

德||莫||斯||的||水||彩||畫

(美)巴巴拉·哈斯克
(惠特尼“美國藝術博物館”館長)著
黃山譯

早 年

查爾斯·亨利·巴克斯·德莫斯一八八三年十一月八日出生于賓夕法尼亞蘭開斯特的一個貴族家庭。他的家庭算不上巨富，可是按小城鎮上的標準來說也是極其殷富的。正因為如此，德莫斯從來不用靠工作謀生。要理解德莫斯以後的個性，他的家庭的社會地位安全感同其經濟狀況一樣值得了解。德莫斯的祖先于一七三五年從摩拉維移居到美洲。到一七七〇年，他們已定居在蘭開斯特，在這里建立了到德莫斯時代為止美洲歷史最悠久的烟草店和鼻烟廠。這個家族在革命前的發展狀況使它在方圓一帶享有盛名。經官方批准出版的歷史和傳統書籍甚至也有關於德莫斯及其父母在他出生六年後住過的那幢房子的敘述，這棟房子是一七五〇年殖民統治者威廉·哈密爾頓制定的城市規劃中的最早住宅之一。

德莫斯的父親費迪南德富於這種家庭歷史的意識。他沒有十九世紀移民人口的那種典型抱負。他是家里的大兒子，在自家的企業里工作。他是自願消防員和蘭開斯特縣歷史學會的會員，參加一定的公眾活動。在蘭開斯特這個小世界里，他已經擁有了社會地位和金錢，受人尊敬。

比較而言，德莫斯母親家里的親戚們，即巴克依斯家族，就樸素而沒有那麼顯貴。這個家族在蘭開斯特的祖先可以追溯到十九世紀早期。德莫斯的祖父查爾斯·巴克依斯，從一個制鞋工人升到蘭開斯特監獄制鞋部的負責人。他任該職達二十五年之久。比起德莫斯家族，巴克依斯家族更積極地信奉路德教和參與政治，然而巴克依斯家族在經濟和社會地位方面却不如前者顯著。查爾斯·巴克依斯擁有的大約十四宗低收入的出租產業被看作是德莫斯家族的一種不正當事業。

查爾斯·德莫斯所在的家庭里，充滿了自我肯定和穩定的氣氛。蘭開斯特本身就體現了這個特點。城市寬闊的街道整潔有序，不加裝飾的聯邦建築給人以優美體面而難以言表的樸素印象。亞米希和梅諾內特部分謹嚴的風格無疑增強了這一特征。亞米希和梅諾內特肥沃而管理良好的農場環繞着這個城市。的確，儘管蘭開斯特的工業有了發展，它卻沒有受到圍繞着其它進入現代的十九世紀美國城市的那種精神分裂的影響。蘭開斯特進入二十世紀時仍保持着其原有的平靜與正直。

了解了德莫斯的家庭背景之後，就不會對他帶着狂妄進入社會感到驚訝。由於他對自己的地位有安全感，他幾乎沒有必要去尋求外界的認可。正如杜桑所說：“和德莫斯相處很有意思，因為他不在乎自己在社會階層中處於什麼位置。”沒有對社會地位或經濟地位的追求，這使得德莫斯獲得了巨大的自由，也使得他沒有目標。他不屑於一般的社會地位的成功。他具有對輕薄和體面的鑒別力。的確，在一九二一年他被確診患有糖尿病之前，他只有從完全縱情於一個與蘭開斯特這個安靜的環境完全相反的世界主義的世界里才能感受到冒險性。

德莫斯孩提時代的經歷只會使他對高尚可敬行為和社會地位的傳統形式漠不關心。從年輕時，他的自我形象就是一個局外人。作為家里的獨子，他被嬌生慣養。大約在他四、五歲時，因臀部患病而成了瘸子。此後，嬌生慣養的情形就更加嚴重。後來德莫斯的朋友以及傳記作者對他的殘疾的原因有各種推測。其中最流行的一種是，殘疾來源於臀部的結核，或者他父親把他向空中拋時沒有接住，因此摔壞了腿。現在，從尚存的對德莫斯的症狀和恢復的記載來看，似乎比較明確他是患了佩特茲氏病(股骨頭骨節的軟骨病)，這是一種四、五歲之前的男孩易患的臀部疾病。德莫斯從那時起就一條腿比另一條腿短，還時而受到因臀部關節變形引起的痛苦的困擾。但是佩特茲氏病是一九一五年X光線應用於診斷後才確定的。因此，在此以前蒙在德莫斯早年疾病上的這一層神秘色彩並不是他的家庭有意掩蓋事實真相的結果。正如一些學者所說，只不過他們不知道病情而已。

這一疾病對德莫斯產生的永久性的影響，遠遠超過了癱腿本身。對於癱腿，顯然他作為一個成年人應付得很好。據說，他象其他任何人一樣也跳舞、游

泳和長途徒步旅行。甚至他把需要手杖也轉變成一種優勢。他步履輕鬆自如，惹人注目。但是有一件事對德莫斯的個性的形成具有重要意義。在他那個年代，醫生對當時還很神秘的這種疾病指定的療法是：牽引六個星期，臥床休養一至二年。在這些漫長的日子里，年幼的德莫斯甚至連洗澡、大小便這些簡單的動作都要完全依靠他的母親奧古斯塔。這樣，在他心理發展的關鍵時期，本來社會活動應該特別活躍，他却被剝奪了自主和獨立。這使得他終生都把自己看作一個病人，一個與其他人不同的人。他變成了一個性格內向的人，把自己封閉在個人的世界里。這些經歷不但減緩了他在社會上的成熟，而且在他與母親之間建立了一種共生的聯結，這種聯結貫穿了他的一生。這一點也許可以解釋他為什麼不情願永久地離開蘭開斯特。而且，弗洛伊德認為四、五歲這個年齡階段是戀母情結的階段，在這個階段里父子為贏得母親的注意而展開競爭。從照片上看，人們感覺費迪南德·德莫斯身體強壯。年幼的查爾斯不但臥床兩年，甚至在他恢復以後仍然很虛弱，穿着一雙拼成的鞋，拄着手杖，受到家里女性成員的無微不至的關懷和保護。學校課間休息時，他在女生活動的操場上玩耍，因為在該校任教的姑母害怕男生活動運動量大，可能會導致他舊病復發。這樣，德莫斯不能與父親的男子漢氣概相比，只好投身到母親的較“嬌柔”一些的追求中去。

這些追求與父親的追求有一致之處，那便是美術。在他的姑婆和姑公中有幾位業餘畫家。在那一代人中還有一位娶了蘭開斯特卓越畫家雅各布·艾奇霍茲的女兒；另一位又嫁給了當地一位名氣較小的畫家艾倫·愛爾爾曼。另外，這個家族引以自豪的是，最早用作家族的烟草店的招牌的木雕是家族的一位成員。德莫斯的叔曾祖父約翰·德莫斯雕刻的。德莫斯房子內懸掛着的兩幅家族成員作的肖像畫(分別為愛爾爾曼和約翰·德莫斯所作)，被認為是很有價值的，被納入了一九二一年的蘭開斯特肖像畫展覽。最後，德莫斯的父親是一位業餘攝影師，是當地攝影師俱樂部的成員，儘管他對攝影的興趣並非來源於對美術的強烈興趣，而是來源於對文物和歷史的研究活動。他專門研究蘭開斯特雜技游行和建築遺址的形像，其中包括花一個小時才能看完的神聖三位一體路德教教堂的尖頂的展覽。回顧起來，這些形像似乎預示了後來使他的兒子出名的雜技水彩畫和精確描繪教堂尖頂和工業建築物的圖畫。

似乎很明顯德莫斯很小就表現出藝術天賦。也許是為了鼓勵他臥病在床時期所做的粉筆畫和水彩畫所表現出來的才能，他被母親送到一位當地畫家瑪莎·鮑曼那里學習靜物畫和風景畫。後來又在課餘時間向利蒂·珀普爾學習瓷器繪畫和燙畫法——木燙裝飾。在主題和風格方面，德莫斯青年時期的作品反映的世界主要受通常為女人所有的成見所支配。尚存的德莫斯最初的作品中有瓷器茶杯、茶托以及飾有花朵和中國龍的盤子，還有一個繪畫本，里面畫的是用油彩試畫的花卉，其基調與懸挂在他房子內、他的女性親戚創作的畫相似。在這些繪畫中，德莫斯常常在一頁只畫一枝花莖，即使它從植物學角度看似乎有可能存在，使它帶有擬人的輕率。一方面在制作上相當細緻，另一方面，這些繪畫的布局不對稱。這與在賓夕法尼亞激進的因襲時尚的神聖的哥特式作品大相徑庭。而且，他們的敏感性使人聯想到近乎中國式基調的裝飾術和精確性。德莫斯的裝飾本能和他主觀復制的癖好使得這些習作很精緻，這在十多歲男孩的作品中是極少見的。

經過了一個被保護和孤立的青春期，十六歲時，父母把德莫斯送往富蘭克林及馬歇爾學校去完成中學的最后兩年。這所學校是蘭開斯特很有聲望的男生預備學校。送他到一所私立中學學校去的決定，一方面從社會地位來講是恰當的；另一方面也與費迪南德·德莫斯自己在賓夕法尼亞中部摩拉維亞教派私立學校所受教育一致。富蘭克林及馬歇爾學校就位於蘭開斯特，這無疑是一有利因素，因為在附近學校學習時德莫斯就可以住在家里，儘管這所學校本來可以提供住宿。德莫斯再次與他的同學們分開，這一點對身為蘭開斯特堅定的路德教教友的他父母來說，並沒有象對學校里嚴格的基督教傾向那麼緊要。

德莫斯在富蘭克林及馬歇爾學校的學習是沿着“科學的軌道”，主要學習數學和其它一些適用於商界的學科。這表明他的父親仍期望他能經營家里的

生意。德莫斯在學校里的成績一定粉碎了這些夢想；儘管他的英語、歷史和語言的平均成績是 B+，德莫斯的肄業證書却記載了他在科學和數學方面低劣的表現。德莫斯對這些科目的厭惡無疑替費迪南德·德莫斯證實了他的兒子的才能不在商業方面。年輕的德莫斯在這一時期專心於更“嬌柔”的追求。這一點從他描繪打網球的貴族女子時的優美的線條中顯示出來了。

一九〇一年六月德莫斯從富蘭克林及馬歇爾學校畢業後，並沒有象迄今人們所假定的那樣立即就讀於美術學校，而是在蘭開斯特的家中呆了兩個學年多一點的時間。尚不清楚他的家庭對他不斷發展的追求美術的願望是否抱有矛盾心理。儘管德莫斯的父親喜歡攝影並收集消防物品，很可能他認為美術只適合作業餘愛好。畢竟這個家族的美術家們都是業餘的，他們的美術愛好與其說是抱負，還不如說是可接受的貴族消遣。家族中唯一一位職業畫家艾倫·愛席爾曼，明顯是一個壞的榜樣，因為他不但很少作畫，而且還拋棄了妻子和兒女。這樣，如果德莫斯想成為一名畫家，唯一似乎可能的選擇是加入逐漸擴大的從事商業美術的職業畫家的行列。應用美術符合令人滿意的職業道德原則，也反映了德莫斯孩提時就已成功的那種美術：插圖和瓷器繪畫。當然，他在家裡度過的十五個月里所作的作品中保存下來的幾件並不表示他對這種努力方向持矛盾心理。這些作品試圖復制上世紀末和本世紀初的婦女雜誌上典型的線條和插圖風格。德莫斯後來很稱頌這種風格。

一九〇三年十月，德莫斯進入德雷克塞爾藝術、科學和工業學院。位於費城的德雷克塞爾藝術、科學和工業學院宣稱自己的目標是培養學生各種各樣的實用技能。一八九四年學院開辦了國內第一個插圖系，因此聞名全國。這個系的創建人霍華德·派爾於一九〇一年離開了德雷克塞爾，但他仍然繼續影響著這個學校。在教學中，他提倡想象力高於嚴格的技能訓練，公眾的評判高於沙龍的評判。從德雷克塞爾畢業了一八九五年至一九〇〇年控制這一領域的插圖畫家，這一時期被稱作美國插圖界的黃金時代。知道了德雷克塞爾在插圖領域的顯著地位以及繪畫生產能力和創新在全國範圍的全盛，也就難怪德莫斯選擇到附近的費城去開始他的商業美術生涯。

德莫斯進入德雷克塞爾後成為一名初級美術學生，這表明他在蘭開斯特學習的美術是相當有限的。一九〇四年夏天，他留在費城參加賓夕法尼亞工業美術學校夏季學期的學習。儘管學校開設有繪畫課程，但它的全部課程却明顯偏重應用美術和貿易。

一九〇四年九月德莫斯返回德雷克塞爾。此時他的基本技能已足以使他從美術一級水平跳到美術三級水平。他的一位插圖老師瑪麗·弗萊特（後來叫安德雷德）顯然感到他的美術才能需要到一個比德雷克塞爾更廣闊的天地去發展。她鼓勵他不要只把眼光放在商業美術上，勸他轉學到賓夕法尼亞美術學校去。因此，一九〇五年春天德莫斯同時在賓夕法尼亞學校和德雷克塞爾兩所學校聽課。在這個春季學期的某個時候，德莫斯認識了阿爾伯特·巴恩斯博士。阿爾伯特·巴恩斯博士後來成為他的贊助人，他收藏的后期現代派美術作品將來有一天會成為全國之最。學期結束之前，德莫斯在德雷克塞爾獲得了兩項獎勵：在古代風格繪畫中獲二等獎；在插圖創作中受到褒獎。不過，一九〇五年六月，德雷克塞爾宣布終止美術和應用美術的所有課程，以加強其它系科的人力物力。德莫斯轉學到賓夕法尼亞學校，一直在那里呆到一九〇〇年一月。

賓夕法尼亞學校是美國歷史最悠久的學校，它培養了國內很多最重要的美術家。這所學校對現實主義傳統的造詣很深。這種現實主義傳統是由托馬斯·伊肯斯傳給他的學生托馬斯·安席阿茲的。托馬斯·安席阿茲是德莫斯在校期間支配著該學校的兩位教師之一。另一位是威廉·梅里特·蔡斯，他一直在一九〇九年擔任學校的校長職務。蔡斯鼓勵學生培養迅速捕捉主題的能力，而安席阿茲却強調直接觀察生活的重要性。蔡斯選擇的有關階段主題和他處理顏料的手法不如安席阿茲的更有控制的現實主義那樣吸引德莫斯。德莫斯在校五年里，這種現實主義對他產生了顯著的影響。

一九〇七年德莫斯的首像畫中的黑色顏料、快捷的筆觸，以及對所觀察的現實的忠實性反映了影響安席阿茲以前四位學生的作品的特征。他們就是被稱作“八人派”或垃圾箱畫家中的幾位：羅伯特·亨利、約翰·斯隆、威廉·格萊肯斯和喬治·盧克斯。雖然他們平常的主題——表現對下層階級的同情的城市風光——比較激進，但是他們在風格上的保守主義與學校提倡的現實主義本質上是一致的。亨利和斯隆的作品于德莫斯的在校期間幾次被選入賓夕法尼亞學校年鑒，明顯地影響了他的繪畫效果。他竭力仿效他們對普通的主題採用客觀手法，也仿效他們贊成主觀情緒表現。一九〇七年達比學校夏季學期里，學校的講師休·布倫肯麗奇批評了德莫斯的一件作品，德莫斯的反駁——“我就是這樣感受的”——正好反映了亨利認為美術家的情緒反應比其它考慮更重要的精神。

在圖畫方面，德莫斯在賓夕法尼亞學校期間實踐一種垃圾箱現實主義的變體。情感上，他忠實於十九世紀末期的頹廢和冷淡。在某種程度上，這種看似兩分的結合盛行於德莫斯在學校里的朋友圈中。他們在實踐一種社會現實主義的同時，全都傾向於一種諷刺的超然姿態。

大多數該校的學生都把他們的厭世與詹姆士·麥克尼爾·惠斯勒的唯美主義等同起來。他比上世紀末本世紀初的其他任何畫家都更能集中體現美國美術學生所追求的世界主義。他不但作為一個美國人在歐洲範圍內取得成功，而且他的矯揉細膩的風格和對約翰·拉斯金的譴責性的辱罵的惹人注目的攻擊得到了他們的反建立情感的附和。而且，他對審美價值的看重高於主題以及

其它道德和政治含義。這促使他們把美術看作是有其自身價值體系的獨立存在的追求。

通過對惠斯勒的崇拜，德莫斯和他的同學們也接觸到了日本美術。這對德莫斯來說尤為關鍵。他後來的作品被評論家們稱為具有東方人的敏感性而經常受到稱贊。不過，在他的美術生涯的這個時刻，他對日本美術的借用也僅是社交而已；在一九一〇年學校舉辦的新年除夕夜舞會上，他表演了一連串摹仿日本版畫的姿勢。同樣地，惠斯勒在這個時候對德莫斯沒有直接的繪畫方面的影響，只有在一九一二年這位年輕的畫家才開始復制惠斯勒華麗的色彩中有美感的東西。在那之前，惠斯勒的重要性主要在於他自覺的做作品和他主張藝術沒有社會、道德或政治方面的目的。

德莫斯對奧布里·比亞茲萊和奧斯卡·維爾德的頹廢姿態的崇拜更增添了對這種純粹藝術哲學的興趣。德莫斯一生都認為這兩位很“了不起”。德莫斯在德雷克塞爾的時候就接觸了比亞茲萊的插圖畫。儘管比亞茲萊在世時是很有爭議的人物，但他的作品對同時代的插圖畫的影響却是不可磨滅的。一八九三年他的一系列圖畫發表於《畫家工作室》第一期上，還發表了惠斯勒的擁護者約瑟夫·彭內爾寫的一篇頌揚的文章。從此他就為畫界所知。在德莫斯時代之前，比亞茲萊的插圖畫被看作是受過商業培訓的美國插圖畫家解放的範例。

令人啼笑皆非的是，德莫斯很少借鑒比亞茲萊的繪畫；同時並重裝飾、主題以及把感情的偉大力量與一種近乎新古典主義的超然冷漠拴在一起的能力。這種似乎荒謬的對立面的結合成為德莫斯的作品里特有的東西。儘管評論家們總是稱贊這一方面或另一方面，卻沒能注意到他們巧妙的結合。

最吸引德莫斯的是比亞茲萊的觀念和他的人本身。德莫斯甚至試圖強調他們倆身體的相似點——瘦弱的體格、細小而富於表現力的雙手，他也象比亞茲萊那樣留着中分的髮型。不過，通常德莫斯會對比亞茲萊的繪畫中的性愛的和微妙、風格奇異的形象着迷。他能迅速地感知到比亞茲萊的作品形象中輕率和無禮的模仿后面的失落感和憤怒。這兩位畫家一生都多病。比亞茲萊小的時候就患上結核病，這使他身體很虛弱，也使他對自己以為荒唐的人類行動懷有茫然的憤怒。

德莫斯與比亞茲萊的近似把他推向了十九世紀末期的唯美主義世界。一進入這個世界，他發現這個世界的居民的生活方式和觀念符合他的個性。不過總的說來，他還是掩飾著這些生活觀念——這可能反映了他對蘭開斯特的嚴格教育所形成的唯美主義者的姿態抱有矛盾心理。在任何情況下，“他都從不向朋友泄露自己的秘密，而始終保持着沉默寡言、穿著講究的形象”，杜桑後來曾這樣說道。只有通過考察德莫斯贊賞並推薦給朋友的作家和文章，才能發現他的癖好。在談話及書信中，他最常提到的作家有奧斯卡·維爾德、沃爾特·配特和喬里斯·卡爾·赫斯曼斯。

德莫斯的癡態和承認自己是同性戀證實了他早期的自我形象：一個不受歡迎的局外人。一個偷看下流場面的人，從來沒有充分地與別人相處。這當然也是唯美主義者的普遍姿態，他們從情感上把自己與這個他們感到無助和孤立的世界疏遠開來。他們是人群中的浪子，却不屬於人群。保證他們作為畫家獲得成功的高度的洞察力，使他們脫離了全面參與生活。在這點上德莫斯尤其喜歡配特在《虛構的肖像畫》（一八八七）一書中對畫家所作的文字描寫，而且曾經有個時候他打算為所有這些人物描寫作插圖。配特把個人刻畫成凡事都是旁觀者，卻懷有強烈的內心體驗，這些給德莫斯留下了深刻的印象。他參加到配特的反主角的塑造中去。這些反主角雖向往頹廢的放蕩行為，却同時遠離這些放蕩行為。

象他的美術界良師益友那樣，他盡量完善一種有風格的生活，正如他於一九〇七年給朋友的信中所寫的那樣，做一個“完整的類型”。配特曾忠告他的讀者把生活本身看作一件美術作品。維爾德把它延伸了一下，宣稱一個用自己的感情塑造“另一個自我”的人才是理想的人。他宣稱，“人生的第一個義務就是裝腔作勢”。德莫斯重復了這個觀點：“我總是希望有良好的風度。如果一個人沒有學到良好的禮儀或沒有風度，在純社交方面是不會取得成功的。”維爾德認為只有利用技巧才能充分實現一個人的個性。這樣看來，藝術高於生活。它是“最高的現實”，而生活不過是“一種虛構的方式而已”。作為一個年輕人，德莫斯把赫斯曼斯的《反面》擁為自己最喜愛的書之一。埃松蒂斯，赫斯曼斯該書的主人公，對自然的真正感知已使他厭膩，以致於到了性無能的程度。他居住在一棟沒有窗戶的房子裏面，實際是為了培養超乎尋常的、極端精細的感覺而切斷了自己同外界的一切聯繫。

這些觀念給德莫斯提供了個人行為的可行的榜樣。利用他外表的異國特征——橄欖色的皮膚，烏黑的眼睛，濃密而有光澤的頭髮——他塑造出一個新穎、有個性的形象。這種形象被賓夕法尼亞學校的同學視為新潮。他是典型的花花公子，過分講究衣着，舉止超然。這種風格正好與他那生來就內向和難以捉摸的個性相配。他借用唯美主義者的過分講究的生活方式和流言蜚語的逗弄，這成了他掩飾自己的疏遠和掩蓋朋友們談及的“精神上的隱私”的一種方式。德莫斯也採取了唯美主義者的淡漠和不作努力的姿態，這種姿態與他對服裝的講究結合起來，讓人覺得他很超然，愛享樂。一些人誤以為他對美術只是搞着玩玩而已。

最後，唯美主義者接受了放縱的激情，這無疑促使德莫斯對非常規的社會類型和局勢產生了興趣。他所受的宗教方面的教養很可能阻止了他因崇拜個人感覺導致的肉體方面無節制的追求和墮落。不過，在患糖尿病之前，他被看作

是一個縱欲者——他酗酒，經常出入以性道德松散著稱的夜總會。而且，德莫斯似乎在現實中所體驗到的放縱的情欲還不如通過藝術所體驗的多。這些藝術包括他自己的藝術，他讀過的作家的藝術，以及他後來為之作插圖的文章的作者的藝術。這些文章中的肉體和社會方面的腐敗墮落表示了一種德莫斯深受誘惑但精神上受到克制因而不能放縱自己的生活方式。不過，在他最後的歲月里，他曾說道，他“放棄”了生活的大部分內容，而去“認識這個世界”。他試圖去實踐配特的傳統，“始終燃燒出這種猛烈的寶石般的火焰，保持這種心醉神迷。……”喬治·比德爾後來回憶道，德莫斯“總是對生活有點厭膩，除了繪畫之外還想從生活中得到許多許多。”

德莫斯在費城當學生時他的個人生活以及職業發展的方向——他不但對安席阿茲認為美國美術學生了解歐洲很有益處的看法感興趣，而且也對唯美主義產生了興趣——激發了他進行國外旅行的雄心。一九〇七年夏末，德莫斯在賓夕法尼亞學校度過了第二年之後，他給在德雷克塞爾認識的威廉·卡羅斯·威廉斯信中說，他的“最瘋狂的夢想終於實現了”，那個秋天他就要到巴黎去。一九〇七年十月四日，他從費城乘船前往法國首都巴黎。

德莫斯在歐洲的五個月里所經歷的事比到現在為止人們所假設的要多。移居國外的美國畫家分隊還相對較小，相互聯繫。到一九〇七年秋天，這個隊伍包括阿爾弗雷德·莫拉、阿瑟·卡爾斯、愛德華·斯坦琴、帕特里亞·亨利·布魯斯、約翰·馬林、塞繆爾·哈爾伯特、莫里斯·斯特恩和勞倫斯·費勞斯。勞倫斯·費勞斯初到巴黎時就和他住在一塊兒，他也曾是賓夕法尼亞學校的學生。這些美國人常常或聚集在圓頂咖啡館（德莫斯常去，一九〇八年去賓夕法尼亞學校展覽的以圓頂咖啡館為題目的素描，就可以證實這一點），或聚集在畫家兼攝影師愛德華·斯坦琴的公寓里。斯坦琴剛從美國來，和阿爾弗雷德·斯蒂里茲在紐約共同創建了後來被稱作二九一的小美術館。德莫斯到巴黎三個月後，斯坦琴帶領一群以巴黎為根據地的美國人建立了美國畫家新學會，用以取代巴黎現有的學術上保守的學會。

德莫斯那時的成果還不明確，所以沒能加入這個學會，也沒有參加薩拉·史太因一九〇八年為美國畫家組織的瑪提斯繪畫班。不過，作為費勞斯的房客，他當然參加了一九〇七年他到達當月舉辦的當代畫家作品展覽會。展覽會反映出了隨着野獸派開始被立體派所取代席卷法國美術界的變革和狂亂。除了對塞尚的成果和許多野獸派畫家的成果作了大量的概括，展覽還包括了萊熱、雷東、恩索、布蘭庫西、德勞內、盧梭以及庫普卡等人的美術作品。在這裡德莫斯也接觸到先進的美術——約翰·馬林的畫有十四幅之多，也還有莫拉、維伯、布魯斯和史太因的作品。那年秋天晚些時候他有機會在伯漢吉恩美術館看到法國當代畫家的展覽，在柏林與一位遠親共度聖誕時德莫斯有機會在脫離主義者畫展上看到展出的維也納和德國表現主義畫家的作品。除了大飽眼福之外，還聽到了美國人在圓頂咖啡館舉行的關於野獸派的正確性和“雕塑”繪畫的辯論，這次辯論是塞尚作品回顧展覽和畢加索的《阿維尼翁的少女》引起的。對於年僅二十四歲的德莫斯來說，他以前接觸美術僅限於當地。這一切都太先進了，因此他還不能立即把這些融匯到自己的美術實踐中去。但是他把這些令人興奮的經歷儲存起來，為他以後與美國現實主義的美術常規決裂奠定了基礎。

德莫斯本來希望能夠在法國呆上一年多。但到了一九〇八年春天，父母給他的旅費已用完，被迫於三月就回到美國。他本期望這次旅行會使他作為畫家有一個真正的開始。但是四月份他在賓夕法尼亞學校所作的畫還是有以前的那種書生氣。那年秋天他在學校聯誼會展覽上展出的三幅畫表現了扎實的繪畫基本功底，卻沒有創新精神和他後來的作品所具有的歐洲的影響。只有在他的水彩素描流暢的線條里，才有一點兒他後來的比喻風格里流暢的線條的預兆。

甚至在賓夕法尼亞紐霍普和新澤西蘭伯特維爾度過的夏天開始引入風景主題時，德莫斯也沒有改變他本質上較書生氣的處理手法。不過漸漸地，他在巴黎的見聞和對美國印象派美術家的接近開始見效了。紐霍普的印象派美術家在風格上比他們的歐洲前輩更保守。他們把法國印象派的明亮的色彩變得柔和些，使用零碎的筆觸來修飾畫面而不分析投光效果。儘管他們直到一九一六年才為了展覽而組織成一個正式的群體，但他們以當地為基礎的風景畫風格早在十九世紀九十年代在美國畫界就已成爲一股受人尊敬的潮流。德莫斯在校期間，賓夕法尼亞學校的畫展經常展出他們的作品，這無疑鼓勵了德莫斯試驗他們的風格。到一九一一年，他早年的象征繪畫的暗淡的色調已換成了紐霍普印象派所特有的那種暗淡而拘謹的色調。德莫斯這一時期越來越多地運用的明顯獨立的手法不但說明了這些畫家對他的影響，也說明了他本人對畫的表面裝飾潛力的根深蒂固的敏感性。

德莫斯於一九一〇年二月離開賓夕法尼亞學校，但仍居住在費城。直到他父親去世一年後的一九一二年，他才回到蘭開斯特去居住。甚至在那個時代，費城仍然是他的根據地，因為費城離蘭開斯特不遠，幾乎可以經常往來。暫時這種世界主義的安排與德莫斯的要求相一致。費城的上流社會環境，不但適合這個原本緩慢且不明確的人才的成長，也似乎與他的個性非常協調。德莫斯成熟的緩慢及不明確，也許是因為這些年里他也把寫作當作一種藝術形式搞着玩。德莫斯在費城也有一些朋友，其中一位名叫羅伯特·羅賀，當時也是蘭開斯特人，在蘭開斯特初學建築。德莫斯於一九〇九年結識羅賀。到一九一二年，他們的友誼已成爲——也將一直是——德莫斯生活的主要部分（德莫斯死後，羅賀繼承了這位畫家的全部未出售的水彩畫。德莫斯母親死後，他又繼承了德莫斯家在蘭開斯特的住宅房子。）儘管不可否認兩位畫家的關係密切，可是他們的關係的

確切性質却至今不得而知。羅賀是一位同性戀者，他後來與比阿特麗斯·羅賀結婚是為了社交的方便。羅賀後來在紐約為之工作的拜倫·梅熱所作的羅賀畫像，不但表現了他願意跨越服飾在性別上的界限，也表現了他不凡的風度。不過，用來證明他和德莫斯之間存在着圓滿的性關係的唯一證據是一九二〇年聖瓦倫丁節贈送的禮物。這是羅賀死後在他的遺物里發現的。儘管長期以來這幅水彩畫被認爲是德莫斯所作，但與他的作品沒有風格上的相似之處。

德莫斯以費城為根據地期間，他頻繁地到紐約去。在紐約，先鋒美術幾乎全部圍繞着阿爾弗雷德·斯蒂里茲的二九一美術館旋轉。德莫斯當然參觀了斯蒂里茲的一九一〇年三月和四月的“年輕一代美國畫家”展覽，其中有德莫斯的朋友和巴黎時的室友勞倫斯·費勞斯的作品。斯蒂里茲把這次展出看作是對當年的獨立派畫展的反駁。那次獨立派畫展完全由現實主義者控制，他們排擠了所有先進的潮流。斯蒂里茲圈子內的大多數先鋒畫家在這次展出中都有一席之地：阿瑟·達夫、約翰·馬林、馬日登·哈特萊、阿爾弗雷德·莫拉、阿瑟·卡羅斯、愛德華·斯坦琴以及麥克思·維伯。斯蒂里茲分別於一九一一年二月和三月主辦了馬林和塞尚水彩畫展覽。這兩次展覽對德莫斯的藝術發展將有明顯的影響。

從一九一二年開始，德莫斯的作品表現出願意適應現代派傾向，似乎他一直等待着時機脫離堆砌堆積繪畫而起用他親眼所見過的先鋒美術。在如《鳥類飼養家》這樣的孤立的水彩畫里，他加深了他的顏色的強度，擴大了顏色的範圍。這樣，他幾乎掌握了馬林的作品的那種有美感、全面的勻稱。他用顏料的薄塗層代替了單獨的筆劃，顏料的薄塗層形成勻整但不連續的區域。這些區域依附在平面上，形成圖案。這些區域支配着畫的表面，以致於表現形式一方面保留着圖象的權威，另一方面却并不比表現形式周圍的色基調更突出。

對第一次歐洲之行的記憶和對先鋒派的認識使德莫斯於一九一二年十二月又回到巴黎。二十九歲的德莫斯，與第一次旅行時比較起來要自信得多，美術上的老練也是今非昔比的。與以前一樣，他所帶的費用爲他提供了儘管樸素但比較充足的生活，他也能夠在下午晚些時候以及晚上參加十二月份開始在現代學院舉辦的繪畫課。在這裡，按照羅丹的助手安托因·布爾德爾總結出來的教學方法，學生們不得不面對每隔五分鐘就變換姿勢的女模特作速寫。德莫斯的習作與羅丹的水彩畫之間的相似之處說明德莫斯正在適應——也許是在布爾德爾的影響之下——他於一九一〇年在斯蒂里茲的美術館見過的羅丹繪畫風格。從技能上說，德莫斯在用來表明輪廓的一條流暢、纖細的鉛筆線上運用水彩薄塗層，表面上與他自一九一〇年以來的風俗畫相似。不過他新近強調直接給人以美的享受地呈現女性裸體，這只可能來自羅丹。儘管德莫斯不會再以這樣激起情欲的淫蕩來描繪女性裸體，但是他這種在表示骨骼的鉛筆線上使用微微覆蓋的薄塗層的方法從今以後將成爲他大多數水彩畫的特征。

對於一九一三或一九一四年的美國畫家來說，羅丹的水彩畫表示了對德莫斯的接受的美術常規的教育的公然抨擊。羅丹在二九一的展覽使保守的威廉·梅里特·蔡斯大爲震驚，以致於蔡斯發誓再也不會到斯蒂里茲的美術館去了。羅丹由德莫斯、喬治亞·奧基夫和亞伯拉罕·沃克威茲等美國畫家樹立了描繪人體時不用拋棄現代主義的榜樣。對德莫斯來說，羅丹的水彩畫因其色情也很重要。儘管它們被評論家強烈痛斥爲黃色的，却爲德莫斯提供了一種涉獵這種色情主題而本人不用對作出這種選擇負責的工具。這種對色情主題和風格的借用是德莫斯早期對比亞茲萊色情插圖的鐘愛的邏輯上必然的結果。

德莫斯在歐洲的頭幾個月里認識了馬日登·哈特萊。從此以後，他一直非常喜愛這位年長的美術家，也將大大地從這位美術家的指導中獲益。哈特萊是在巴黎的美國人中間廣大的社會網絡的一部分，他很快就將德莫斯拉進這個圈子里去了，這一次是作爲一個平等的參與者。有了哈特萊這位良師益友，德莫斯很容易就和巴黎的德國美術圈打成一片了，就如同他與美國美術圈打成一片那樣容易。那年秋天，他甚至還到柏林去拜望哈特萊和阿諾德·羅內貝克。哈特萊將在他的一九一四年至一九一五年的德國軍官繪畫中紀念阿諾德·羅內貝克的侄兒。

不過，德莫斯仍然喜歡法國人。通過哈特萊他也認識了格特魯德·史太因。格特魯德·史太因星期六晚上的沙龍是美國美術生活在巴黎的一個活動場所。她爲美國人直接接觸歐洲先鋒派的美術和個性提供了機會，不過她聲明自己的美國人身份，以此來緩和他們的文化自卑感。據史太因說，德莫斯此時仍有可能以寫作為職業。他對她的文學激進主義和她的繪畫收藏一樣感興趣。他經常和她一起談論她的新劇本。幾年後，德莫斯也開始象史太因那樣寫作，把美術評論轉變成文學。他之所以能接受史太因的方法，這應歸功於維爾德和配特，他們認爲評論是獨立於表面主題之外的一門藝術。

同時，德莫斯除了在現代學院學習之外，還增加了在科拉羅斯學院和朱利安學院兩處的單獨學習。余下的時間，他就花在觀看和吸引巴黎美術館展出的大批美術作品以及一九一三年三月舉辦的獨立派的大量作品展覽。只有一九一三年夏天例外，他去了法國海濱的伊特里塔村。這個村子早些年曾爲莫奈提供了主題。他在那里創作的繪畫作品提高了他在現代派的立足點。在一系列基于小海灣和周圍岩石的油畫和水彩畫中，德莫斯快捷的筆觸在整個構圖上建立了一種速寫的節奏。他使用深色顏料和他願意將油畫布與紙的空白區域用作構圖的組成部分，這表明了一種西涅克的后期野獸派和塞尚的水彩畫之間的和解。

這第二次歐洲旅居標志着德莫斯美術培訓的結束。回顧起來，這似乎是一

段特別長的時期。德莫斯在美術上成熟較慢。他除了吸收公認的畫家和潮流的技巧和常規之外，也沒有做什麼。只有當他於一九一四年春天返回美國之後，他才開始了富於創新的現代主義者生涯。

精確主義的由來 1916-1922

在德莫斯以紐約生活和文學主題進行水彩畫創作的頂峰時期，他同時也開始創作一組非象征水彩畫，其主題和風格都截然不同。德莫斯的精確主義繪畫就起源於這些作品。他的精確主義繪畫被一些學者看作是德莫斯最偉大的成就。

德莫斯是一九一六年夏天受哈特萊的影響在普羅溫斯敦走上精確主義道路的。當時哈特萊在那里創作圍繞帆船基調形成一體的、從構成派衍生出來的一系列幾何圖形。他與德莫斯一起共同度過了許多時光。哈特萊手中正在進行的工作也許激勵了這位年輕的畫家去拓展一個新的方向。那個夏天，德莫斯一開始時還創作了一批沐浴光浴者的水彩畫，重複着他對紐約主題的記實沖動。但是到了九月中旬，據哈特萊說德莫斯現時的作品“已不再那麼輕浮，現在的作品有了更多真正的美學，從而就更高貴些了。”德莫斯的轉變，可能部分原因是受到哈特萊的評論中顯而易見的觀點的激發。斯蒂里茲周圍的圈子還沒有把德莫斯的作品當成一回事兒。他的抱負目標就是贏得這些人的認可。

哈特萊夏季里住所的房主約翰·雷德關閉了他在普羅溫斯敦的家。德莫斯和哈特萊一起搬到離海很近的一所小屋，這所小屋屬於約翰·弗朗西斯，不付房租。他們原計劃一直住到十一月份，然後到百慕大去過冬。但是寒冷的天氣把他們很早就趕回紐約了。哈特萊與羅賀及其妻子一起在斯塔騰島度過了秋天，十二月份晚些時候才到百慕大。德莫斯於一九一七年二月的第一個星期才到。他們很快在聖·喬治的一家位於山頂的比較便宜的旅店找到了食宿的地方。這比起他們最初在哈密爾頓的落脚處更受到他們的青睞。德莫斯和哈特萊一起沐浴光浴和工作，共同度過了美好的一個半月。在這一段時間里，德莫斯擴大了他在普羅溫斯敦的繪畫中引入的角形詞匯量。

那年冬天阿爾伯特·格雷茲在百慕大的出現也許是德莫斯新的風格的另一促進因素。德莫斯通過阿林斯伯格認識了格雷茲，也許還在紐約卡羅爾美術館集體展覽中看過他的繪畫作品。他可能也看過被媒介稱之為“四個火槍手”的畫家的集體畫展——格雷茲、杜桑、皮卡比亞和吉恩·克洛蒂。畫展於一九一六年四月在蒙特羅斯美術館舉辦。這次畫展展出了格雷茲的雜技和夜總會演員的繪畫作品和選自他的布魯克林橋系列的一幅樹膠水彩畫。這預示着德莫斯將使用線條網來分割和界定空間平面。這兩位畫家在百慕大接觸，象格雷茲的“百慕大景象”這樣的作品完全可能把德莫斯推向一個更加抽象、平面的風格。

如果說哈特萊和格雷茲的作品促進了這種新的風格的話，塞尚最近的水彩畫就是德莫斯的引路人。德莫斯最初對塞尚水彩畫的重要性的認識很可能來自哈特萊。德莫斯一九一二年巴黎認識他時，哈特萊正在把塞尚的水彩畫的淡彩效果轉換到自己的繪畫中。杜桑這些年里一直深信羅丹的繪畫“可能持續二十年；但若接近塞尚的作品，它們就不可能了。”杜桑的這種觀點又引起了對哈特萊的熱中的回憶。這些出自德莫斯主要良師益友的贊美，已使他為一九一六年在蒙特羅斯美術館舉辦的塞尚水彩畫展覽作好了思想準備。

塞尚的作品為德莫斯提供了一個將角形與早些時候他曾用過的那種給人以美的享受的、有機的形式結合起來的楷模。這樣，他就靈活地轉入了立體主義，把樹木和樹枝的生物形態放在由直尺所畫的線條和平面組成的細微變化的結構里。與德莫斯的象征水彩畫形成對照，這些作品表明了塞尚的空間淺、部分畫面故意空着的習慣。德莫斯繼續利用吸墨水的技巧制造淡淡的、有調節的表面，這種表現再現了百慕大發了霉的、不規則的平頂房屋頂。他對一個地方的特征的敏感性同樣也見於他的調色板上的顏料，它反映了百慕大土生土長的雪松的橄欖綠、淡黃色、淡粉紅色、淡藍色和住宅的赫褐色。

不過，有時德莫斯也有超過塞尚的地方：在《百慕大第二號——雙桅帆船》里，他把線條延伸到超過了他的基調的自然界限，使十字形的信號旗周圍的空間生機勃勃。德莫斯一九一八年以後的建築物作品正是採用了未來主義的手法。

不象約翰·馬林的更有意味的立體派試驗，德莫斯將形式化的幾何圖形與暗淡的色調和輕妙的光投效果結合起來，得到一種立體派稱之為虛弱的、雅致的效果。對一些觀察者來說，這樣的講究違反了公認的準則；保羅·斯特蘭德贊揚了馬林作品的“剛勁有力”，卻懷疑德莫斯的“嬌氣的優美”；保羅·羅森費爾德同樣對德莫斯薄塗層中幾乎“女性化的講究”表示懷疑。不過，其他人對德莫斯稱之為“闡釋性的風景”的百慕大作品有極好的評價。當這些作品於一九一七年秋天在丹尼爾美術館舉行的與愛德華·非什克一起的二人畫展中展出時，頗有影響的《太陽》的主要評論家亨利·麥克布萊德成為德莫斯最毫無保留的堅決支持者。

以更偏向建築的風格和風景作為主題，並不味着德莫斯的花卉和象征作品的結束。在十月和次年六月之前，他全神貫注於室內主題，然後把夏天里的注意力集中於戶外的建築主題，以他的旅居地點為藍本：1918年和1920年在普羅溫斯敦；1917年和1919年在馬薩諸塞的格洛斯特。1918年在普羅溫斯敦，他向立體派更前進一步，強有力地維護了勻稱線條的精確和幾何形式與有機形式的優美結合。這些是他在以前的百慕大景觀里固有的，卻沒有充分地利用。他把扇形樹的機械的素描與角形線結合起來制造豐富複雜的表面。好象是描繪從



物體發散出來的一股能量一樣，德莫斯把他的建築物和桅杆的線條延伸到空間。這些線狀體，從裝飾上豐富了畫面的總體節奏，其作用就象以前曾盤繞在他的人物周圍的薄塗層。

德莫斯借用立體派的詞匯很可能也是對紐約先鋒藝術環境里立體主義的普遍存在的一種反應吧。每一個“新式”的人都或者受立體主義或者受未來主義的影響——這兩個傾向（運動）在美國美術圈內是一致的。邁克布萊德說得很簡明：“美國有一種漂亮的方法給事物命名以適應自己。在這里，當我們說‘立體派’我們是指沒有書生氣的每一個或任何事物。”對德莫斯周圍環境里立體派在現代主義中占支配地位的任何殘留的疑慮被1916年3月能導致大發展的專題畫展消除了。這次畫展概覽了19位美國重要先鋒畫家。阿林斯伯格和凱瑟林·德萊塞在杜桑的引導下積累起來的立體派美術收藏品也消除了這樣的疑慮。不過因為立體派只是間接地認識的，所以美國人對它的理解常常是在歐洲實踐的立體主義的稀釋物。而且，居住在這里的法國立體派藝術家——尤其是格雷茲、杜桑和皮卡比亞——他們自己創作的作品不那麼分裂，而格雷茲比畢加索或勃拉克更偏重風景。所有這些給了德莫斯——以及其他美國人——大量的余地形成自己個人的立體派風格。

到一九一九年，德莫斯主要用直線組成的結構進行實踐。在邊緣漸漸淡出的輕妙的區域，他的色調區域被干淨利落地用線條畫出輪廓。在有些構圖中他運用建築上的基調；在另外的構圖中，形成構圖的支架是帆、桅杆和帆纜。他的力量線條與其說是線條的延伸，還不如說是經過物體或其它杆狀物時色彩變化的一縷光。這種效果把形式化的幾何圖形與柔和漫射的光輝聯繫起來。這些圍繞基本色調這個中心的光束的華蓋制造了大量類似立體派的面角形平面，增強了構圖幾何形狀。但是，與傳統的立體派雕刻的多平面相比，德莫斯的交叉的斜綫從來不穿透表面或者使物體斷裂。甚至當他傾斜建築物表面的一部分，以表示從另一角度所看到的景致時，它都不會暗示深度，卻與畫的平面保持平行。而且，儘管德莫斯的線條與未來主義的力量線條相似，這早在一九一六年就為人們所知，但它們的效果總的來說是不同的。他的線條的效果在平面、裝飾方面更接近奈文森的作品。奈文森是馬利奈蒂和意大利未來主義者的英國同僚。德莫斯可能在《大眾》一九一七年九月號的封面上見過奈文森的作品《機關槍》。

採用立體派的風格也使德莫斯能夠進一步發展他長期以來對繪畫與文學之間的關係的興趣。通常人們覺得繪畫作品是靜態的，因為似乎繪畫作品捕捉的是單個的、短暫的時刻，而文學以其敘述的方式，呈現的是一連串這樣的時刻。立體派的視點多重性的原則使德莫斯能夠為了單個主題而吸取種種過去經驗的透視。其效果與閱讀一本小说或者在劇院看一個表演的經驗近似，在一件藝術品里面人物會發展，甚至地點也有變化。德莫斯在一幅油畫的平面上解

釋這種經驗時，他羅列出對同一物體的不同經驗積累。以這種手法，他找到了文學的一種有效的、形象化的類似物——在同時期一篇無題的散文里他談到沒有這種手法的后果：一個畫家整天坐在公園里，平常的生活從身旁溜過，充滿了人物、情緒、動作和光綫質量的變化。故事結尾是一位孤零的畫家，在他選擇的風景面前，却不能描繪這些豐富的經驗。在他文學方面的另一個自我失敗的地方，他採取立體派的多重性原則，德莫斯取得了成功。

德莫斯也調查研究了文學與形象之間的聯系。他給自己一九一九年的繪畫作品附上與圖畫表面主題似乎無關的題目。通過這樣從概念上吸引住觀察者，他暗指詩歌的非描述性和引起聯想的經驗。在《戲法盒子》一畫中，教堂半隱半現處於濱水區建築之間，展示了畫家從視覺上轉換現實的熟練的手法。德莫斯指出，技巧是創作美術過程中固有的；就如同作家用語言去轉換這個世界一樣，畫家也運用投光、色彩和形狀去變換平常視覺所見到的事物。

在這些一九一九年的建築物作品中，德莫斯的創作媒介已由水彩轉變為蛋彩。通過精巧地運用這種方法，並允許木板的有些地方穿透，他試圖——有時並未成功——達到以前用水彩曾達到的那種透明的效果。但是他從來沒有象作蛋彩畫或油畫這樣自在。他使用蛋彩，可能反映了在處理小的幾何單位時希望能夠更加有控制和更加精確的願望。他可能也把蛋彩畫的不透明性看作更適合建築物主題的重量和物質。或者他可能感到在一個水彩仍被看作不如更不透明的媒介那么重要的美術世界里，只用水彩作畫會處於不利地位。

德莫斯一九一九年后蛋彩畫的實驗包括一批創作粗糙的以花卉為主題的畫，這些畫與他用水彩所作的畫迥然不同。他將較大的、更一致的抽象色彩區域部署在覆蓋畫面的強有力的、全面的格局里。以這樣的方式來消除厚度。他在前景里包括了窗和窗簾成分，增強了畫的底色的平面性。這是瑪提斯和德萊茵以及後來哈特萊慣用的手法。哈特萊在他的有些百慕大作品中采用了這一手法。德莫斯用蛋彩創作的這類花卉畫很少，這表明他對這種畫的成功沒有把握。二十世紀二十年代中期，當他回到靜物油畫，創作肖像招貼畫時，將更有信心和權威。

在一九二〇年和一九二二年之間，德莫斯在他的建築物圖畫中引入了一個平面的形式。他把空間變平，把物體形狀變寬，把構圖延伸到油畫布的周邊。他不再“浮選”基本色彩或者分光處理周圍的空間。他把形狀作為主要構圖手段看得比線條更重要。他用油畫顏料代替水彩顏料，過去他那種薄弱的表示光的線條被一個更暗的、均勻的表面所代替。通過使幾何平面互相重迭，以折迭厚度和畫基調，德莫斯建立了後來被稱之為精確主義的風格。

德莫斯一九二〇年以前的建築物繪畫作品畫得很精確。他現在把這種精確與幾何平面和流暢的色彩處理結合起來，制造一種整齊和平靜的感覺。這種新風格的明晰和不受人情感影響的雅致與第一次世界大戰后歐洲美術中的主要傾向相應。戰爭的殘暴撕掉了十九世紀禮儀和高尚文化與傳統做作的面紗。它在部分畫家中產生了兩種相對立的反應：一方面，悲觀主義；而另一方面，一種創造不自然的新式事物的大膽願望，拋棄歷史主義，贊美現代世界的物質和發明創造。這種抱負的種子——從使人們生活變得摩登的事物中創造美術——在戰前就已種下了，但它們現在才猛烈地抽芽。科學和技術，機械制品和定購的商品，都成了新的文化良師。

德莫斯新的作品中象機器一般的技藝部分應該歸功於他通向阿林斯伯格結識的那些法國畫家的榜樣，尤其是杜桑，德莫斯把他的作品《大玻璃杯》稱為“我們時代最偉大的畫”。在該畫或其它畫中，杜桑試圖通過運用機械繪圖的方法和玻璃和金屬等光滑的材料，來復制機器的合理性和它與人力無關的過程。皮卡比亞也利用機器形象和機器操作工人的風格來評論人類行動。皮卡比亞一九一五年說：“幾乎才到美國，我就突然想到現代社會的本質是機器。……在尋找闡明思想或揭露人類特征的形式時，我最后終於發現了看起來很棒而且充滿象徵主義的形式。我借助於現代世界的機器，把它帶進我的工作室里。”皮卡比亞和杜桑兩人的作品中有生氣的形態和消除了顏料蓬鬆的表面，成為德莫斯風格的模型。他們的作品所倡導的外形精確使德莫斯從他以前作品中比較花哨的裝飾向古典主義的樸素轉變。

伴隨着風格的突變，主題也發生了變化。他現在描繪的是現代工業風景，而不是當地的十九世紀建築結構。受威廉·卡羅斯·威廉斯向本土主題和表現形式改革的運動的鼓勵，德莫斯在尋找一個能夠壓縮他的美國體驗的主題。威廉斯認為畫家的主題和觀念必須來源於他們自己的時代和環境。“最重要的是對環境的理解程度，而不是環境本身，”威廉斯在他與羅伯特·麥克阿爾蒙從一九二〇年十二月到一九二三年出版的雜誌《聯絡》中這樣寫道。

威廉斯關於“環境”和“本土體驗”的主張在戰后的美國並不孤立。一九一九年約翰·杜威宣稱“只有地點才是普遍的文化特征”，他勸告畫家在“美國現有的地點”中找到普遍真理。到一九二〇年，不管是現實主義者或現代主義者都對民族表現形式幾乎着迷——絕大程度是由于美國在戰后國際舞臺上新的位置。作為一個卓越的工業強國，美國是未來的象征。戰后美國人重返家園，自信“美國與歐洲是他媽的一樣好。”“我們已接下了世界霸權的光榮位置，”麥克布萊德於一九二二年宣稱，“這個世界的所有理智性都集中于紐約。”這一時期里德莫斯最喜愛的那些歐洲人也同樣熱烈地歡呼美國的優越性。戰時逃離歐洲聚集在阿林斯伯格周圍的法國畫家認為美國是未來美術的希望。“我在巴黎無法工作，”格雷茲說，“我不能全神貫注于油畫布。我不能思考。……我們來到美國，真是完全不同。……在這里才有可能作畫。”“我認為似乎很可能紐約注定要成為世界的美術中心，”吉恩·克洛蒂說。“在歐洲作畫當然是不可能

的，而且今后很長一段時間都不可能。但在這里作畫却可能，這真令人激動。”

在斯德里茲圈子內尋求民族的表現形式的勁頭也同樣很猛。在這一點上，德莫斯的分數不是特別高。儘管他在向本土表現形式靠攏，他在一九二一年的一次畫展中展出了一批早期水彩畫。保羅·斯特蘭德直言不諱地把他的這些作品與馬林的作品對照；德莫斯“還得把自己與當代法國影響分清”，而馬林“除了表現美國之外，不再表現另外的地方。他的作品也主張對所處環境直接反應。”“德莫斯能否更深刻地滲透他所處的環境，”斯特蘭德總結說，“我們還將拭目以待。”

為了響應這種民族主義氣候，德莫斯的確開始“更深刻地滲透他所處的環境，”尋求“環境”的一種本土的表現形式。他在蘭開斯特的工業建築中找到了它。盡管歐洲人——以及他們的美國同行們——却把紐約的摩天大樓看作是美國的象征，可德莫斯仍然忠實于蘭開斯特，於是這樣就產生了他個人的美國象征物。

德莫斯對蘭開斯特的工業特征的集中興趣表明了他對同時代美國摩天大樓城市和生產線效率傳奇奇氛的理解。戰前的美國畫家在未來主義者的引導下，認為這個城市就代表勁頭和進步。未來主義的美國傳人接受工業機械化時幾乎虔誠的熱情集中體現在約瑟夫·斯特拉的一九一七年至一九一八年的布魯克林叢書。當斯特拉後來描述夜晚過橋感到“深深地感動……似乎是一種新的宗教信仰的開始或者在一個新的神面前”的體驗時，替很多人說出了感受。

工業城市的神化也出現在阿林斯伯格沙龍成員的美術和見解中。皮卡比亞不斷地改變對紐約的美麗的看法。杜桑宣稱美國的摩天大樓比法國的任何東西都美麗。他替《源泉》辯護時，把辯護建立在“美國給予的美術品只有她的抽水馬桶和她的橋樑”的論點上。格雷茲聲稱：“建造布魯克林橋的那位天才並不亞於修建巴黎聖母院的那位天才。”

把美國等同於機器和工業化，這也得到了羅伯特·科迪於一九一六年和一九一七年間出版的《溫床》的支持。為了推廣美國文化，科迪的雜誌里滿是美國生活，從工業機器到體育運動的每一種表現形式的照片。他這樣給美國美術下定義：“遠處在我們的美術世界之外。它在巴拿馬運河精神中。它在東河與巴特里。它在匹茲堡和德盧斯。它將從球場上來，從體育場和拳擊場上來。”德莫斯對科迪的主張的熟悉，促使他作出把現代工業風景現為美國的一種合理文化表現的決定。

通過美術來贊美機器和工業，這成為由吉恩·希普的《小評論》贊助，在紐約舉辦的“機器時代展覽會”這一里程碑的近因。這次展覽模仿兩年前在巴黎舉行的現代美術和工業展覽。德莫斯既是畫家委員會委員，也是展覽會的展出者之一。一同參展的還有杜桑、席勒和路易斯·羅熱維克。所有這些人都被認為使用了現代技術的程序、計算和效率來記錄美國風景。這次展覽展出了圖畫和雕塑品，也并列出了實際的機器以及工廠、高糧倉和發電站的照片。所有這些安裝擺置在美術館里。從美術館天花板垂下來的鐵鏈上懸掛着手工工具。把機器稱作“今天的嚴謹的表現形式”，把工程師稱作“一批偉大的新人”，組織者把第一流的畫家等同於那些通過形象化地再表現美國建築物純粹的形式和圖案；大煙囪、工廠和汽油箱把這個時代的現實——機器——改造成動態美。

但是，在“機器時代展覽會”的幾年間，幾乎只有德莫斯一個人在把精確繪畫、未調制的色彩和緊密連結的形式與工業主題統一起來。雖然他在把別人的影響吸收進自己作品的習慣，這却是一個他影響別人的關鍵例子。到一九二一年，在他開始建築物系列一年后，德莫斯在推進這種新的工業詞匯方面進展迅速。創造“精確主義”一詞的沃爾夫岡·波恩認為他是為合乎新的工業現實的風格鋪平道路的畫家。在二十年代早期以類似風格作畫的唯一畫家是查爾斯·席勒，也是賓夕法尼亞學校的學生，和德莫斯同歲。他在賓夕法尼亞學校求學的時間以及與阿林斯伯格威廉·卡羅斯·威廉斯的友誼都與德莫斯部分一致。但是席勒的很多早期精確主義作品都接在德莫斯的作品之后，于是一些人認為是德莫斯影響了席勒。

到二十世紀二十年代中期，德莫斯一九二〇年至二一年倡導的新詞匯吸引了改變信仰者。這種風格在二十年代和三十年代被給予不同的定義和名稱，其意圖或技巧從來不統一。在其它名稱中，這些畫家被稱作新古典主義者和純潔畫家。最后流行的叫法是“精確主義”，儘管它的定義沒有一定的方向，以致於實際上包括了把一個工業主題變為幾何形式的每個畫家。

參與精確主義的大多數畫家把工業機械化和現代城市視為秩序、合理性的肯定典型，甚至視為對一種新宗教信仰的神化。席勒認為工廠“代替了我們的宗教表達”；羅熱維克宣稱“在所有的表面渾沌和混亂的下面是……秩序和組織，美國城市嚴格的幾何就是它們的外在標志和象征。”

德莫斯對工業懷有矛盾心理。雖然他接受工業化，但是他從來沒有失去對蘭開斯特獨有的那種傳統和持續性感覺的懷念。結果很多評論家把他的工業形象解釋為對機器系統的消極評論。隨着大蕭條時期的開始，工業化本身遭到懷疑，持這種觀點的評論家越來越多。

不過德莫斯從來沒有認為工業化在腐敗或形成威脅。他的真實態度與杜桑和皮卡比亞相近。杜桑和皮卡比亞利用機器沒有意志和激情的特點來表現人類的某些方面，但並沒有嘲弄或詆毀機器本身。象那些移民的法國畫家一樣，德莫斯給工廠形象附上不加思議的、表面上沒有聯系的題目，以此機會迫使觀察者勇敢地面對言語和視覺之間的分裂。不過他的有些題目還是描述性的：《在蘭開斯特》和《從大別墅的庭園》都是他在書信中談及蘭開斯特時的詞語。但是總體上他的言語的智力色彩更濃。

在《新教堂的香火》中，德莫斯懷着矛盾心理利用了工業和宗教之間已普遍存在的關聯。他諷刺地把焚香時的烟等同於威脅地盤繞着象大教堂一樣的路加煉鋼廠庭院的風格化的滾滾濃烟。畫面前景里的一個大型餐杯加強了宗教工業象征：基督聖體的化體在工業場所表現出來了。

《新教堂的香火》的背景不僅是美國對工業技術的贊美，而且對工業技術在資本主義企業里的根源的贊美。被戰後美國的繁榮、新發明以及新機器激增的迷惑，到二十世紀二十年代美國人已把商業當作一種民族信仰。正如卡爾文·庫利奇所說：“一個人建造一座工廠就等於建造了一座聖堂。在那里工作的人就是在那里崇拜。”魯斯·巴頓的《誰也不認識的人》一書，概括了宗教的世俗化和商業的宗教狂。該書是一九二五年和一九二六年暢銷的非小說類文學作品——這表明很多美國人認為科學、工業和技術三位一體是繁榮和希望的新時代。巴頓把耶穌說成是現代事業的奠基人，他“從商業基層挑選了十二個人，把他們鍛煉成爲一個征服世界的組織。”

在《奧卡辛與尼可萊蒂》一畫中，德莫斯含蓄地把蘭開斯特天空下緊緊挨在一起的大烟筒和水塔等同於一對公然反抗社會、命運不佳的中世紀情人。輕輕靠于直立的大烟筒(男性)的梯子，暗示這對情人最後的結合。這幅畫的生物與非生物的擬人化想起了皮卡比亞和杜桑的機械結構，機器一樣的裝置通過題目使人聯想到人類特征。這種擬人化同樣地也與德莫斯的個人習慣一致。如蘇珊·斯特麗特所說，德莫斯習慣於沿着街道走，把街上的人或東西比作藝術品或文學人物。德莫斯對法國中世紀風流韻事的興趣，可能是被沃爾特·配特一九二二年發表的這方面的文章重新激發的。德莫斯對法國中世紀風流韻事的興趣也許是受了在大學期間就熱衷于此的威廉·卡羅斯·威廉斯的引導。配特對《奧卡辛與尼可萊蒂》的解釋可能吸引了德莫斯：一個體現中世紀時代倫理宗教觀念與認為“美與對身體的崇拜”會把人們推到基督教觀念範圍之外的信念之間的對立的故事。

德莫斯以他的創新的建築物風格工作不到兩年。一九二一年八月他離開美國作最後一次歐洲旅行。前一個夏天在普羅溫斯敦，他就間歇地受到一種未診斷的疾病的折磨，從而變得非常虛弱，而且渴望吃甜食。一九二一年一月，他向斯帝里茲訴道：“大多數時間，唉——我都沒有精力做任何事情。但願能很快見到你，等一切或多或少——或多或少——天知道會怎麼樣。”德莫斯到歐洲，希望他能“刹住向後轉的車輪”，但他到達歐洲一個月以後，他的身體狀況沒有好轉。他很少外出，感到“身體不太好”。

不過他並不孤獨。美國禁酒法令的頒布促使大批的人成群地來到歐洲。這么多人在那里，德莫斯簡直不能想象還有誰留在格林威治村。有哈特萊、杜桑、羅伯特和比·羅賀以及蘇珊·斯特麗特在那里，難怪德莫斯感到在巴黎“簡直太好了”。

德莫斯一九二一年見到的巴黎與一九一三年他離開時的巴黎不大相同了。對那時的巴黎他還保留着理想化的記憶。儘管一九二〇年他採用了美國主題，但他從來沒有失去對歐洲傳統的依戀和對歐洲的喜愛。在他一九二一年的旅行過程中，德莫斯目睹戰後世界領導地位從歐洲轉移到美國的現實。當他表示對巴黎的懷念時，杜桑和格雷斯感嘆道：“噢，巴黎。紐約才是衆星所歸的地方，——這里有現代的觀念，——歐洲完蛋了。”

對德莫斯來說，這些他仰慕的畫家的見解，促使他對美國文化持一種更肯定的觀點。雖然他認為歐洲比以前任何時候都好，但他承認他也“從來不真正地知道，雖不說美國，可至少紐約還有在巴黎找不到的東西。”這一認識激勵着他回到美國，“對美國做點什麼。”但他看出美國文化貧乏，一個畫家還很困難在那里工作。在他寫的劇本《“你必須過來，一幅畫：一個劇”》中，他引用華盛頓·沃爾斯頓從歐洲回國後變瘋的例子來證明“美國不適合畫家”。該劇的對話者之一這樣想道：“我知道美國只適合強者。”不過德莫斯甚至從這一點上獲得安慰，因為他越來越相信美國對藝術的冷淡和忽視本身就可能有助於他的藝術才能。但他不敢確定他作為美國畫家的新的認識是否在他的作品里表現出來了。當他從歐洲回來之後重新開始畫油畫時，他就完全受這種認識所支配。

德莫斯巴黎旅居期間健康狀況急劇惡化，這使得他對美國的自發的接受變為偶然。他到達法國首都巴黎不到一個月，就住進了一家美國醫院，在那里住了十二天。從醫療的角度，他是懷着僥倖的心情冒險到歐洲的，因為前一個夏天體重莫名其妙地下降，再加上不斷發展的精疲力盡和渴望吃甜食和糖類，身體的預後不容樂觀。“我想一切都會好起來的，”這是他唯一能安慰母親的一句話。他在巴黎住院治療期間，他肯定已得到糖尿病的診斷，因為那時他已告知哈特萊他的病情的嚴重性。德莫斯在歐洲又繼續呆了兩個月，這一事實說明或者他還沒有完全意識到他的身體狀況的嚴重性或者他相信即使回到美國也于事無補。但是他的確於一九二一年十一月回來了。他感到自己很“幸運”，能夠有幾個月的時間在歐洲領略其現在的光風。

一九二二年六月，德莫斯回到美國八個月之後，他進入了新澤西州毛利斯鎮的理療所。該理療所是弗雷德卡·阿倫於一九二〇年創建的，專門研究和治療糖尿病、高血壓和布賴特氏病。在有胰島素之前的那些年頭，阿倫醫生是治療糖尿病的幾位主要權威之一。按照他的治療方法，糖尿病患者禁食一直到他們的尿樣里没有糖為止；然後他們嚴格地把熱量攝取減少到幾乎不足以維持健康，以阻止血液里再次出現糖份。儘管這種療法增加病人的估計壽命不到六年，但阿倫的療法被廣泛採用，以致於一九一四年到一九二一年間在糖尿病歷史上被稱作阿倫氏時代。

與原先的主張相反，德莫斯接受了阿倫醫生的幾乎處於餓狀態的療法長達十個月。他在理療所住了一個月，接受阿倫醫生的監護，之後回到蘭開斯特。在家里他母親嚴格控制他的食物和酒精攝取。德莫斯很快就變得很快憔悴，而且據說他的視力也大幅度下降了。不過，在阿倫醫生的治療下的十個月把德莫斯的生命延長到他能够服用胰島素。這種血清是一九二一年一月在加拿大發現的；一九二二年八月阿倫醫生成爲美國第三位使用胰島素的醫生。即使到了這個時候，德莫斯也並沒有立即受益，因為他是一九二三年三月才再次進入阿倫醫生的理療所。到四月份，胰島素這種療法似乎創造了奇迹：德莫斯向斯帝里茲講述說：“這種血清簡直有點戲法。我感覺這是不可能的。我幾乎不能想象這是真的。”

到五月份德莫斯離開這家診所時，他體重已增加了十五磅。不過，從今以後他就被病魔纏身了。他不但每天要做兩次皮下注射并稱量所有的食物，而且因為沒有按照血糖量標準使用胰島素，德莫斯仍會有突然的低血糖發作。當他冒險從蘭開斯特到紐約去後，更易受到這些低血糖病突發的折磨。在紐約，離開了他母親的監護的眼睛，他拖延用餐時間，運動量過大(這影響到他的血糖標準)，沒有小心地調節他的食物攝取量。朋友們仍記得當他們感覺到德莫斯快要發病時，不得不迅速地爲他採購橘子汁或糖；否則，如果他們的反應遲了，就得親眼目睹他的突然發作，直到糖被消化開始起作用。從頭到尾，德莫斯都和以往一樣保持着優雅和表面上的泰然自若。但是肉體的生存却不能讓他恢復以前的生活方式。

這一新的現實奇怪地使人聯想起德莫斯孩提時代與佩特茲氏病的斗争。糖尿病加深了他對自己作為邊緣人、局外人的意識。正如在讀小學時他不能夠與同齡的小朋友一起玩一樣，他現在被迫放棄一種對他來說很關鍵，讓他與同時代的人保持聯系的生活方式。儘管糖尿病沒有使他完全殘廢，但他總是生活在周期性劇烈病情和死亡的威脅之中。在這樣的情緒狀態之下，他選擇了回到他孩提時代的環境去。總是喜愛蘭開斯特的德莫斯，現在——於一九二二年——利用這個機會把它作為自己的唯一住處。他幾乎罕尋常地重演了他的孩提時代。三十八歲的他，再一次開始在家里生活，靠着它母親監護他的食物攝取量。只有這樣他才能保存日漸衰退的精力來作畫。

德莫斯脫離他在紐約的生活，這與戰後那個社會環境里根本的改變巧合。《大眾》關閉了。梅布爾·道奇移居到陶斯；阿林斯伯格一家人搬到了洛杉磯；杜桑和皮卡比亞回到歐洲去了。一九一七年十二月批准通過的禁酒令關閉了很多俱樂部。格林威治村變成了那些想體驗一下豪放不羈的美術家生活的遠離鬧市的富人的一個“華而不實的西洋景”。更重要的是，戰爭引起的對理想主義的絕望和失落破壞了青少年們的人文主義精神，個人享樂傾向成爲行為準則。正如馬爾科姆·考利說的那樣：“我們在很小的年齡就失去了我們的理想……”而“現在我們迫切地哪怕是爲一點小事浪費我們的青春。”德莫斯年輕時贊同的唯美主義和象往主義中含蓄地表現了爵士樂時代的幻想破滅和厭世。令人啼笑皆非的是，恰好在德莫斯危險的健康狀況迫使他不能過頹廢奢華的生活的時刻，時代的潮流趕上了他十九世紀末的生活態度。

德莫斯的健康狀況迫使他從歐洲歸來的兩年里暫時放棄了畫油畫。他設法完成了幾幅油畫，但總的來說，德莫斯的繪畫生活都限于水彩畫。他一九二三年九月告訴斯帝里茲：“我只用水彩作畫。”

在主題方面，德莫斯新的水彩畫把水果和蔬菜的形象與花卉的形象結合起來。這些作品比他以前的水彩畫的畫面大，從結構上使人想起他的百慕大風景畫。他把曲線和交叉的對角線并列在一起的手法重復了他在早期作品中建立的樹和樹枝的生物結構形式與輕輕移動的線條和平面之間的相互作用。同以前一樣，德莫斯把柔和的色彩和輕紗的形式與立體派柔和的螺旋形線條和伸展到畫紙的邊緣的向後傾斜的平面相對照。其結果把物體與它們周圍的空間融合在一起。

到一九二四年，德莫斯已開始實驗全部由水果和蔬菜組成的靜物畫。在這些畫中，德莫斯捕捉到了水果和蔬菜的圓形表面的反射光，從而塑造了妖嬈的、立體的形狀。這些形象都被擬人化了，連德莫斯也承認在繪畫過程中不知不覺地把茄子變成了一顆心臟。毫不奇怪，這些水果和蔬菜常常被理解成是對身體部位的故意的喚起。

這些構圖比德莫斯以前的水彩畫更精練和優雅。但是奇怪的是，這些創作都沒有反映自一九二〇年以來德莫斯一直探索的美國主題。從今以後，油彩便成爲了他進行繪畫實驗和壓縮出一個真正的美國主題和風格的唯一媒介。

畫展歷史

緊接着每次畫展，按作者或題目的字母順序列出了評論文章。

1907 費城賓夕法尼亞美術學校。“賓夕法尼亞美術學校聯誼會第八屆年度展覽”10月28日 - 11月27日(目錄)。

1908 費城賓夕法尼亞美術學校。“賓夕法尼亞美術學校和費城水彩俱樂部聯誼會第九屆畫展”10月19日 - 11月9日(目錄)。

1911 費城賓夕法尼亞美術學校。“賓夕法尼亞美術學校第106屆年度畫展”2月5日 - 3月26日(目錄)。

1912 費城賓夕法尼亞美術學校。“第十屆費城水彩畫年度展覽”11月10日 - 12月15日(目錄)。

賓夕法尼亞蘭開斯特伍爾沃思大樓,彩虹俱樂部與蘭開斯特縣歷史學會。
“借來的歷史與當代肖像畫展覽”11月23日-12月13日。

1913 費城賓夕法尼亞美術學校。“第108屆年度畫展”2月9日-3月30日(目錄)。

費城賓夕法尼亞美術學校。“第11屆費城水彩畫年度展覽與第12屆袖珍畫年度展覽”11月9日-12月14日(目錄)。

1914年 紐約丹尼爾美術館。“德莫斯水彩畫”10月-11月。

“國內外美術,新聞與評論,在丹尼爾美術館”,《紐約時報》,1914年11月1日,第5部分,第11頁。

“美術評論”,《紐約郵報》,1914年10月24日,沒有頁碼。

“美術評論”,《紐約郵報》,1914年10月31日,第9頁。

“畫家、蝕刻者以及雕塑家的美術占據了美術館”,《紐約先驅報》,1914年10月26日,第6頁。

羅伯特·科爾所著“畫室與畫廊”,《紐約夕陽報》,1914年10月30日,第13頁。

亨利·邁克布萊德所著“美術世界正在發生的事情”,《紐約太陽報》,1914年11月1日,第6部分,第5頁。

“為戰爭受害者賣畫”,《費城諮詢報》,1914年11月1日,第2部分,第2頁。

費城賓夕法尼亞美術學校。“第12屆費城水彩畫年度展覽與第13屆袖珍畫年度展覽”,11月8日-12月13日(目錄)。

1915 紐約丹尼爾美術館。“德莫斯水彩畫”,10月30日-11月9日。

“美術與美術家”,《世界與商業廣告》,1915年10月29日,第10頁。

“美術家在這個國家找到了葡萄牙”,《紐約先驅報》,1915年11月4日,第12頁。

“美術評論”,《紐約晚郵報》,1915年10月30日,第7頁。弗雷德麗卡·埃迪所著“美術世界之新聞”,《紐約世界》,1915年10月21日,第2部分,第3頁。

“在丹尼爾美術館的新美術”,《紐約時報》,1915年10月24日,第4部分,第22頁。

“德莫斯先生以及其他人在丹尼爾美術館的畫展”,《紐約時代雜誌》,1915年10月31日,第22頁。

“美術世界正在發生的事情”,《紐約太陽報》,1915年10月31日,第3部分,第8頁。

費城賓夕法尼亞美術學校。“第13屆費城水彩畫年度展覽及第15屆袖珍畫年度展覽”,11月5日-12月10日(目錄)。

紐約丹尼爾美術館。“德莫斯水彩畫”,12月。

“美術評論”,《紐約郵報》,1916年12月4日,第9頁。

弗雷德麗卡·埃迪所著“美術世界之新聞”,《紐約世界》,1916年12月3日,社論部分,第6頁。

加斯塔·科布所著“美術季節突然加速前進——在美術館、博物館、畫室……的展覽”,《紐約先驅報》,1916年12月3日,第3部分,第7頁。

亨利·邁克布萊德所著“美術世界之新聞與評論”,《紐約太陽報》,1916年12月3日,第5部分,第12頁。

1917年 紐約蓋瑪俱樂部。“美國畫家未來主義作品展覽”,2月。

紐約大中央宮獨立畫家協會。“第一屆年度畫展”,4月10日-5月6日(清單)。

羅伯特·科迪所著“獨立畫家”,《溫床》,1917年7月1日,第202頁-211頁。

紐約丹尼爾美術館。“現代美國畫家的首次畫展”,11月。

“在丹尼爾美術館的一次新畫展”,《布魯克林每日鷹報》,1917年10月21日,第8頁。

紐約丹尼爾美術館。“德莫斯的水彩畫與愛德華·菲什克的油畫”,11月-12月。

“美術與美術家”,《世界與商業廣告》,1917年11月30日,第12頁。

“美術評論:德莫斯和菲什克”,《紐約時報》,1917年11月27日,第12頁。

弗雷德麗卡·埃迪所著“美術世界之新聞”,《紐約世界》,1917年11月25日,社論部分,第5頁。

加斯塔·科布所著“美術館的畫展將有許多新奇事物”,《紐約先驅報》,1917年12月2日,第3部分,第10頁。

納爾遜所著“美術與美術家”,《世界與商業廣告》,1917年11月30日,第12頁。

威拉德·亨廷頓·賴特所著“現代美術:繪畫新風格的四次展覽”,《國際畫室》,1918年1月6日,第97頁-98頁。

費城賓夕法尼亞美術學校。“第15屆費城水彩畫年度展覽與第16屆袖珍畫年度展覽”,11月4日-12月9日(目錄)。

1918年 紐約企鵝俱樂部。“當代美術展覽”,3月16日開始(小冊子;清單)。

弗雷德麗卡·埃迪所著“美術世界之新聞”,《紐約世界》,1918年3月24日,社論部分,第5頁。

紐約丹尼爾美術館。“查爾斯·德莫斯的水彩畫及素描展覽”,11月-12月。

“美術評論”,《紐約世界》,1918年12月1日,社論部分,第7頁。

“德莫斯畫展中有立體派的份”,《紐約太陽報》,1918年12月1日,第11頁。

蓋伊·杜波所著“在美術館之間”,《紐約晚郵報》,1918年12月7日,第21頁。

“各式各樣繪畫作品展覽:國內外美術”,《紐約時報》,1918年12月1日,第7部分,第11頁。

“德莫斯先生作幽靈速寫”,《紐約先驅報》,1918年12月8日,第3部分,第9頁。

1919 紐約丹尼爾美術館。“現代美國人的水彩畫年度展覽”,4月。

蓋伊·杜波所著“在美術館之間”,《紐約晚郵報》,1919年4月12日,第7頁。

蓋伊·杜波所著“在美術館之間”,《紐約晚郵報》,1919年4月26日,第7頁和第11頁。

哈密爾頓·伊斯特·菲爾德所著“美術世界之新聞、觀點和評論”,《布魯克林每日鷹報》,1919年4月6日,雜誌部分,第10頁。

紐約企鵝俱樂部。“一個臨時小組的繪畫、雕塑展覽”,4月5日開始(小冊子;清單)。

蓋伊·杜波所著“在美術館之間”,《紐約晚郵報》,1919年4月12日,第7頁。

弗雷德麗卡·詹姆斯·格雷格所著“紐約的美術館:雕塑家在企鵝俱樂部展覽中出盡風頭”,《紐約先驅報》,1919年4月13日,第3部分,第8頁。

“當前畫展漫評”,《紐約先驅報》,1919年4月13日,第4部分,第9頁。

費城賓夕法尼亞美術學校。“第17屆費城水彩畫年度展覽及第18屆袖珍畫年度展覽”,11月9日-12月14日(目錄)。

紐約丹尼爾美術館。“德莫斯、馬林、莫頓、佐拉以及扎羅水彩畫展覽”,1919年。

1920 洛杉磯歷史、科學和美術博物館。“美國現代主義者畫展”,2月1日-29日(目錄,斯坦頓·麥克唐納一賴特作文)。

費城賓夕法尼亞美術學校。“第18屆費城水彩畫年度展覽及第19屆袖珍畫年度展覽”,11月7日-12月12日(目錄)。

紐約丹尼爾美術館。“德莫斯繪畫作品”12月。

哈密爾頓·伊斯特·菲爾德所著“評論美術”,《美術》,1921年1月1日,第29頁-第31頁。

亨利·邁克布萊德所著“查爾斯·德莫斯在丹尼爾美術館展出了他的美麗風景畫”,《紐約先驅報》,1920年12月5日,第3部分,第9頁。

福布斯·沃森所著“在美術館”,《美術與裝飾》,1921年1月14日,第230頁。

“美術世界:俄國和美國繪畫作品以及一批蝕刻畫”,《紐約時報》,1920年12月19日,雜誌部分,第20頁。

紐約錫拉丘茲美術博物館。“一批美國畫家的水彩畫”,12月(小冊子)。

1921 紐約羅切斯特紀念美術館。“九位美國畫家的水彩畫”1月(目錄)。

紐約阿爾布萊特美術館,野牛美術學校。“美國畫家的水彩畫展覽”,3月4日-28日(小冊子;清單)。

底特律美術學校。“美國畫家的水彩畫展覽”,4月1日-18日(小冊子;清單)。也在密爾沃基美術學院展出過。

J·K所著“現代主義者的先鋒來到了”,《密爾沃基雜誌》,1921年6月12日。

朱迪思·普倫斯所著“美術學院畫展”,《威斯康星新聞》,1921年6月12日。

達拉斯美術協會。“第二屆美國和歐洲美術年度展覽”,4月7日-21日(目錄,福布斯·沃森作文)。

芝加哥美術學院。“第一屆國際水彩畫年度展覽”,4月15日-5月15日(小冊子;清單)。

費城賓夕法尼亞美術學校。“表現美術最近傾向的油畫/水彩畫及素描展覽”,4月16日-5月15日(目錄)。

紐約美術大樓,青年美術贊助集體。“青年美術贊助集體主辦的第一次美國美術回顧展”,5月6日-21日。

紐約丹尼爾美術館。一批現代繪畫作品。11月。

“畫家與畫廊”,《紐約太陽報》,1921年11月5日,第9頁。

紐約布魯克林博物館。“美國畫家的水彩畫”,11月7日-12月18日(目錄)。

赫伯特·塞里格曼所著“布魯克林的美國水彩畫”,《國際畫室》,1921年12月7日;第8頁-第10頁。

保羅·斯特蘭德所著“在布魯克林博物館的美國水彩畫”,《美術》,1922年1月20日,第148-152頁。

1922 紐約沃納梅克現代裝飾藝術美術館。“黑與白:美國畫家的素描”,5月4日-31日(小冊子;清單)。

紐約丹尼爾美術館。“1922-1923首次展覽”,11月27日結束(1小冊子;清單)。

達拉斯美術協會。“第三屆年度展覽:從殖民時期到現在的美國美術”,11月16日-30日(目錄)。

1923 巴爾的摩美術博物館。“首次畫展”,2月21日-4月1日(小冊子;弗洛倫斯·利維作文;清單)。

紐約丹尼爾美術館。“查爾斯·德莫斯水彩畫”,11月-12月。

“美國美術”,《紐約論壇報》。

1923年12月2日,第6部分,第7頁。

“德莫斯美術中的美國特征:有獨特性的水彩畫在丹尼爾美術館展出”,《紐約世界》,1923年12月2日,社論部分,第8頁。瑪格麗特·布魯寧所著“美術展覽中水彩畫受歡迎”,《紐約晚郵報》,1923年12月1日,第11頁。

“在威爾登斯太因美術館展出的有趣的個人畫展——評論在別處”,《太陽和世界報》,1923年12月13日,第24頁。

亨利·邁克布萊德所著“在丹尼爾美術館展出的查爾斯·德莫斯的作品”,《紐約先驅報》,

1923年12月2日,第8部分,第7頁。

巴黎杜蘭·盧爾美術館。“查爾斯·德莫斯、沃爾斯·庫恩、夏肯伯格、查爾斯·席勒、尤金·斯貝切、阿倫·塔克、南·沃森的聯合畫展”，11月12日-12月1日(清單)。也在紐約惠特尼工作室展出過。

“一些法國評論家對美國美術發表看法”，《紐約晚郵報》，1924年2月2日，第1部分，第15頁。

“惠特尼工作室與俱樂部”，《紐約時報》，1924年1月27日，第7部分，第12頁。

1924年 紐約惠特尼工作室。“查爾斯·德莫斯、沃爾特·庫恩、亨利·席那肯伯格、查爾斯·席勒、尤金·斯貝切、阿倫·塔克、南·沃森聯合畫展”，1月23日-2月2日(清單)。

“本周美術展覽：惠特尼工作室與俱樂部”，《紐約時報》，1924年1月27日，第7部分，第12頁。

佩頓·博斯韋爾所著“‘返回’的美國美術展覽”，《美國人報》，1924年1月27日，第7部分，第11頁。

紐約蒙特羅斯美術館。“油畫/水彩畫、素描及雕刻原作展覽”，1月26日-2月14日(清單)。

馬薩諸塞伍斯特美術博物館。“當代美術家的油畫/水彩畫、雕刻及素描展覽”，3月5日-30日，(小冊子，雷蒙·亨尼克-希頓作文；清單)。

紐約布魯克林博物館。“布魯克林藝術和科學學院一百周年紀念”，11月20日開始(小冊子；清單)。

1925 克利夫蘭美術博物館。“第二次展出：水彩畫和粉畫”，1月15日-2月15日(清單)。

紐約安德森美術館。“阿尼弗雷德·斯蒂里茲介紹七位美國人”，3月9日-28日(目錄，舍伍德·安德森、阿瑟·多夫、阿諾德·羅尼貝克和阿爾弗雷德·斯蒂里茲作文)。

“美術：本周畫展，七位美國人”，《紐約時報》，1925年3月15日，第8部分，第11頁。

瑪格麗特·布魯寧所著“七位美國人”，《紐約晚郵報》，1925年3月14日，第5部分，第11頁。

羅亞爾·科提塞斯所著“291，阿爾弗雷德·斯蒂里茲和他對美術的貢獻”，《紐約先驅論壇報》，1925年3月15日，第4部分，第12頁。

迪歐·富爾頓所著“卷心菜與最佳者”，《國際畫室》，1925年5月，第144-47頁。

格倫·馬林所著“阿爾弗雷德介紹七位美國人”，《民族》，1925年5月20日，第577-78頁。

海倫·阿普爾頓·里德所著“紐約畫展：七位美國人”，《美術》，1925年4月，第229頁和231頁。

福布斯·沃森所著“斯蒂里茲贊助的七位美國畫家”，《紐約世界》，1925年3月15日，第3部分，第5頁。

紐約布魯克林博物館。“美國及歐洲畫家的水彩畫、繪畫、粉畫和素描集體展覽”，4月14日-5月10日(目錄)。

海倫·阿普爾頓·里德所著“在布魯克林博物館的三合一畫展”，《布魯克

林每日鷹報》，1926年4月19日，第2頁。

紐約美術聯盟。“第五屆年度展覽”，10月。

1926 克利夫蘭美術博物館。“第三次展出：水彩畫與粉畫”，1月12日-2月14日(清單)。

紐約威爾登斯太因美術館。“三國美術展覽——法國、英國和美國”，1月26日-2月17日(目錄，羅傑·弗賴伊作文)。

紐約丹尼爾美術館。集體畫展。4月。

瑪格麗特·布魯寧所著“紐約美術館的四月——一些畫展……”，

《紐約晚郵報》，1926年4月17日，第5部分，第9頁。

紐約蒙特羅斯美術館。美國水彩畫精選展覽。4月。

瑪格麗特·布魯寧所著“紐約美術館的四月——一些畫展……”

《紐約晚郵報》，1926年4月17日，第5部分，第9頁。

紐約私人美術館。“查爾斯·德莫斯的近期繪畫作品”，4月5日-5月2日。

“查爾斯·德莫斯——私人美術館”，《美術新聞》，1926年4月10日，第7頁。

羅亞爾·科提塞斯所著“美國人及古代名畫家的作品”，《紐約先驅論壇報》，1926年4月18日，第6部分，第10頁。

路易斯·卡勒尼米所著“創造美術的人”，《美術與裝飾》，

1926年12月，第63頁。

亨利·邁克布萊德所著“查爾斯·德萊斯理智方面的美術”，《紐約太陽報》，1926年4月10日，第6頁。

“進步的女性畫家組成的新協會將於4月20日舉辦第一屆年度畫展——其它畫展的評論”，《紐約世界》，1926年4月18日，大城市部分，第8頁。

波士頓美術俱樂部。“波士頓美術俱樂部畫展”，10月。

費城賓夕法尼亞美術學校。“第24屆費城水彩畫年度展覽及第25屆袖珍畫年度展覽”，11月7日-12月12日(目錄)。

紐約布魯克林博物館。“無名氏學會組織的現代美術國際展覽”，1926年11月19日-1927年1月9日(目錄，凱瑟琳·德萊塞作文)。也在紐約安德森美術館、布法羅阿爾布萊特美術館以及安大略多倫多美術館展出過。

瑪格麗特·布魯寧所著“當前地方美術館畫展新聞及評論”，《紐約晚郵報》，1926年11月27日，第5部分，第12頁。

亨利·邁克布萊德所著“布魯克林博物館縱情於最新式的美術展覽，反映了時代精神”，《紐約太陽報》，1926年11月27日，第5頁。

海倫·阿普爾頓·里德所著“在布魯克林博物館展出的22個民族的現代美術”，《布魯克林每日鷹報》，1926年11月21日，第E部分，第6頁。

1927 巴黎伯爾賴-汝恩美術館。“多國畫展”，1月。

紐約惠特尼工作室俱樂部。“男性畫家的女人繪畫與素描”，1月5日-22日(目錄)。

克利夫蘭美術博物館。“第四次展出：水彩畫與粉畫”，1月17日-3月14日(清單)。

紐約私人美術館。“查爾斯·德莫斯”，4月5日-5月2日。

紐約克羅夏美術館。“水彩畫展”，12月3日-24日(小冊子；清單)。

紐約大學活美術館。“首次畫展”，1927年12月13日-1928年1月25日(小冊子；清單)。

亨利·邁克布萊德所著“在紐約大學的一個開始”，《紐約太陽報》，1927年12月17日，第24頁。

1928 克利夫蘭藝術博物館。“水彩畫及粉畫的第五次展出”，3月7日-4月10日(清單)。

芝加哥美術學院。“第八屆水彩畫、粉畫、素描以及袖珍畫國際展覽”，3月24日-5月6日(目錄)。

紐約私人美術館。“查爾斯·德莫斯”，4月5日-5月2日。

華盛頓特區菲利普斯紀念美術館。“十六位美國畫家的水彩繪畫作品”，5月(小冊子；清單)。

康涅狄格哈特福德瓦茲華斯俱樂部。“借來的現代美國水彩畫展覽”，6月。

“當代美國水彩畫借來的展覽”，《瓦茲華斯俱樂部新聞簡報》，1928年7月，第21-23頁。

匹茲堡卡內基學院。“第27屆繪畫作品國際年度展覽”，10月18日-12月9日(目錄)。

費城賓夕法尼亞美術學校。“第26屆費城水彩畫年度展覽及第27屆袖珍畫年度展覽”，11月4日-12月9日(目錄)。

