里埃(Jean Fautrier)让·杜布菲(Jean Dubuffet)，以及定居德国的德国艺术家汉斯·哈同(Hans Hartung)和沃尔斯(Wols，原名Alfred Otto Wolfgang Schulze)，西班牙艺术家安东尼·塔皮埃斯(Antoni Tàpies)，意大利艺术家阿尔贝托·布里(Alberto

术馆,从而吸引了大批青年艺术家聚集此地。一九四八年,围绕着埃米尔·舒马赫(Emil Schumacher)、汉斯·韦德豪森(Hans Werdehausen)、古斯塔夫·德佩(Gustav Deppe)、托马斯·格罗霍维亚克(Thomas Grochowiak)等人,形成了一个圈子,成立了一个名为『年轻的西部』(Junger Westen)的艺术家协会,并在雷克林豪森一家饭店的大厅里举办了他们的首次展览,他们还寻找一切机会参加国外的群展,希望通过与国外同行有目的的接触,了解国际艺术的现状,互通有无,共谋发展。这个圈子的艺术家最初有着相同的艺术趣味,他们都倾向于纯粹主义的几何抽象,但这只是他们各自创作历程中的一个阶段,后来,这些年轻人逐渐找到并确定了自己所要追求的轨道,并走上了彼此不同的艺术道路。

几乎与『年轻的西部』同时,慕尼黑也出现了一个具有抽象主义特征的名为『非代表性艺术家小组』的艺术团体,并于一九五〇年举办了名为『禅宗四九』(Zen49)的展览。在这个团体中,



卡尔·奥托·格茨 1955年6月3日的绘画 1955

Burri)等人都被视为非形式艺术的代表人物。

二 德国非形式艺术的兴起

美国艺术史家阿纳森(H.H. Arnason)在《西方现代艺术史》中指出:『在德国,不定形艺术或自由抽象大都是较老一代的作品,因为纳粹统治时期,一代年轻的艺术家的作品没有能够出头。』^②但当时德国的实际情形却并非如此。事实上,早在二十世纪四十年代末,德国艺术界在经历了一个短期的『清仓盘点』期之后,已迅速拉近了与其它欧洲国家的距离。老一辈抽象画家不但重拾画笔倾情创作,有些人还在形式和材料方面开始了新的探索。而年轻一代艺术家,则表现出与频频『回望』经典现代主义的老一辈不同的倾向,他们身上少有传统的负担,更多的是将目光望向德国之外的自由世界。他们如饥似渴地学习,寻找一切机会与国际上的志同道合者切磋交流,并开始组建自己的艺术小组。

这里要特别提到的是,二战后,由于新的政治格局的形成,德国的艺术中心也发生了改变,先前的艺术重镇柏林和慕尼黑失去了中心地位,而原本文化艺术相对落后、工业发达的莱茵—鲁尔地区,由于出现了大量富有经济实力的收藏家和艺术资助者,并且建立了旨在保护和发展最新艺术流派的美

既有战后将慕尼黑作为第二故乡的德国老一辈抽象绘画的创建者,也有充满活力的年轻一代艺术家,参与者包括维利·鲍迈斯特(Willi Baumeister)、弗里茨·温特(Fritz Winter)、恩斯特·威廉·内伊(Ernst Wilhelm Nay)、埃米尔·舒马赫(Emil Schumacher)、恩斯特·盖特林格(Ernst Geitlinger)、

康拉德·韦斯特普法尔(Conrad Westpfahl)、罗尔夫·卡维尔(Rolf Gavael)、弗里德·蒂勒(Fred Thiele)和来自布雷斯劳的格尔哈德·菲茨(Gerhard Fietz)以及出生在丹麦的桑德伯格(K.R.H. Sonderborg,原名:德伯格【K.R.H. Sonderborg,原名:库尔特·鲁道夫·霍夫曼(Kurt Rudolf Hoffmann)】。他们借助禅宗思想,主



卡尔·奥托·格茨 Gr.2.1953 画布上综合媒介 90cm×125cm 1953

张放弃传统的构图法则,用行动来记录时间或运动的动态过程。当然,这只是个松散的艺术联合体,艺术家彼此之间观念相近,一起举办各类活动,却始终保持相对的独立性。

这里要提到的还有,在西德货币改革后不久,政府以『年轻的西部』为名设立了艺术奖,旨在鼓励发展先锋派艺术。这种带有倾向性的政府行为,也促进了当时带有探索性的艺术的发展。

『年轻的西部』艺术奖一九四八年的获奖者卡尔·奥托·格茨(Karl Otto Götz),由于与『哥布阿团体』(即『眼镜蛇画派』)的创建者有联系,而于一九四九年参加了他们在阿姆斯特丹的首次展览,并参与了同名杂志的编辑工作。同年,格茨访问巴黎,并开始了非形式绘画的创作。一九五二年,格茨与受沃尔斯和自动主义影响的、推崇塔西主义风格的画家贝尔纳德·舒尔策(Bernard Schütze)、奥托·格莱斯(Otto Greis)、海因茨·克罗伊茨(Heinz Kreutz)一起,在法兰克福建立了『四马双轮战车』(QUADRIGA,于一九五四年解散)艺术



贝尔纳德·舒尔策 神秘 97cm×130cm 1955

家小组,同年十二月,他们在法兰克福的法兰克福小型艺术馆举办了以『新表现主义派』为名的展览。此展览被看作是『非形式艺术』在德国的处女展。

也是在这一年,彼得·布吕宁(Peter Brünig)、卡尔·费雷德·达门(Karl Fred Dahmen)、温弗雷德·高

尔(Winfred Gahl)、格尔哈德·赫默(Gerhard Hoehme)、鲁尔夫·萨肯海姆(Rolf Sackenheim)、格尔哈德·温德(Gerhard Wind)在杜塞尔多夫组成莱茵艺术家团体『五三小组』(Gruppe 53)。其他较为松散的联合体还有『新莱茵脱离派』『西德艺术家联盟』『达姆斯塔特

人』和『法尔茨区脱离派』等。

需要指出的是,尽管出现了上述艺术联盟,但当时德国并未真正形成地区性的流派或中心,一些艺术家的艺术活动也带有流动性,例如,『年轻的西部』圈子里的埃米尔·舒马赫,就同时也是『禅宗四九』的创建者之一。这些

德国中青年艺术家在与国内外同道(包括老一辈艺术家的切磋交流中,建立起相互影响的关系网。他们希望通过举办活动扩大影响,引领艺术潮流。他们将与传统彻底决裂作为一场战斗,迫不及待地以新观念和新作品表明其艺术立场。

三 德国『非形式艺术』的代表人物
在一些西方现代艺术史著作中,将鲍迈斯特等老一辈艺术家也划归为『非形式艺术』的代表人物,但从整个德国现代艺术通史的发生发展历程来看,我将他们放在了『战后抒情抽象』中来论述,因而在此不加赘述。



埃米尔·舒马赫 地狱 (Acheron) 1958

前文已经谈到,格茨是一九四八年『年轻的西部』奖项获得者。在他职业生涯的早期,曾明显受到马克斯·恩斯特(Max Ernst)、胡安·格里斯(Juan Gris)、瓦西里·康定斯基(Wasily Kandinsky)和保罗·克利(Paul Klee)等人的影响,尝试过超现实主义和抽象绘画创作。在纳粹统治德国之后,格茨被禁止进行绘画创作和参加展览,他不得不通过创作和销售风景画来谋生。一九三六至一九三八年,格茨被征入国防军空军服役。二战期间,格茨曾驻扎挪威。不幸的是,他的早期作品在一九四五年德累斯顿空袭中损毁殆尽。一九四六年,他开始尝试制作日晒照片(通过在照相纸上放置物体然后

背景上,并用画笔快速挥洒,然后使用一种称为『耙子』的工具刮抹颜料,最后,使用干的刷子处理仍然潮湿的画面明暗区域之间的对比。例如在作品《一九五二年十二月十六日》(16.12.52)及《一九五五年六月三日的绘画》(Bild vom 06.03.1955)中,这位艺术家就使用了包括『耙』在内的多种技术,制造出富于动感、相互交织、具有强烈明暗对比的宽条带结构,传达出骚动的内在激情。这种创作方式直接影响了他的学生格尔哈德·里希特(Gerhard Richter)的抽象画创作。格茨的画呈现出一种情感力量,画面上的黑与白、线与面、前景与背景、有机与棱角的形式之间形成一种张力,构建出一个布满画面的、在画布的边缘上爆发出一种离心力的构图。尽管格茨的绘画实践是基于直觉而不是理性,但还是较少在主观形式上留下痕迹,它是一种非个性化的、机械的用抹刀的过程,象征着创造一种集体艺术形式的努力,以其暴力、激烈的形式捕捉德国的经历、引发想象。

格茨时常创作单色的类似书法狂



桑德伯格 组成 画布上纸板油彩 1959

草的即兴之作,作品所蕴含的动态和韵律,常使人联想起以慢镜头回放翻卷的海浪或肆虐的龙卷风时的效果,然而格茨创作的目的却绝不表现为表现这种自然现象。尽管不能排除其在创作过程中对大自然中类似现象的联想,但画家在这里所要表现的,是一种快速运动的力的结果。在创作中,画家的直接动作要保持速度,整个绘画过程不得中断、不

可修改或校正,因此在创作中,画家始终处于精神绝对集中、体力高度紧张的状态之中。对于自己的创作,他曾说过这样的话:虽然作画的过程只需三至四秒,但发展这类画则需要三至四年的时间。格茨的绘画行动不同于达达主义的偶发事件,也不同于超现实主义的自动性创作,这种绘画行动是对生命和自我体验的狂欢的礼赞,是画家用行动创造

将物体暴露在光线下而不使用相机),这是一个类似于摄影的创作方式。格茨于一九四七年举办首次个展。两年后的一九四九年,他完全脱离了具象艺术。同年,他成为第一个加入欧洲前卫运动『哥布阿团体』的德国人,这是一群国

际艺术家,主要来自北欧,他们在克服资本主义异化和融合艺术与生活的乌托邦理想中突破了传统审美的界限,但在形式上却并未完全抛弃具体形象。因此,尽管格茨参与了他们的活动,但在艺术风格上却并未向他们靠拢。事



桑德伯格 组成 综合材料 1960

实上,就在参加他们第一次展览的那一年,格茨开始了其非形式艺术的创作。

在《抽象绘画》一书中,阿尔森·波里布尼(Arsén Pohribny)谈到行动绘画时写道:『带着他亢奋、紧张和赤裸裸的灵魂,画家爬进了绘画,就像爬进了一个拳击台。他已经忘记了所有的规则和「抽象的」教条,他不知道他将遭遇到什么情况。这场艺术的战斗伴随着含混不清的原始的吼叫声爆发了。画面被砍得粉碎。这里,画家随心所欲地使用一切武器进行战斗,他的画笔有时是一条鞭子,有时是一把利剑;他去打,他为自己报仇,他解放自己,他感到残酷、感到兴奋,他得到自我表现和超度。』③此言正可作为对行动绘画创作过程的贴切表述。像波洛克一样,格茨也不再将画布绷在画架上,而是铺在地上,以一种自发的姿态在上面留下汪洋恣肆、纯粹运动的轨迹,其作品看似一挥而就,事实上却需要经历漫长而激烈的过程完成的,通常要先画出大量的初步草图和水粉画。待准备工作完成后,艺术家将颜料涂在浅色

在谈到自己的创作时强调:『我的绘画的主题思想和表达方法,如同是一种以印象来进行的问题游戏,而印象就像是墙一样,能反射出回声。除去经过特别强调的色彩之外,结构就是我绘画中的基本组成部分。最后的结论产生于我能够接触到的客观事物。在这些客观事物之中,物质的结构可以找到其最高的表达形式。』④在舒马赫的绘画中,我们可以发现一种异样的审慎、一种特别的敏感,画家往往通过在厚重的材料上进行极细微的处理,比如将褶皱刻进画面等手段,而使色彩从再现的束缚中解脱出来。画面表面的肌理仿佛是对神秘莫测的未知领域的一种勘探,而只受基本色调决定的平面与一个独立成形的内部轮廓之间的相互作用,则折射出精神上的某种追求。例如在作于一九五七年的《罪恶之城》(Sodom)中,画家于褐红的色调、厚重的肌理间,有意制造出受到侵蚀、剥落、划痕和裂缝等效果,在呈现污秽、凌乱的感官印象的同时,也赋予画面一种层层交叠的地理分层感。在这里,画家所要



格尔哈德·赫默 在衰落中发展(Progress in Decline) 1958

表现的是自然力的某种毁坏效果,是物体被时间消蚀、磨损的意义。从另一种意义上,也传达出对于德国刚刚经历过的那段罪恶历史的痛苦记忆与反省。而在《地狱》(Acheron, 一九五八)中,

则充斥着金色和赭石色的无定形的形象,漂浮在一个不祥、黑暗和飘渺的背景上。其稠密的表面被刻上了划痕、凹槽和刺痕,展现了表面的物质与触感之间的张力。该作品是由线性图形元素构



彼得·布吕宁 53号 145cm×115cm 1960

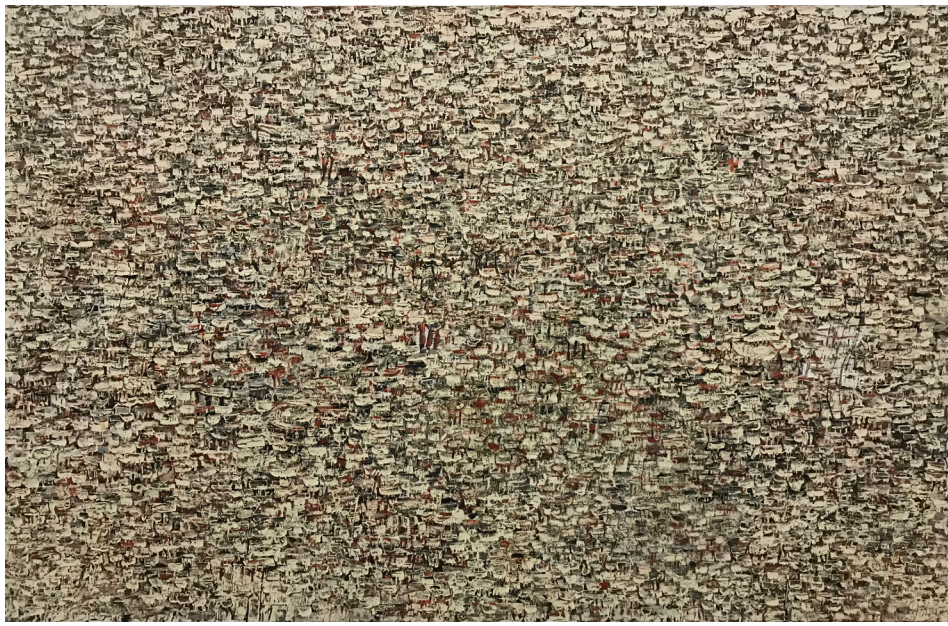
出的一个构成他自己存在的空间。

作为德国非形式艺术的杰出代表,格茨参加了一九五八年的威尼斯双年展和一九五九年的卡塞尔文献展,并于一九五九年被聘为杜塞尔多夫美术学院教授。他还是最早进行电视艺术实验的艺术家,他的作品和理论思想影响了视频艺术的创始人——韩裔美国艺术家白南准(Nam June Paik)。

与格茨激情澎湃的宣泄不同,埃米尔·舒马赫的非形式艺术创作不是一时冲动的结果,而是一种带有精神性的研究。与塔皮埃斯(二战后西班牙非形式艺术的代表人物)一样,舒马赫也钟情于材料的魅力,强调绘画的浮雕性,运用材料的联想作用,使画面获得一种陌生化的超现实效果。

早在一九三八年,舒马赫就开始了抽象画创作,这种探索在第三帝国时期被迫停止。一九三九至一九四五年,他在一个兵工厂做技术绘图员。二战结束后,他的创作开始从表现主义精神领域向通往几何抽象的领域转移,几何抽象遂成为其战后创作的新的出发点。现在看来,这一重新回归形式研究的选择,为他日后转向非形式艺术的创作打下了坚实的基础。

一次巴黎之行,他在雷内·德洛安画廊(Gallery of René Drouin)见到了沃尔斯的作品,深受震动,之后便开始了对法国塔西主义绘画中手势抽象的关注。约在一九五二年,舒马赫开始了其非形式艺术的创作。他



格尔哈德·赫默 生存空间 320cm×210cm 1960

亮相。他的抽象作品以手势抽象(gestural abstraction)为特征,创造了一种基于个人情绪和潜意识的独特的视觉语言,他常常使用绚丽的渐变的荧光色,挥洒出奇幻、隐匿而变形的风景和人物。从舒尔策的创作中可看出他与超现实主义渊源关系。荒诞的空间关系,密布而又松散的彩色结构,在时空的运动中失去原有的面目,形成纷乱迷惘的轨迹。例如在作于一九五五年的《神秘》(Mystérieux)中,画家以丰富的色彩、纷乱的线条和富有质感的褶皱,创造出类似火山爆发喷出的丘陵和山脉的神秘景象。

舒尔策曾选择将《来自一个混乱世界的轨迹》和《不安的变化过程》作为其作品的标题,事实上,这两个标题恰恰代表了他当时的精神状态。正是在对《轨迹》和《过程》随心所欲的表现中,将艺术从内容的束缚中解放了出来。舒尔策的作品通常具有明显的质感,他后来在实践中加入砂石、木头、麦秆、织物和铁丝等新材料,以增强画面结构的立体感,形成一种浮雕的效果,他有时甚至直接用这些混合了色彩的现成品创作雕塑作品。通过对形式的物质性的追求,他的作品摆脱了内容的限制,那些仿佛悬浮于空中的无法被确定的形体,似乎暗示着对自然进化过程的神秘回忆,交错着被物理学扩大了的宇宙概念的提示。舒尔策常常使用叙述性的标题为作品命名,这就更为他那些令人困惑的艺术增添了神秘色彩,他因此被称为“抽象的浪漫主义者”。

格尔哈德·赫默既是一九五三年在杜塞尔多夫成立的“五三小组”的领导人,同时也是德国非形式艺术家的一个重要场所——二十一号画廊的共同创

成的,它也很松散地暗示了某种有机的形式。舒马赫的画作在其痛苦和伤痕累累的表面唤起的暴力记忆,表明了一种特定的德国心态,充斥于这些画作中的激动和愤怒,是对德国历史的一种存在主义反应,尤其是对第三帝国和战后国家分裂的历史创伤的隐性表达。《拉巴斯》(Lorbas)作于一九六一年,这是一幅充满了痛苦的绘画,粗砾的线条、厚重的质感、沉暗的基本色调,画家从无形的物质中求得独特的轮廓。画面上方的蓝色和右侧的红色,使得原本的纵横骚乱呈现出某种柔和与和谐。舒马赫曾经谈到:『可爱是危险的。人们必须与这种绘画作坚决的斗争。这样,那种人们从未看见的层面就会被揭示出来。当我作画的时候,我处于一种狂热的兴奋状态,在这个充满热情的行动中,我被悬置在理智与情感之间……我摸索着前进,不知道自己走向何处。』⑤舒马赫从不惧怕回忆和精神内容体现在自己的作品中,他的创作常常是在行动与沉思之间完成的。

贝尔纳德·舒尔策在一九三九年作



埃米尔·舒马赫 拉巴斯 81cm×100cm 1961

为一名军人上战场之前,曾先后在杜塞尔多夫学院(Düsseldorf Academy)和柏林艺术教育学校(Berlin School for Art Education)接受专业艺术教育,遗憾的是,其早期作品已尽毁于柏林

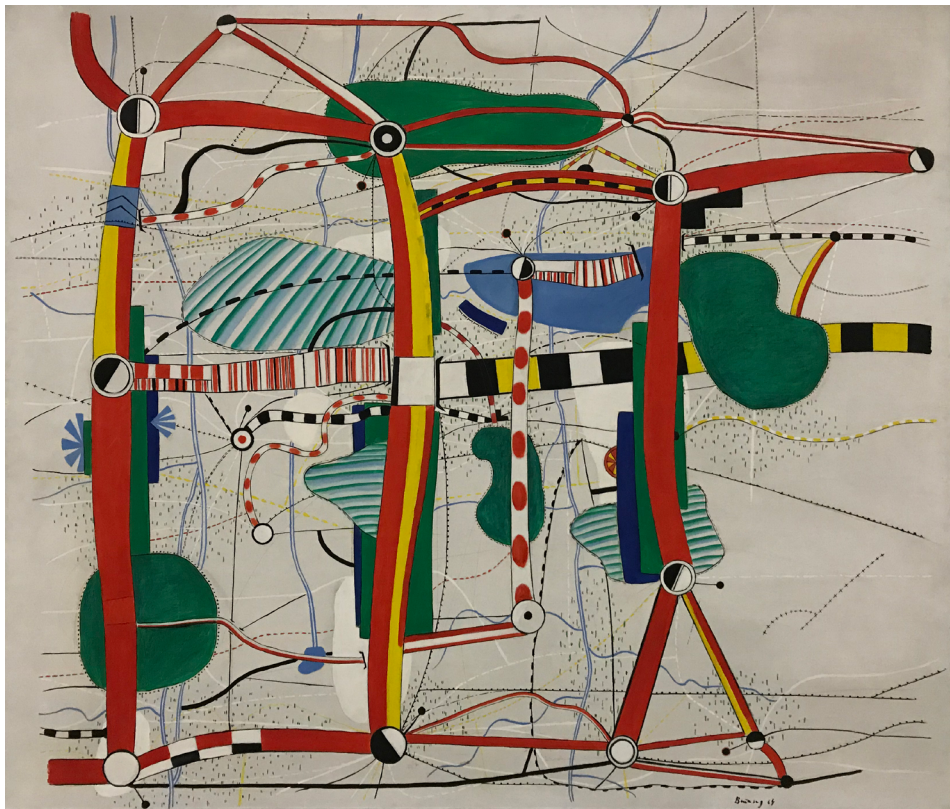
空袭。战后,幸存下来的舒尔策重新开始创作,像舒马赫一样,舒尔策对于非形式艺术的研究也始于一九五一年。在一九五二年著名的《四马双轮战车》展览会上,舒尔策的非形式艺术首次

又极富诗意,将观众带入冥想之境。

二十世纪六十年代,随着对绘画以外的媒介物的更多利用,赫默的个人创作得到进一步扩展。他开始创作一系列带有具象元素的作品,画中那些填满画幅的一个个图形符号,被他视为《渗透色彩领域的冲动》。二十世纪六十年代中期,他认识到纯粹的抽象无法对变化了的的社会现状作出回应,因而也无法再传递意义,因此他开始将信件和广告元素“拼贴”到作品中,例如做于一九六六年的《柏林的信》(Berliner Brief),发展出一种新的艺术语言。

赫默的创作从另一个角度阐明了《非形式艺术》的观点,艺术家们的实验,不仅是对艺术自身的超越与反叛,也是对权力的一种警告。与同时代的美国抽象表现主义艺术家相比,赫默的创作似乎表现出更为明显的形而上学世界观的特征。在他后来的创作中,更是突破了传统绘画形制的限制,采用不规则的画幅形式进行创作,并在作品中加入现成品,变二维为三维,扩展了艺术的外延与内涵。

彼得·布吕宁是鲍迈斯特的学生,他一九五〇年进入斯图加特美术学院(Akademie der Bildenden Künste)学习,他在老师鲍迈斯特的指导下,曾认真研究莱热(Fernand Léger)和毕



彼得·布吕宁 14/64号 200cm×170cm 1964



格尔哈德·赫默 柏林的信 布面丙烯、拼贴、石墨彩色铅笔 180cm×200cm×2 1966

始人。作为倡导艺术革新的杜塞尔多夫艺术圈中的一员,格尔哈德·赫默以其极具个性化的创作,丰富了《非形式艺术》的形式。

受法国非形式艺术家让·福特里埃和让·杜布菲的影响,从二十世纪五十年代开始,赫默投入到非形式艺术的创作中。赫默穿越了战争期间被中断的西方现代艺术方向的探讨,对美国抽象表现主义艺术的发生与发展也做了深入的了解。他将呈现出微乎其微的差异的色彩,密密麻麻、循环交替地涂抹于画布上,看上去,就像是色彩结构在平面上的一种痉挛的聚集。这位一贯以《空间画家》自称的艺术家,创造了一种新的形式语言,事实上,赫默通过对色彩结构的强调,放弃了对绘画的空间性的营造。

《在衰落中发展》(Progress in Decline,一九五八)是一幅黑

暗、沉重的油画,突出的红色,像是从画面表面上流出的血,传达了一种忧郁的情绪。赫默拒绝了大多数非形式艺术家的自动主义创作手法,并使用了一种更受控制和深思熟虑的技术,在图层上画出一层一层的纹理和颜色。在赫默眼中,笔触不是表情轨迹,而是同样产生内容的空间轨迹,由此,绘画突破了限制,最终成为空间的一部分,同时也成为《必须加以仔细观察的物体》。赫默的《伟大的结构风景》(Grosse Strukturlandschaft)是对于绘画极限的超越,是绘画在宇宙空间中的扩展,那种来自画面的凸出与垂挂的效果,显示出类似于拼贴加工和线绳捆扎般的材料特性。

在创作于一九六〇年的作品《罗马人的信件》(Römischer Brief)中,赫默在大尺度的画布上以排笔和刮刀涂抹出密集的色彩行列,在结构上形成一种彼此重叠的紧密联系。动荡不安的色彩,仿佛是在一种灰白色调的调色板上嵌入的色彩重音符号,整幅画面呈现出一种躁动的韵律。文字符号在有着细微差异的色彩结构的韵律中浮动,神秘莫测而

加索(Pablo Picasso)的作品。对表现主义和立体主义的研究,使布吕宁逐渐找到了属于自己的风格。布吕宁在二十世纪五十年代中期追求一种自由自在的即兴感,恣意挥洒的色彩显现出激情和运动带来的独特的节奏与韵律。大约在一九六四年,他转向了被他称之为『交通景观』(Verkehrlandschaft)的色彩明丽的流行抽象风格。

弗里德·蒂勒的创作遵循一种『受控机会』(controlled chance)策略,他将画布或画纸平铺在地板上,用水桶和喷水壶将颜料泼洒和喷洒在上面,有时他会将画布或画纸折叠起来,画面便形成了一种偶然形成的折痕,之后,再以画刷和画笔等工具以及拼贴等手段加以辅助处理,使画面呈现出各种材料的质感。其充斥着运动和速度,呈现出特有创作方式的作品,就像是某种空间运动的一个凝固瞬间,抑或运动着的宇宙的一个切片。尽管他乐于使用『具象』的标题,但『去形象化』才是其最显著的特征。

胡贝尔特·贝尔克(Hubert Berke,

一九〇八—一九七九)是一九五〇年『年轻的西部』奖项获得者,早年在明斯特和柯尼斯堡大学学习哲学、神学和艺术史,一九三一年至一九三三年转到杜塞尔多夫艺术学院,成为保罗·克利(Paul Klee)的学生。战时曾入伍并被俘,战后恢复创作,成为『禅宗四九』和『新莱茵脱离派』的成员。与克利一样,贝尔克在创作中也『隐藏』了时间的概念,无拘无束地展示其丰富的想象力。他的图像世界是由视觉经验的抽象形式与漂浮的幻想之间的紧张关系的许多变化形成的,在他的作品中,表现出明确的绘画性。

桑德伯格与格茨一样,也追求瞬间的运动状态,但他的作品更多地表现出对技术时代动态能量的速度和放射力的激情宣泄,引发人们对机械运动和技术的韵律的某种回忆。

汉斯·普拉捷克(Hans Platschek,一九三—)是一位对色彩高度敏感的艺术家,他的画有着柔和的色彩过渡,光影的效果和交叉的线条使画面呈现出『抽象印象主义』的特征。

汉·特里尔(Hann Trier,一九一—

一九九九)画中网状的线条,引发人们对振动和噪音的联想,那些看似偶然的线状排列,已隐约透露出某种具体的内容。

汉斯·韦德豪森的具有强劲放射力的作品是行动与沉思结合的成果,尽管其作品的创作过程伴随着明显的激情与速度,但那绝不只是某种个人情绪的宣泄,画面结构始终具有一种神秘的精神力量。

温弗雷德·高尔的『幻想风景』具有一种德国传统浪漫主义的品质,彩色云雾般的物质漩涡带给人一种宇宙洪荒般的神秘感,他也在刻意探索与宇宙有关的『非写实风景』,超越感官的色彩和光线凝聚、浮游于幻想的空间,充满了一种潜在的随时有可能爆发的力量感。

综合上述各位艺术家的创作,尽管他们在形式语言、表现手法上各有不同,但我们仍可以总结出德国非形式艺术的几个总体特征。其一,创作方式上加入了身体性,亦即『运动中的形式』(Form in motion)。艺术家不再局限于传统的架上绘画,而是将画布或画纸铺在地面上,以



格尔哈德·赫默 生存空间 局部 1960

泼洒、滴漏、喷射和刮抹等各种手段进行创作,体现了『去形象化』和『去线条化』的特点。这当然与波洛克的行动绘画具有相同之处,但在激情之外,德国非形式艺术似乎多了些严谨沉稳的秩序感。其二,绘画材料的进一步扩展。除将色彩本身作为材料,使其有形化、具体化外,还有的艺术家在作品中加入各种物质性材料,凸显出一种『形式作为物质和物质作为形式的相互关系』。⑥其三,艺术家创作的过程性得到了加强。这其中即包括作品的形成过程,也包括艺术家身体的运动过程。观众可以根据画面上的各种痕迹想像艺术家的创作方式和身体动作。事实上,这是一种行动艺术和偶发艺术结合的产物。

『正如最无助的技术术语所描述的那样,非形式艺术是「非客观」的,但却有着最高意义上的客观性。』⑦非形式艺术不是不要形式,而是获得了形式的解放。

四 德国『非形式艺术』在世界艺术史上的意义

正如我们前面提到的,二战之后,抽象艺术成为国际艺坛的主流,与美国抽象表现主义相呼应,法国、德国和北欧等抽象艺术都得到了长足的发展,其影响甚至波及苏联和东德。这其实也是冷战时期不同体制和不同意识形态之间的斗争在艺术上的反应。『铁幕』的一侧——东方集团推崇社会主义现实主义艺术,而把抽象主义说成是颓废的资本主义艺术予以反对。而西方集团则把抽象艺术等



贝尔纳德·舒尔策 花·模特·米高福 金属支架、彩色塑料、纺织品、油彩 1971

同于自由的标志和保证，理所当然地成为反对专制制度的武器。

一九五四年，西德艺术史学家维尔纳·哈夫特曼(Werner Hatmann)出版了《二十世纪绘画》一书，此书的出版在当时具有极为重要的意义。因为它对于之后在西德举办的第一届和第二届卡塞尔文献展，起到了一个相当于计划草案的作用。『此书观点渗透到他于一九五九年为第二届卡塞尔文献展撰写的前言中。他把抽象艺术描绘成自文艺复兴以来艺术史发展的终极目标，描述成艺术发展的顶峰，他认为，二战之后的抽象艺术「打破了由于语言、习俗、历史、种族、民俗的特性而导致的藩篱，建立了全人类的共通的自我认知」，因而抽象艺术有可能成为自浪漫主义以来第一次「世界文化」(现象)，抽象主义可以「被视为第一个人类文化的典范」。』^⑧

一九五五年，在德国卡塞尔的弗里德里希美术馆举办了第一届卡塞尔文献展，此次展览援引了一九二二年在科隆举办的『独立联盟』展览的策展方针，对现代艺术进行了一次总结，并提出，由于纳粹统治和战争引起艺术倒退，不得不奋起直追。事实上，第一届卡塞尔文献展也是为被纳粹清除出博物馆的现代主义艺术的一次平反。

一九五九年，第二届卡塞尔文献展举办，共展出了三百二十六位艺术家的一千七百七十件作品，涉及绘画、雕塑和印刷版画领域。在此届文献展上，抽象艺术成为绝对的主角。展览介绍了来自法国的福特里埃和杜布菲、『眼镜蛇画派』的几位艺术家以及西德的恩斯特·威廉·内伊、贝尔纳德·舒尔策、埃米尔·舒马赫、卡尔·奥托·格茨、彼得·布吕宁等当代抽象绘画的代表人物。展览的『特别关注』部分介绍的是去世不久的几位艺术家：维利·鲍迈斯特、沃尔斯、尼古拉·德·斯塔埃尔(Nicolas de Stael)和杰克逊·波洛克波

洛克凭借入选的十六幅作品成为此次展览的焦点人物)。而集体亮相的美国当代艺术成为第二届卡塞尔文献展上最引人注目的一部分，其中包括波洛克、巴尼特·纽曼(Barnett Newman)、马克·罗斯科(Mark Rothko)、弗朗兹·克莱恩(Franz Kline)、罗伯特·马塞维尔(Robert Motherwell)、阿什尔·戈尔基(Arshile Gorky)、菲利普·古斯顿(Philip Guston)、威廉·德·库宁(Willem De Kooning)的作品，此外还推出了年轻的具有反叛精神的青年艺术家罗伯特·劳生柏(Robert Rauschenberg，一九二五—二〇〇八)的作品，而劳生柏的作品已经昭示了流行艺术的开端。

在这届展览上，德国『非形式艺术』已经与整个国际主流艺术融为一体，成为西方民主大家庭中的一个平等伙伴。

尽管非形式艺术拒绝将德国的历史和文化作为可行的艺术内容，但这些抽象的作品仍然是对这个国家最近的创伤历史的一种反应——曾被冠以『堕落』之名的艺术家通过否定国家社会主

义来实现解放，在德国分裂之后，它也就意味着与东德提倡的社会主义现实主义美学的对峙。德国『非形式艺术』是视觉艺术广泛努力的一部分，体现了德国人的战后身份问题，他们以一种强调个人主义的自由民主的价值观，避免了与国家社会主义和社会主义现实主义美学相关联的危险。

注释：

①『The abstract has been given new meaning. It can no longer be simply translated as non-objective, it is not an object-substitute, not horror figurative. It is identical with pictorial space, the picture surface, with the gestures, traces, signs, lineaments and their colours.』『抽象被赋予了新的含义，它不再简单地等同于非客观，它不是一个客体的替代物，也不是具象的变形。它等同于图像空间、图像表面、即手势动作、痕迹、符号、轮廓及其色彩的集合。』(Friedrich Bayr, Bilder unter Tage Cologne 1960, p.35. [德]弗里德里希·贝尔《我们这个时代的绘画》·德国科隆：一九六〇年版，第三五页。)

②[美]王·阿纳森《西方现代艺术史》，邹德依、巴竹师、刘珽译，天津人民美术出版社，一九八六年十二月第一版，第五七六页。

③Arsen Porphyry, Abstract Painting, London: Phaidon Press Limited, 1979, p.30. [德]阿尔森·波里布尼《抽象绘画》·伦敦：非登出版社，一九七九年版，第三〇页。

④[法]米歇尔·瑟福《克塞尔抽象绘画词典》，王昭仁译，北京：人民美术出版社，一九九一年一月第一版第一次印刷，第二八八页。

⑤Arsen Porphyry, Abstract Painting, London: Phaidon Press

Limited, 1979, p.90. [德]阿尔森·波里布尼《抽象绘画》·伦敦：非登出版社，一九七九年版，第九〇页。

⑥[Procrast link between the form as material and the material as form]『形式作为物质和物质作为形式的相互关系』，借用德国艺术史家马克思·依姆达(Maximilian)对美国极简主义艺术家里查德·塞拉(Richard Serra)一九九年的作品《直角道具》(Right Angle Prop)的评价，转引自：Norbert Kunisch [Ed.], Erläuterungen zur Moderne Kunst, Düsseldorf 1992 [2nd edition], p.240. [德]诺伯特·昆尼什编《现代艺术解读》，德国杜塞尔多夫：一九九二年第二版，第一四〇页。

⑦[Informel is "non-objective", as described by helpless technical jargon, and yet objective in the highest sense of the word.』『正如最无助的技术术语所描述的那样，非形式艺术是『非客观』的，但却有着最高意义上的客观性。』(Eugen Thieman, [Informel] heute? Heute Informel?, in: Informel, Götting, Schöne, Heime ex cat. Museum am Ostwall Dortmund 1980, p.5. [德]更根·蒂曼，『非形式的今天。今天的非形式』，见《非形式》，格茨·舒尔策、赫默·东墙博物馆展览图册，德国多特蒙德：一九八〇年版，第五页。

⑧Uwe M. Schneede, Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert, Verlag C.H. Beck und München 2001, s.189. [德]乌韦·M.施尼德《二十世纪艺术史》，C.H.贝克出版社，慕尼黑：二〇〇一年版，第八九页。

(本文作者系中国艺术研究院研究员，本文系国家社会科学基金艺术学项目《冷战时期的东西德美术》中期成果，项目批准号：二B053，已于一〇一八年三月五日结项，编号：艺规结字[2018]16号) (责编 李文婷)