





# 威利·包梅斯特

Willi Baumeister, 1889-1955

王哲雄

Che-Hisung WANG

國立台灣師範大學美術研究所前所長

實踐大學工業產品設計研究所專任客座教授

八八九年一月二十二日，出生在德國史圖特卡爾特（Stuttgart）的威利·包梅斯特（Willi Baumeister），他的藝術養成教育雖然在德國完成，他的藝術創作卻和法國維繫著緊密的關係。一九〇五至一九〇七年完成繪畫與裝飾的基礎訓練；而事實上在一九〇六年，他就已經申請進入「史圖特卡爾特美術學院」（Akademie der Bilden den Kunste, Stuttgart），由於一九〇七年十月至次年的九月，先去服完兵役的關係。服役前夕，在慕尼黑看到印象主義的展覽，所以等他再回學校就讀時，特別熱衷於法國後印象主義的畫風，為此經常與學院老師的教學模式有所衝突；一九〇九年，艾格勒爾教授（Gustav Iglar）甚至威脅包梅斯特說：如果他再繼續畫法國後印象風格的話，將被驅離於課堂之外。即便

一九一〇年，包梅斯特成為赫爾澤勒（Adolf Hölzel, 1853-1934）構圖班的學生，他還是對塞尚（Paul Cézanne）的觀念與技法窮追不捨。包梅斯特過世前三年，在寫給朋友的一封信裡，還津津樂道這段學習時代的叛逆往事：「赫爾澤勒派的代表是柯爾寇維亞斯（Kerkovius）、艾棠（Itten）和佩勒葛利尼（Pellegrini），絕不會是梅約（Meyer）、史勒摩爾（Schlemmer）或我本人。不用說我們從來就沒公開承認過是他的高足……我們從未宣揚赫爾澤勒的理論，因為我們已演變到很不相同的領域裡，我們接受來自另外更強勁的影響（就形式來說，對我而言，是來自土魯斯-羅特烈克、高更、舍哈、塞尚的影響）。我們的風格（對史勒摩爾和我自己而言）比「藍騎士」（Blaue Reiter）更突出有力，因為我們的目標比較傾向法國繪畫。無論如

何，我們尋求的是尺度和豪邁的勁道，而赫爾澤勒和康定斯基他們對色彩的興趣是比較優先的。」（包梅斯特於一九五二年一月一日寫給葛羅海曼 Will Grohmann 的書信。引自F.-R. Martin, “L’Arcadie, l’abstraction, l’ascèse, Baumeister et Cézanne”, in Catalogue de l’Exposition – Willi Baumeister et la France, Musée d’Art Moderne, Saint-Étienne, 22 décembre 1999 – 26 mars 2000, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999, p.19.）

儘管赫爾澤勒不是他崇拜的偶像，包梅斯特還是經常參加他所籌畫或有參與的團體展，直到一九一六年左右。事實上，赫爾澤勒本人也於一八八二年到過巴黎，認識印象主義的畫家，特別欣賞馬內的作品，回到德國執教時，也努力宣揚印象主義的理念，只是他不願意輕易放棄自然主義；而包梅斯特比較中意後印象。不過，從一九一七年開始，原本就重視結構的赫爾澤勒，將色彩的音樂性，運用到非具象的幾何形體裡，吸引了包梅斯特於一九一九年，再度回到「史圖特卡爾特美術學院」的構圖班繼續上課（見 Ibid, Catalogue de l’Exposition – Willi Baumeister et la France, Musée d’Art Moderne, Saint-Étienne, “Chronologie Baumeister”, p. 256）。也許包梅斯特和莫內的性格有點像，喜歡標榜個人的獨

立性，明明某些理論是來自他老師赫爾澤勒的啓蒙，他卻留給人們的印象是反對他老師似的。事實上，甚至有學者還說赫爾澤勒最在意的：由非具象的形體，傾向抽象的結構，那怕是具有表現主義色彩，一樣要講究協調的理論，是傳給史勒摩爾（Oskar Schlemmer）和包梅斯特兩位學生。（R. Maillard, *Dictionnaire Universel de la Peinture*, t. 3, S.N.L.-Dictionnaires Robert, Paris, 1975, p. 345.）

包梅斯特第一次到巴黎又是赫爾澤勒建議他去的，雖然只待了短短兩個月（一九一一年四月到五月），他對法國文化與文學非常有興趣，帶了包括波特萊爾（Charles Baudelaire）在內等作家所寫的好幾本書回德國研究。在繪畫方面，的確是受到法國後印象主義的影響很大，因為在回德國後的幾次聯展，以及一九一二年九月在瑞士蘇黎世「紐佩特畫廊」（Galerie Neupert）的參展作品，專欄作家昆迪格（Reinhold Gündig）已經發現有塞尚、高更等畫家的明顯影子，而直言：「有突然發生某些來自塞尚、高更的精神性肉體美，遠遠地超過物質本身」（“Chronologie Baumeister”, 1912, op. cit., p. 259.）。當然我們已不易看到那些展出的作品，但當時包梅斯特，愛上塞尚所畫的《浴女》

（Baigneuses）和高更的裸女之證據，倒是可以在上述法國「聖德蒂安現代美術館」（Musée d’Art Moderne, Saint-Étienne），所舉辦的特展：「威利·包梅斯特與法國」目錄集裡找到。例如頁49，包梅斯特所畫的《自畫像》（Autoportrait, 1910），混合著高更的色彩與羅特烈克的形式；頁50的《五個人》（Cinq Figures, 1914）和《人群》（Groupe de Figures, 1913）兩件作品，幾乎掌握了塞尚「浴女」繪畫的整個精神之外，連塞尚最喜歡的色調咖啡、土黃，以及類似「斧劈」狀態的特殊筆法，都表現得神韻十足。

事實上，塞尚對包梅斯特的真正啓示，是在「抽象化」理念的推展，因為「精確的透視」和「描模自然」，絕對不是塞尚追求的目標。塞尚以邏輯簡化自然，他從來不講「模仿自然」（imitation de la nature），也從不提「面對自然寫生」（d’après nature），而經常提的卻是「依照本質」（selon la nature）。同樣是“nature”這個字，對塞尚而言，是有不同的意義，因為他不是一位自然主義的藝術家，許多研究者常常忽略這一點，而作了字面錯誤的詮釋。包梅斯特「與塞尚（作品）的接觸，出現一個大逆轉，就是當其他方面，諸如以科學精神觀察大自然還持續進行的時候，卻傾向對『形』的探索。自然主義的繪



《蒙塔魯 7 b》1953  
聚合木板上油彩和合成顏料  
130 x 100 cm  
史圖特卡爾特，包梅斯特檔案處  
(Stuttgart, Archiv Baumeister)

畫已經到了結束的尾聲」(Martin, op. cit., p.35.)。

包梅斯特的藝術與法國文化的情感是既深且切、永不忘懷。法蘭斯瓦-賀內·馬荷丹(François-René Martin)這位學者,以「無形的朋友」(L'ami invisible),來形容包梅斯特對法國藝術家發自內心深處的景仰。那怕就是到了一九四七或一九四八年,在一系列已經是道地的「抽象化」之作品裡,包梅斯特還是會在畫題的用辭上,表達由衷的感念:例如一幅畫於一九四七年的《向塞尚致敬》(Monsieur P. C., Cézanne Gewidmet)(畫作見《威利·包梅斯特與法國》專輯,頁39,圖11);一九五〇年同樣畫了一幅《向莫內致敬》(C. Monet Gewidmet)。一九四八年包梅斯特再次畫另一幅《塞尚步上尋找主題之途》(Cézanne auf dem Weg zum Motiv);根據葛羅海曼所編寫的重要著作:《威利·包梅斯特,其生平與作品》(Willi Grohmann, Willi Baumeister, Leben und Werk, Cologne Du Mont Buchverlag, 1963;法文翻譯版:Willi Baumeister, sa vie, son oeuvre, Bruxelles, la Connaissance, Paris, 1966.),有另外五幅包梅斯特的作品,其畫題同樣稱為《塞尚步上尋找主題之途》,可見塞尚在他心目中的重要性。其實,包梅斯特藝術的演化,和其他法國畫家的

關聯也一樣不能忽視,比如說雷捷(Fernand Léger, 1881-1955)。雷捷比他大八歲,兩人卻巧合地在同一年過世。兩位藝術家是在一九二四年認識,因為包梅斯特這一年又再次前往巴黎小住;兩人早該認識的:一九二二年,瓦勒登(Herwarth Walden)在柏林一家有名的「狂飆畫廊」(Galerie Der Sturm)籌劃一個展覽,包梅斯特和雷捷當時都有作品參展,只是沒有碰頭的機會。不過兩位藝術家在一九二四年的「對話」,使彼此之間對藝術與文化的看法更瞭解而接近,這「對話錄」對當時來說是滿重要,可惜不知何故,遲遲於一九三三年才由《德意志期刊》(Deutsche Rundschau)刊登部分,而且雜誌社所下的標題:「成為現代的必要性,一段論一九二四年藝術的對話錄」(Notwendigkeit des Modernseins. Ein Gespräch über Kunst vom Jahre 1924),包梅斯特在其「日記」(Journal de Baumeister, 7.3. 1934)表示不滿,原先他自己定的標題:「論藝術:與一位法國畫家的對話,內容確實與1924年符合」(Considération sur l'art: conversation avec un peintre français. Le contenu est authentique et date de l'année 1924;德文原著:Kunstaberachtung: Gespräch mit einem französischen Maler. Der Inhalt ist authentisch aus dem Jahre 1924),他覺得比較中

肯。目前筆者所引用的是奧德·威瑞-瓦隆(Aude Virey-Wallon)根據包梅斯特的原稿翻譯成法文的版本。

看完兩位藝術家在一九二四年的「對話錄」之後,深深感覺包梅斯特的藝術,在三〇年代的風格固然和雷捷的風格,以及盛行於一九一八至一九二五年於巴黎的「純淨主義」(Purisme)的畫家,歐讓方(Amédée Ozenfant, 1886-1966)與勒·柯比錫耶(Le Corbusier, 1887-1965)的「具象幾何化畫風」看似平行發展的結果,但是強調和摩登社會的脈動互相牽引的現代化思想,雷捷要比包梅斯特更堅定更激進。而且在對話中幾乎都是雷捷在強勢的發表他的觀點,例如當包梅斯特提到「構成繪畫」(peinture constructive)的時候,雷捷毫不猶疑地立刻說:「構成繪畫,像機器一般精確,是戰前努力的結果;機器改變了世界,改變了我們的視覺世界,此時只會使我們往前跑得更遠。」(Gottfried Boehm, "Corps-tableau et machine-tableau - Les travaux de Baumeister dans les années 20 et son amitié avec Léger", in Catalogue de l'Exposition, op.cit., p. 77.)

當兩人的話題,轉到一般大眾只會對剛出產的新型車子感興趣,而對藝術的現代化並不關心,包梅斯特感慨人們重「文明」

而忽視「文化」，雷捷卻積極地表示文化必須時時刻刻作宣導，並且緊接著說：「我想起亞多勒夫·魯斯(Adolf Loos)的一句名言：『人類創造現代一必須經常如此。此外那正確的想法，本能地轉向現代性，而使他(人類)提升，亦即是我們所說的教育。』」(Ibid.)

所以，學者瑞蒙(Sylvie Ramond)就執意認為包梅斯特的作品「一點點德國精神的痕跡都沒有」(Aucune trace de l'esprit germanique)(Ibid., p. 163.)，當然這不是否定包梅斯特的藝術成就，相反的，是要大家瞭解這位德國藝術家，他的個人風格，實際上是那麼虛心而巧妙地接納、融合眾多異於他血緣文化的觀念和特質。塞尚、亞賀普(Arp)、德洛內(Delaunay)、葛雷茲(Gleizes)、耶利翁(Héliou)、歐讓方、雷捷、勒·柯比西耶、畢加索、蒙德里安、米羅、舍弗(Seuphor)的風貌，在他不同的時段所代表的不同風格作品，都與這些藝術家保持著某種程度的關係。

就以一九五三年已經是他過世前兩年所完成的《蒙塔魯 7 b》為例，我們實在找不出任何德國繪畫，一向講究文學性或精神性內蘊意義的跡象：如果有，就如同藝術史學者，路西-史密斯(Edward Lucie-Smith)所說：「自

由形式的抽象，是他們確定從過去不久的惡夢中跳脫出來的一種方法」(L'Art d'aujourd'hui, Fernand Nathan, Paris, 1977, p.112.)。二次大戰前夕的德國現代藝術家，如果畫純粹的抽象，特別是抒情抽象，大多被納粹政府欺壓迫害過，所以該畫的抽象形式，對包梅斯特來說，是種「無可名狀的具體形象」所形成的抽象，也就是上述的「自由形式的抽象」；而在某種狀況下，例如色彩方面，它與德國的表現主義，維持著很脆弱的關係，倒是讓我們不得不聯想到米羅的作品。大塊平塗的黑色，幾乎佔據整個畫面中央，它的外型，不像是帕洛克、克萊恩、喬治·馬修厄等畫家具「表現性」或「抒情式」的感性抽象；當然更不是嚴峻冰冷的「幾何抽象」，而是種生物型態的有機抽象。圍繞著巨大黑色塊的四周，有土黃、藍紫、水藍、深紫、鮮紅、乳白、咖啡、檸檬黃的色彩，同樣以自由形式的抽象形體，適得其所、恰如其份的散佈著。從大塊黑色的底部，向右下方伸長出一條滾捲狀的黑線條；為了平衡的呼應，右上方也出現「三叉線」，而左方是小圓圈。這種佈局與設色的用心與講究，是米羅慣用的表現手法，但包梅斯特凸顯一種「無意的刻意」的特質，又和米羅的作品劃開區隔的界線。

五〇年代的包梅斯特，像一位成功的「鍊金術者」(alchimiste)，端出他的成果：一九五一年獲得「聖保羅雙年展」的大獎；同年開始，他也三度參加「威尼斯雙年展」，並且參加一九五五年首屆的「文件大展」，但開展後三個月，這位大器晚成的藝術家，卻於八月三十一日與世長辭；為了追念他的成就，第二、三屆「文件大展」特別展出其作品。他的藝術經歷豐富，一九三〇年就是「方圓」(Cercle et Carré)群體的成員；一九三二年是「抽象-創造」(Abstraction-Création)群體成員；一九三三年被納粹貼上「墮落的藝術家」的標籤，並遭解職；一九四三至一九四七年，撰寫並出版《藝術的未知》(L'Inconnu dans l'art)，影響德國走向現代步入抽象不小；一九四八年，他是唯一的德國藝術家，參加法國主辦，鼓吹抽象藝術之前衛展覽：「新現實沙龍」(Salon des Réalités Nouvelles)。包梅斯特還是一位理論與實作兼擅的藝術教育家，從一九四六年，反現代藝術的納粹勢力崩潰之後，就在母校「史圖特卡爾特美術學院」當教授，直到他過世為止。