





# 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、畢卡索、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。