

选自迈克尔·柯林斯著《走向后现代主义——1851年来的设计》

(大英博物馆出版社1987年出版, 何人可、陈青松译)

新艺术运动起源于很多先前的风格。它可以追溯到强调装饰的英国工艺美术运动, 莫里斯 (William Morris, 1834-1896) 的纺织物和壁纸中细密的图案以及马克默多 (Arthur Mackmurdo, 1863-1942) 作品中连续的曲线都对它产生了影响。1893年《工作室》杂志首次出版发行, 这使英国的艺术和设计被传播到了欧洲各国及美国。这本杂志流传之广, 甚至经常光顾咖啡店的年轻的毕加索 (Pablo Picasso, 1881-1973) 在巴塞罗那也可以读到。与此同时, 通过黄皮书 (Yellow Book) 和其他杂志, 受拉菲尔前派风格影响的奥布里·比尔兹利 (Aubrey Beardsley, 1872-1898) 也闻名于世。然而, 尽管新艺术运动起源于英国, 但其精华却发展于欧洲大陆, 在那里它可以展示其雅致和品位, 而不存在道德上的顾忌, 这正是英伦三岛工艺美术运动所缺少的东西。作为一种装饰风格, 它在世纪交替时期, 即从大约1890年到1914年一次大战爆发, 一直居于统治地位。新艺术普遍以其昂贵的材料加工、对细节和手工艺的重视、对不对称形式和蜿蜒曲线的钟爱为特征。这种风格进入到平面艺术、绘画、雕塑之中, 诸如奥古斯特·罗宾 (Auguste Robin)、康斯坦丁·莫聂耳 (Constantin Meunier)、亨利·德·图卢兹-洛特雷克 (Henri de Toulouse-Lautrec) 等艺术家都可以归于新艺术派, 在他们作品中充满了盘旋的流动感。

新艺术这个名字从来没有被翻译成英语, 这种风格在其他地方各有不同的名称。在意大利, 新艺术因为1875年阿瑟·拉塞卜·利伯特 (Arthur Lasenby Liberty) 在伦敦开设的商店而得名“利伯特风格”; 在德国由于1896年首次出版的幽默杂志《青春》而被称为青春风格; 在法国因为其柔软的曲线而被称为面条风格, 由于1900年开始的, 由赫克托·吉马德 (Hector Guimard) 所作的巴黎地铁站入口设计, 这种风格也被称为吉马德风格或地铁入口风格。事实上, 新艺术这个名字的真正来源是“新艺术之家”, 是一家1895年由萨穆尔·宾 (Samuel Bing) 在巴黎开设的商店。宾是当时有成就斐然的企业家。他在家乡汉堡的一家陶器工厂工作之后, 1845年去日本和中国旅游, 先于克里斯托弗·德莱塞 (Christopher Dresser) 的东方之旅一年。1877年, 利伯特在伦敦开业两年后, 宾在巴黎开设了一家叫做“中国之门”的商店, 在那他出售东方的艺术品。在宾的商店里, 美国艺术家和设计师路易斯·康福特·蒂法尼 (Louis Comfort Tiffany) 以及贡库尔兄弟 (the Goncourt brothers) 爱德蒙 (Edmond) 和朱尔 (Jules) 都是常客, 他们写过不少文章, 发表在1859到1875年间出版的杂志《十八世纪艺术》上, 试图唤醒人们对十八世纪艺术, 尤其是安托尼·瓦托 (Antoine Watteau) 作品的兴趣。他们特别偏好于洛可可和新艺术本身的蜿蜒风格。他们其他主要的兴趣是在日本艺术上, 由于特别注重色彩, 它也成了新艺术运动的一个源泉, 1890年代的许多海报都受到日本式的线条和日本浮世绘色彩的影响。

宾本人十分热爱日本艺术, 在1888到1891年间出版了《日本艺术》。同时他也了解美国设计, 1893年曾在芝加哥世界哥伦比亚博览会上代表法国政府作报告。当时他对建筑师路易斯·沙利文 (Louis Sullivan) 留下了特别的印象, 回国后便出版了《美国艺术》(1895)。同年他在巴黎开设了名为“新艺术” (Art Nouveau) 的著名商店, 并委托他的美国朋友L·C·蒂法尼为它制作了十个彩色玻璃窗, 同时请了著名的艺术家保尔·塞律西埃 (Paul Serusier), 亨利·德·图卢兹-洛特雷克 (Henri de Toulouse-Lautrec), 皮埃尔·博纳尔 (Pierre Bonnard) 和爱德华·维亚尔 (Edouard Vuillard) 做设计。宾也聘请了弗兰克·布朗维 (Frank Brangwyn) 等英国画家来设计彩色玻璃和壁画, 展览英国工艺美术运动时期莫里斯、本森 (Bensen)、克兰 (Crane) 和沃塞 (Voysey) 的优秀作品。

尽管这些英国设计师在欧洲受到尊重, 但他们并不一定就投桃报李。当1900年巴黎展览会后的新艺术家具被维多利亚-阿尔

伯特(the Victoria & Albert)博物馆收藏时,引起了强烈抗议;收藏品中包括一个路易斯·马若雷勒(Louis Majorelle)设计的具有异国情调的红木镶嵌橱柜,嵌有很具特色的树和百合花装饰。弗埃森、克兰等英国设计师反对新艺术风格,甚至也包括自己的作品。克兰称这是一种“奇怪的装饰病”,奥地利的崇英派建筑师阿道夫·卢斯(Adolf Loos)则更是表现出厌恶情绪。而宾的商店更多的是由于其欧洲大陆的新艺术而闻名:马若雷勒的家具,蒂法尼的蜿蜒图案的玻璃,勒奈·拉利克(Rene Lalique)蜿蜒飘逸的珠宝,以及比利时天才亨利·凡·德·维尔德(Henri van de Velde)的优雅作品。

新艺术之家特别受到颇具影响力的德国作家朱利叶斯·迈耶-格雷夫(Julius Meier-Graefe)的欣赏。迈耶-格雷夫1893年去英国见到了莫里斯,下一年便创办了有影响力的德国新艺术杂志《潘》。它与《工作室》的目标相似,发表了凡·德·维尔德和彼得·贝伦斯(Peter Behrens)的精彩平面作品。1899年迈耶-格雷夫在巴黎开办了自己的商店,并取名为“现代之家”。它极为欣赏新艺术作品,特别崇拜凡·德·维尔德,他和宾于1895年拜访了凡·德·维尔德。凡·德·维尔德为他设计了商店以及他的新杂志《装饰艺术》的办公室,这本杂志相当于欧洲的《工作室》。

凡·德·维尔德的作品达到了极高的艺术水准,所以迈耶-格雷夫对他极为推崇。正如英国的莫里斯和德国的彼德·贝伦斯一样,凡·德·维尔德受过画家的训练,他在他的第一职业上很成功,后来成为了比利时后印象派团体“二十人小组”的一员。但是,他也对设计也颇有兴趣,读过拉斯金和莫里斯的观点,甚至去伦敦求教后者。从1893年起凡·德·维尔德开始设计新艺术纺织品和书籍封面,1895年在布鲁塞尔建造了自己的房子,迈耶-格雷夫和宾特意去参观过。从那时起,他开始从事建筑设计,并受到比利时新艺术建筑师维克多·霍塔的影响,霍塔1898至1900年间在布鲁塞尔的个人住宅和工作室是这种动感不息的世纪末风格的重要标志。

凡·德·维尔德的作品在德国大受欢迎,在很大程度上是由于迈耶-格雷夫的宣传,1900年他移居柏林,在那儿他已经完成了不少设计作品了。正是在德国,他的影响力得以发挥,并于1902年通过魏玛宫廷获得了艺术家居住权。在魏玛他设计了很多漂亮的新艺术风格银器,其中大多数是由魏玛宫廷宝石匠塞奥多·穆勒制作的。他的金属和陶瓷制品设计都显露出新艺术风格特点,而德国,它们却被冠以青春风格。凡·德·维尔德的作品的特征是一种典型的鞭线图案,蜿蜒曲折而不对称。

然而他的作品也难免受到批评,其中就包括阿道夫·卢斯,他略带偏激地讥讽道:“凡·德·维尔德的设计是罪上加罪”。不过,凡·德·维尔德的确是新艺术派主要的精神领袖,1908年他被任命为魏玛工艺美术学校校长,在那儿他作为学校的建筑师于1906年建起了新的建筑。这所学校是包豪斯的直接前身,凡·德·维尔德参加了1907年刚刚成立的德意志制造联盟,积极参与了这一时期有关设计的精深辩论。他一贯主张艺术家·设计师的观点,反对标准化。1914年一战爆发的时候,他作为一个比利时人成了敌国侨民,因而失去了在魏玛的职位。正从那时起,新艺术就开始走向下坡路。1900年到1914年凡·德·维尔德在许多方面都是新艺术最有影响的领导人物。

有趣的是,美国著名的玻璃艺术家路易斯·康福特·蒂法尼与凡·德·维尔德一样都是以画家开始他们的生涯的。蒂法尼是纽约的一家银器公司蒂法尼公司创始人老蒂法尼的儿子,曾在美国和巴黎学习绘画。1877年他与约翰·勒·法奇(John La Farge)及其他一些画家组建了美国艺术家协会,以此为基础,他于1878年和几位艺术家合伙开办了一家装饰公司。与宾、德雷瑟、利伯特等一样,他也对东方文化十分感兴趣,这主要是受他父亲的合伙人爱德华·C·穆尔(Edward C·Moore)的鼓励。1880年代蒂法尼开始设计彩色玻璃,并于1885年建立了蒂法尼玻璃公司。他的精巧的手工玻璃是以新艺术风格为特征的,造型修长、纤细,有丰富色彩及肌理。蒂法尼在1889年的巴黎展览中遇见了宾。宾负责推销蒂法尼的玻璃制品,并于1895年委托他设计了商店中的重要部分:彩色玻璃。1900年蒂法尼工作室成立,生产铜制品,并与玻璃结合设计出华丽效果的灯具。尽管工作室也生产许多其他的物品,包括金属制品,但蒂法尼的灯具是最为出名的。

蒂法尼的艺术玻璃受到了广泛的好评，它的精美启发了德国雕刻师卡尔·克平创作出非极薄的褐色玻璃器皿，这些作品同样也在宾的商店里出售。克平的作品具有所有蚀刻艺术的纤细之美，只不过是玻璃来体现的。作品之精致成为了新艺术风格的精华。1896年他成为了杂志《潘》的一名编辑，其中收录了他的若干花状玻璃工艺品上的蚀刻图案。

以麦金托什(Charles Rennie Mackintosh)为核心的一个苏格兰设计师和建筑师团体对新艺术的发展起了很大的作用。麦金托什一开始是斯格斯哥一位出色的建筑绘图员，他从英格兰和苏格兰传统建筑中学习到了很多知识。他受到格拉斯哥艺术学校校长F·H·纽伯瑞(F·H·Newbery)的鼓励，与赫伯特·麦克奈尔(Herbert Macnair)、麦克唐纳姐妹(玛格丽特(Margaret)和弗朗西斯(Frances))组成了“格拉斯格四人”集团。可能是由于两位女士作品中的怪诞风格，“格拉斯格四人”集团被冠以“幽灵学派”的称号，他们将平面设计中的晚期拉斐尔前派风格与家具设计，尤其是麦金托什以工艺美术运动为基础的设计中的建筑感融合在一起。麦金托什的许多作品发表于1897年的《工作室》杂志上，并很快受到克雷丝顿(Cranston)女士的委托，设计并装修她在格拉斯格开办的作反酗酒而开办的茶馆。作为建筑师，麦金托什的空间感在他们那一代人中是很独特的。这也体现在他的餐具和烛台设计当中，尽力将其精炼并风格化至近乎夸张的地步。

麦金托什的作品在奥地利和德国的影响远远超过英国，这只能归因于其极富个性的创新和独特的色彩与机理之间的相互作用。他的铁艺设计，尤其是1897年为格拉斯格艺术学校大楼所做的设计，与植物形态的新艺术抽象形式极为接近，而他在建筑形式上惯用的垂直线条也在很大程度地影响了当时的奥地利。1900年他在苏格兰的在维也纳分离派展览会上展出，1901年分离派杂志《神圣》(Ver Sacrum)给予了他作品很高的评价。

奥地利最杰出的建筑师之一的约瑟夫·霍夫曼(Josef Hoffman)于1903年组建了维也纳版的工艺美术运动工作室，名为“维也纳工作同盟”。他曾到苏格兰拜访过麦金托什并深受其影响，在他自己的作品中也采取了直线风格，以至他后来被戏称为“方格”(quadral)霍夫曼。也有人认为他是在去意大利旅行期间开始崇拜几何形式的。1895年他怀着同样的热情重走辛克尔(Schinkel)1804年的意大利之旅，为当地简洁的立方体农舍所深深吸引。霍夫曼1905年到1911年在布鲁塞尔建的斯托克雷特宫殿(Palais Stoclet)是他这一时期的代表性作品。

“维也纳工作同盟”在经济上由弗瑞兹·瓦多夫(Fritz Warndorfer)支助，他是个亲英派人，受C·R·阿什比的手工艺行会启示而在维也纳组建了一个相同组织。除了霍夫曼外维也纳工作同盟还包括科罗曼·莫瑟(Koloman Moser)和奥托·普鲁彻(Otto Prutscher)等人。他们最好的作品并不是新艺术风格，而是正方形和几何形式的，这主要是受到麦金托什的影响。他后来为他的英国赞助商W·J·巴塞特-洛克(W·J·Bassett-Lowke)设计的钟表同样又回归到了他自己的奥地利追随者所赞赏的正方形风格。正是由于麦金托什这种太过于直线化而不能适应建筑要求的风格加速新艺术风格走向了衰亡。

事实上，1905年霍夫曼和莫瑟就在他们为工作同盟制定的工作计划中提出，“我们的指导原则是功能，实用是我们的首要条件，我们必须把精力集中在适当的比例和材料的正确使用上。我们应该在需要装饰的时候才去寻求装饰，而不应不惜代价去装饰。”这种态度后来发生了转变，特别是在一战后，霍夫曼的设计转向新古典或新洛可可风格，他后来的折衷主义成了从早期的简洁风格转向繁复装饰的一个例证。他19世纪20年代的装饰性作品被斥之为“颓废”，这当然更多的与维也纳休闲和安逸的生活，而不是与他早期的正方形形式相一致。然而，霍夫曼晚期的这种“借鉴”给后现代设计师提供了一个从对现代性简洁、单一解读的态度向一个更有趣和天主教感觉的装饰演变的历史参考。

凡·德·威尔德的金属制品是新艺术风格的最高成就之一。这个时期的珠宝设计也有特别的蜿蜒性与流动感，另一种英国式复兴对这种“软性”风格作出了贡献。这就是塞尔特复兴(Celtic revival)，它在18世纪90年代的文学书籍中最为突出的，

如W·B·伊兹(W·B·Yeats)的早期诗歌集,在爱尔兰早期艺术,尤其是在凯尔斯书(Book Kells)手抄本中交织的线条也很明显,这些都可以在阿契贝尔德·诺克斯(Archibald Knox)的作品中发现。诺克斯是马恩岛人,曾在道格拉斯艺术学校学习。从1898年起他为利伯特设计新艺术风格银器和锡制品。他的作品在创意上很受塞尔特风格的影响,运用了许多交织的线条,并缀以少量的孔雀蓝和绿珉琅。他运用的飘柔、蜿蜒的形式或许是英国新艺术风格最为典型的特征,然而,诺克斯的作品却很少显示出欧洲大陆作品那样高的成就,阿什比的手工行会的金属制品也是如此。

国外的优秀作品大都出自蒂法尼、拉雷克(Lalique)或埃米尔·加莱(Emile Galle)之手。更为杰出的作品当数赫克托尔·吉马德的建筑奇观,他的金属制巴黎地铁站入口在黑夜中看上去仿佛是从一个未知行星的巨型昆虫。吉马德这种动物和昆虫形态的创作与西班牙哥特式复兴者、超现实幻想建筑师安东尼·高迪(Antonio Gaudi)的怪诞的结构有异曲同工之妙。高迪的作品包括神圣家族教堂、奎尔宫和巴塞罗那公园。在他的狂热、动感的铁艺和家具设计中透露出仿生形态、甚至是骨骼形态的创意,他的建筑也好似用沙子雕成的一样。在德国,新艺术或是青春风格表面装饰的极致形式为建筑师E·M·A·恩德尔(E·M·A·Endell)所运用;而彼得·贝伦斯的平面设计,如在《潘》中发表的“吻”,则是以鞭线装饰为特征。

贝伦斯的一生都重视与新艺术有关的问题。正如许多欧洲大陆设计师一样,他先是学习绘画,而后成了一个有名的新艺术平面艺术家。1899年在30岁的时候,他开始了建筑师生涯,加入了由亲英的恩斯特·路德维希大公(Grand Duke Ernst Ludwig)在达姆施塔特市(Darmstadt)成立的艺术家协会。在这里他遇见了在行会中负责大多数房屋设计的奥地利青春风格派建筑师·设计师约瑟夫·玛丽亚·奥布里奇(Joseph Maria Olbrich)。贝伦斯、奥布里奇和阿尔宾·缪勒(Albin Muller)在达姆施塔特市的作品基本上都是新艺术风格的,但是贝伦斯很快对文艺复兴时期的建筑产生了兴趣:他特别对用大理石装饰立面的佛罗伦萨教堂着迷。他在新艺术建筑上的突破与麦金托什的具有同样重要的意义,但在当时德国的工业设计思想和手工艺者的地位却给了他更大的冲击。这些思想以另一个亲英派德国人赫尔曼·穆特休斯(Hermann Muthesius)为中心,他对英国工艺美术运动和英国居住建筑都有深入的研究。他决心将德国的设计推向工业化,并积极参与了1907年创建德意志制造联盟的工作。在这个联盟里,他最终与强烈反对标准化的凡·德·维尔德所提倡的个性化、艺术情趣发生了冲突。德意志制造联盟提出“通过艺术家、工业界和手工艺人的共同努力来改善工业产品”,事实上这有些自相矛盾。正如我们后来所看到的,这一目标在20世纪20年代仍有影响。很明显,在当时只有彼得·贝伦斯很好地理解了穆特休斯的意思。

1906年贝伦斯已经被柏林大型电器企业AEG公司聘为设计师,1907年成为其建筑设计师。他于1908年设计的汽轮机厂房以及为AEG设计的“居家”系列电灯、电扇、水壶及钟表产品都体现出了一种面向大众的工业造型风格。他的著名的AEG水壶很有意思:一个表面上模仿工艺美术的手工锻造风格的产品事实上的主要灵感来自文艺复兴的建筑形式。与密斯·凡·德·罗(Mies van der Rohn)等下一代设计师一样,他也受到了19世纪早期设计师辛克尔的新古典主义影响。但是,他从青春风格艺术家到工业设计师的转变有时是跳跃式的,他的作品应被看作是“优良形式”的开端,而非最终成就,那大部分应归功于包豪斯。德国设计师理查德·雷麦施密特(Richard Riemerschmid)以自己的作品体现了与贝伦斯相似的转变,他也是制造联盟的先驱之一。

新艺术受到工业设计和造反派建筑师的攻击而走向灭亡,但是成本也是一个重要原因。新艺术是一种奢侈的先锋风格,只有少数开明的赞助者能消费得起。早在一次大战前,大众市场的成长就动摇了它的存在。甚至于1897年创办了芝加哥工艺美术协会,对拉斯金和莫里斯大加赞赏的弗兰克·劳埃德·莱特(Frank Lloyd Wright)也于1901年表示,“文明的标准工具”是机器。但是赖特对机器的态度是模棱两可的。只是从战后新一代设计师开始,机器才从根本上得到重视。

新艺术因此可以看作是一场演进的结束。如果说它起源英国工艺美术运动,而在欧洲得以发展,也可以说成是脱离了盎格

鲁-撒克逊式的节制所导致的结果。奥地利批评家阿道夫·卢斯就是这样认为的。19世纪90年代他就开始攻击建筑中无节制的奢华，赞赏美国式直截了当的设计和简朴的英国传统家具。德意志制造联盟成立一年后，他发表了一篇名为《装饰即罪恶》的文章，将过度的装饰斥之为犯罪。（这种对装饰的畏惧和它与犯罪的关系可以追溯到意大利犯罪学家凯撒·隆布罗索（Cesare Lombroso）的理论，他的主要著作《犯罪者》出版于1889年。）在他自己对风格的研究中，卢斯将新古典主义和希腊建筑作为一种解脱的形式。他的批评影响了衰退中的新艺术：后来人们认同简化是必要的，甚至是来得太晚，或许今天对装饰的再认识只是回归到新艺术最终被否定之前的那一个时代。

导读：

“新艺术”是流行于19世纪末和20世纪初的一种建筑、美术及实用艺术的风格。就像哥特式、巴洛克式和洛可可式一样，新艺术一时风靡欧洲大陆，显示了欧洲文化基本上的统一性，同时也表明了各种思潮的不断演化与相互融会。新艺术在时间上发生于新旧世纪交替之际，在设计发展史上也标志着是由古典传统走向现代运动的一个必不可少的转折与过渡，其影响十分深远。

新艺术风格的变化是很广泛的，在不同国家，不同学派，具有不同的特点；使用不同的技巧和材料也会有不同的表现方式。既有非常朴素的直线或方格网的平面构图，也有极富装饰性的三度空间的优美造型。但新艺术运动的实际作品很少完全实现其理想，有时甚至陷于猎奇的手法主义。新艺术风格把主要重点放在动、植物的生命形态上，一幢建筑或一件产品都应是一件和谐完整的杰作，但设计师却不可能抛弃结构原则，其结果常常是表面上的装饰，流于肤浅的“为艺术而艺术”。新艺术在本质上仍是一场装饰运动，但它用抽象的自然花纹与曲线，脱掉了守旧、折衷的外衣，是现代设计简化和净化过程中的重要步骤之一。