

— CHAIM
SOUTINE

苏丁



吉林美术出版社

CHAIM SOUTINE

苏 丁

王兴吉 编著

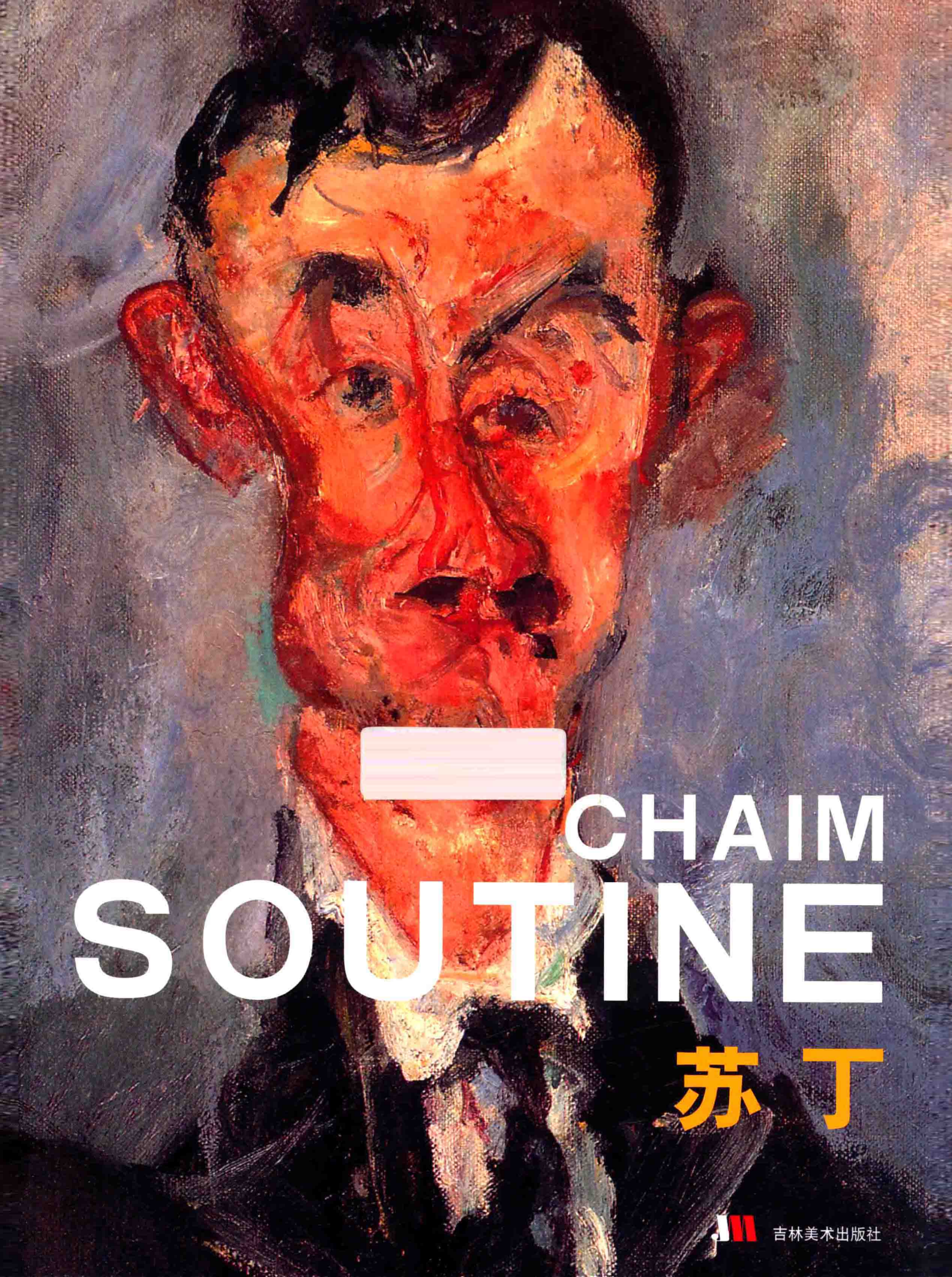
图书在版编目（CIP）数据

苏丁/王兴吉编. —长春：吉林美术出版社，2014.4
ISBN 978-7-5386-8211-3
I. ①苏… II. ①王… III. ①油画-作品集-法国-现代 IV. ①J233
中国版本图书馆CIP数据核字（2014）第050892号

苏 丁

编 著	王兴吉
出 版 人	赵国强
责任编辑	王子骁
责任校对	付春坚
技术编辑	郭秋来
装帧设计	子 骁
开 本	635mm×965mm 1/8
印 张	45
字 数	21千字
印 数	1—3000册
版 次	2014年5月第1版
印 次	2014年5月第1次印刷

出 版	吉林美术出版社
发 行	吉林美术出版社图书发行部
地 址	长春市人民大街4646号
邮 编	130021
电 话	图书发行部：0431-86037886
网 址	www.jlmspress.com
制 版	711工作室
印 刷	深圳当纳利印刷有限公司



— CHAIM SOUTINE

苏丁



吉林美术出版社

**CHAIM
SOUTINE**



CHAIM SOUTINE

苏 丁

王兴吉 编著



苏丁

画坛奇才

苏丁生平简介 柴姆·苏丁(Chaim Soutine), 生于白俄罗斯的法国画家, 20世纪上半叶欧洲表现主义的重要代表之一, 是法国画坛中极具个性与传奇色彩的画家。他在短暂的一生中创作了大量的作品。著名批评家奥尔洛夫说: “戈雅以后我真的没见过有谁像苏丁那样出类拔萃。” 埃利·富尔认为, 苏丁对绘画技巧的探索和表现力上都可列为世界上最伟大的画家之一。

1893年, 苏丁出生于明斯克附近斯米洛维奇一个贫穷的犹太人家, 是家里十一个孩子中的第十个, 父亲是个裁缝。为了躲避贫穷, 1907年, 14岁的苏丁来到明斯克, 结识了画家基考因, 从此便走上了绘画道路。三年后, 他来到维尔纳美术学院学习, 同时靠着在一家照相馆打工的微薄收入维持着起码的生计。期间, 结识了画家克雷迈涅, 不久克雷迈涅先于苏丁去了巴黎。由于一位热心医生的帮助, 苏丁在1913年到达巴黎, 来到了穷画家聚集的蒙马特高地, 最初居住在“蜂房”画家集体工作室(夏加尔、桑德拉尔、克雷迈涅、利普希茨等已经住在那里了), 后来搬到法尔吉埃尔公寓群的雕塑家米斯查尼诺夫家中。他通过利普希茨认识了莫迪里阿尼, 并在以后的日子里成为了非常要好的朋友。接着, 苏丁进入巴黎美术学院科尔蒙工作室学习。这时的他几乎还是个孩子, 不善言辞, 胆子小, 性情温和, 常常表现出性格内向的神情和容颜, 目光里透露着内心的胆怯和羞涩。莫迪里阿尼曾在1916年和1917年为他画了几幅令人印象深刻的肖像, 苏丁笨拙地向前伸着白白的小手, 满脸的忧郁, 作品中苏丁的性格特点表现得非常充分。

此时, 苏丁经历了严峻的考验, 在巴黎初期的生活与其他穷画家一样, 都是在极为贫困、艰辛的状态下挣扎着。由于性格使然, 朋友莫迪里阿尼因憎恶世道不公, 致使他经常在外面惹是生非, 寻衅滋事, 而苏丁发泄心中愤懑的唯一手段却是一心埋头画画。他默默地学习, 大量阅读文学作品、诗歌及哲学著作。他是卢浮宫的常客, 在伦勃朗、夏尔丹、富凯、塞尚、库尔贝的画作前长时间地冥思苦想, 这些大师们的作品深深地吸引了他的注意力, 他悄无声息地进行着最初的种种尝试。这一时期成为苏丁始终引以为傲的、重要的学习阶段。

苏丁被莫迪里阿尼介绍给了兹波罗夫斯基, 就是这位兹波罗夫斯基使苏丁交上了好运。在他的支持与引导下, 苏丁在1918年



莫迪里阿尼 苏丁肖像 1916



莫迪里阿尼 苏丁肖像 1917

来到法国南方比利牛斯山脉的克利特岛, 直至1922年。期间, 曾去过卡涅、塞莱以及意大利的威尼斯, 这一时段(1919年—1922年)的绘画被统称为“克利特岛风景画”。1922年在返回巴黎不久后又重返卡涅。在这段重要的时期中(1922年—1924年), 苏丁遭遇了不断的失败, 但同时也创作出了一些杰出的作品。这些作品的特点主要表现在风景(如以卡涅和塞莱的风景为主的作品)、静物以及人物肖像中。法国南方灿烂的阳光, 促使他在极为短暂的时期内, 一下子便实现了自己期待的绘画风格的骤变。渐渐地, 画面色彩活跃、透明起来, 交织网状的、浓艳厚重的色彩, 以及十分流畅的笔触, 使作品在情感表达上传递出一种发自内心的真实, 并达到完美的自动完成的效果。苏丁后来放弃了这一创作手法。由于收藏家巴恩斯1923年在巴黎发现了他的这批作品, 随即便收购了其中的大部分, 这导致人们对苏丁骤然间产生了兴趣。1923年—1930年间, 他以不同的主题创作了一系列作品。各个主题的作品之间都以非常鲜明的色调加以区别, 如《糕点师》系列以白色调为主, 受伦勃朗启发创作的多幅《开膛的牛》则以红色调为主, 等等。

1930年后, 苏丁在沉寂了一段时间后, 从库尔贝的动物习作中获得灵感, 画了几幅动物主题的作品。1935年—1939年间, 他经常在奥克塞尔一带作画, 除了画风景也创作大批的人物。纳粹占领期间, 为了躲避战祸, 苏丁居住在杜莱纳的小村镇韦德尔湖畔的尚皮尼。受到时局的影响, 他的焦虑情绪明显表现在创作中, 但还是画出了一批令人赞叹的风景画。后期的这批风景画表达着塞莱时期的戏剧性与抒情性, 是他最好作品的一部分。

1943年8月, 由于胃溃疡疾病加重, 苏丁在前往巴黎治疗的

途中去世，享年仅50岁。

苏丁的美学观点受到希伯来文化的影响，作品以表现感觉、情感和情绪为主。他也将大部分注意力放在模特的选择和创作的物质细节上。野兽派与立体主义都对他的绘画产生过一定的影响，但比野兽派更热烈，笔法更加自由、奔放。色彩运用与凡·高有异曲同工之处，但作品所传达的情绪却比凡·高更为直接、更为冲动。随着表现主义艺术的发展，苏丁关于如何表现活生生事物的观念，以及他对物质与材料的探索被重新认识与领会，他的艺术尤其强烈地吸引了美国表现主义运动的干将们。

苏丁的风景画

画家作画在室外与在室内是完全不同的，绘画会受到空间、气氛及不断变化的光线的影响。而且，往往艺术家都带有情感倾向，例如苏丁，他事先就确定了主题，这种倾向直接就成为他绘画重要的元素。这种情感渗入的方式决定了苏丁1919年—1922年间的风景画风格。这时他待在克利特岛，期间偶尔去法国南方或巴黎做短暂旅行。不考虑实际的作画地点，这一时期的风景画被笼统地称为“克利特岛风景画”。画面经常是地震般动荡不安的，尽可能回避水平或垂直的构图模式，以增强不稳定的视觉感受。倾斜的山石和房屋、移动的树木、滑动的地面



塞莱的房屋 1920-1921

等等，制造出一种真实的效果。狂放的笔触与浓烈的色彩形成杂乱的漩涡，再加上各种混乱的形状，营造出蕴含着原始能量的张力感十足的画面。不过，克利特岛风景画虽呈现出狂乱和无序的状态，但最基本的画面结构却是经过深思熟虑的，这种特征在这三年的作品中始终是明晰的。

早期的克利特岛风景画，呈现给观者的是一幅幅密集的、旋转的画面，空间不停地被压缩，结构不停地被拉伸，平面的颜料形成了有形的实体。这是一种形状融合另一种形状的过程，是近景空间融合远景空间的过程。每一个元素都与其他元素碰撞或融合。这种压缩与融合产生了一种多种情绪共存的感觉——附属、浓缩与合并。这不只是形状与色彩的混杂，而且还是一种把所有完全不同的绘画元素捏合在一起的尝试。考虑到苏丁后来绘画的发展方向，这种巨大的、扁平的空间创造有着重大的意义。后来的作品结构中，孤立的绘画对象是居中的、聚焦的、从平面中凸显的，可被看作是从克利特岛风景画演化而成的结果。

与这种结构模式相伴而生的另一趋势是，主要的描绘对象越来越被置于画面的中心，而且越来越向一个垂直的轴线倾斜。总的来说，1921年—1922年，当这种浸入与融合的绘画方式达到极致，更多的结构性元素被明显地凸显了出来。震荡的构图开始沉稳，就像扎根在有更多土壤的地面上。更大的绘画范围被限定，带来更多构图上的思考（通过集中性、对称度、椭圆形的布置、被包围的焦点），从而形成新型的结构。

克利特岛时期，不管画中的场景如何抽象甚至难以辨认，很显然，这些特定的场景是经过苏丁事先仔细观察和感受过的。绘画变得越来越完美，并且一直引导他进入卡涅时期（1922年—1925年在法国南部卡涅城及附近地区创作的作品）。对绘画对象被明确定义的特殊性的强调，开始出现在苏丁的作品中。

在卡涅时期，苏丁逐渐强调绘画对象的特质。克利特岛时期的造型、色彩间的融合与流动淡出画面，描绘对象变得独立，并与其他元素区分开来，“剥离”与“疏远”成为苏丁绘画的一部分。笔触与色彩直接为被描绘对象服务，在行动与表达之间取得一致。每种色彩都相对集中表现一类对象，例如绿色用于树木，白色用于房屋等等。把绘画对象当作一个自主的实体，它自己可以引导出感觉（这种方法也被用于静物当中）。事实上，在卡涅时期的作品中，画面的结构开始变得立体，形成了较强的空间感。当苏丁不想完全放弃把重点放在平面的结构和造型时（房屋和道路经常平铺和拉伸向画面，如二维的形状），他创造了一个更深的空间。在他的作品前，会让我们发现自己仿佛已处于风景之中，更加宽广的空间，更加明亮而柔和的色调，缩小了人物与风景的比例，都是为了构成一种舒展的感觉。与克利特岛时期的严肃相比，甚至还增添了些趣味性。这种风格上的改变，部分的原因是克利特岛与卡涅地区不同的地貌，更主要的原因是要加强画面的精确度和超越克利特岛时期已形成的绘画模式。

克利特岛和卡涅时期的风景画，主题围绕着苏丁眼前发生的一切事物，晚期风景画的主题则显示了更多的精确性与选择性。20世纪20年代晚期至

卡涅的风景 1924-1925

30年代中期，作品表现更多的是主题的特殊性和独立性（旺斯广场的大树、莱沃的村舍、沙特尔大教堂）。苏丁以肖像画的方式来描绘这些具有地标特质的景物。重复表现特定的主题，把它们描绘得越





旺斯小镇的广场 1929

人物的增加，通过这些把一幅幅作品区分开来。树位于画面中心，它的枝条向四周辐射并且抓住所有的光线，设置一些小而远的背景。树是呼吸的，自由地占据了它的空间，就像是三维空间中的一个体积或是二维空间中的一个形状。村舍系列也表现出了这种严格限定的构图模式，画作之间的区别只在于一些微小的变化。房屋坐落在横向与纵向的中心区域。画面的整体协调与平衡，是苏丁通过向前辈大师学习而掌握的，尤其是柯罗。

苏丁对单一绘画对象的执着，是经过克利特岛与卡涅时期的绘画发展而来的。他在作品中限制描绘对象的数量，直到只剩下一个孤立的对象及其与空间的全部联系。当这个过程完成，他才可以再加入其他的对象，实验不同的结构。

在某些方面，苏丁在风景画中完成了一个循环，在20世纪30年代末至40年代，他把曾经赋予克利特岛风景画魅力的能量重新注入到作品中。但这种能量不再表现为混乱、无序和压抑，而是被引导、被包含在一个有限空间内的一种可阅读的形式中。这一时期的所有风景画都显示出这种演变，甚至影响到绘画方式的重组和调整。之前，色彩与笔触只是抽象地暗示风、空气、暴雨的存在，现在表现风会真实地撞击和穿过一棵树。能量从抽象的物体转移到真实的绘画对象，画面更清晰、更具可读性。总之，苏丁更进了一步，在卡涅时期的作品中不再感觉到立体与平面之间的困惑与矛盾，而是表现出了条理分明的空间，克利特岛早期作品中不稳定和眩晕的感觉消失了。但因用几乎是卡通的方式去描绘那些舞动的树和房屋等对象时，这些后期作品就依然保留了克利特岛时期的激烈与威严的活力。

苏丁的风景画中，经常会出现成人或成双成对的孩子，这些

发明明确，越发具有特质，同时画面变得更有秩序、更加精确，从满满的构图渐渐转变为更加聚焦的、居中的结构。更具特质和被严格限定的主题出现了，无论是一个单独的对象或是重复的风景，物体的范围被限制得更加严格。构图变得越来越规范、越来越有计划性，混合元素越来越少。

在旺斯的绘画中，构图会有细微的不同，通常是在局部有微小的改变，如背景中街道水平线的变动、树下长凳上人

人物会建立起一个维度，把作品变成了暗喻人与自然关系的图像。卡涅时期，人物有规律地出现在画面中，他们被放置于怪异的场景里，其实只是向观者表明这些风景的可亲临性。到了后期，如果我们在风景中看到人物，就说明苏丁不仅仅学会了古典大师们的结构布局，而且还具备了他们更广阔的精神视觉。我们观赏一幅常见主题的作品，一条蜿蜒进入树林的小路，小路上走着有活力的人物，会让我们联想到17世纪荷兰艺术家，以及19世纪法国的画家，如柯罗、巴比松画家和印象派。这不仅仅只是一条小路伸展或进入更深的空间，而且是对整个世界的感悟，包括对人物、树木、空气、光线和运动，它们把苏丁与艺术大师们承接在了一起。

苏丁的静物画 像苏丁这样的画家，完全依赖于对自然事物的直接观察，那么静物画就为他提供了机会，让他在创作之前，更加有意识地去选择和掌握对象的自然形态。他把许多静物摆在自己周围，使它们之间发生联系，这让他更加接近他的绘画对象。而他选择和设置静物对象的行为有助于在绘画过程中表达出情感，进而使艺术家和静物之间有了直接的、个性化的互动。

苏丁想象的核心是对食物的痴迷，无论是活着的动物或是屠宰后的动物。早期作品大多是以进餐时刻为主要场景——一张桌子、几件餐具，以及食物，间或也画些花卉，但之后一定会回到与食物有关的静物画。然而，用餐的背景消失了，在20世纪20年代中期，甚至连餐具（刀、叉、碗、桌面）都在画面上见不到了，绘画的题材越来越集中在特定的食物上——鸡、兔子或牛肉。这些孤独的静物像是处于聚光灯下，成为作品的唯一主题。

这种方式更接近于肖像画。毫无疑问，食物对于苏丁的重要性是不言而喻的，无论他是有意识或是无意识的。当他还是个孩子的时候，他遭受了可怕的贫穷和饥饿，食物在他的童年里显然不是日常生活中必然拥有的东西。他在巴黎时的早期作品，主题仍然是痛苦的饥饿，即使在经济状况变得较好时，他也不能吃那些早年买不起的食物。苏丁带着巨大的热情去描绘食物——肉、鸡、鱼等，而这些正是被他自己禁食的东西。



退了毛的鸡 1925

在克利特岛时期的风景画之后，静物迅速成为苏丁绘画的主题，并且从20世纪20年代中期持续到了后期。事实上，克利特岛时期和卡涅时期更偏向于以面对的对象为焦点的风景画，为他后来的静物画铺设了道路。它们所体现出来的作用，恰好与苏丁正在努力构建的绘画模式相一致。在卡涅时期（1922年—1925年）的静物画中，他证明了自己已经掌握了卡涅风景画的精髓。在某些静物画中，图像看起来就像是那些风景之一：鸟像是草木茂盛的溪谷，挖土机像房屋，水果或衣服像山川，长柄勺像一条路。桌布作为前景提供一个切入点，背景从角落侵入，像被切割进来的天空碎片。构图处于一个较浅的空间内，形成椭圆形状的组合。这种椭圆形的构图十分鲜明地出现在这一时期的某些静物画中，并且会与聚焦式的画面同时出现（集中的、稳定的、确定的，而且定位极为清晰）。这成为苏丁这一时期的静物、肖像、风景画的共同特征。此外，在风景（注意卡涅时期风景作品中的房子）与静物（咬紧的爪形器具或像手一样的叉子）中拟人化的暗示，使我们认识到苏丁源自于绘画对象的联想的力量。色彩与笔触是唤醒艺术感觉的最初动力，而对绘画对象的表现却会成为越来越强大的推动力。

1923年—1925年间，苏丁频繁往返于巴黎和卡涅之间，这使我们很难区分这一时期作品的确切创作地点，尤其是静物，因为它们经常是在他参观卢浮宫后有感而发的作品。苏丁参照了夏尔丹于卢浮宫中的《有鲷鱼的静物》，他并不是去模仿大师的画风，而是把它作为一个激发和开始的起点，寻找自己的鲷鱼静物的绘画方式。构图保持椭圆形，以画面中心为焦点，拟人化的暗示（鲷鱼与人相似的脸），类似书写的笔触，



鲷鱼和静物 1924

饱满多汁的颜料和珍珠般的色彩与深红深绿形成强烈对比，这些是这一时期苏丁绘画的突出特征。“鲷鱼”系列揭示了他的发展方向是特定的题材。在20世纪20年代早期的作品中，他从对食物的执着转变为对特定类型食物的专注——鱼、鸡、牛肉。这段时期他尤其把精力集中在画鱼上，甚至会反复不停地画同一条鱼。

20年代中期的“牛肉”系列作品中，苏丁表现出对这个独立题材至高无上的推崇，无论是绘画还是情感上的。“牛肉”

系列参照了伦勃朗的作品，但舍弃了伦勃朗作品中的室内背景设置，或是任何关于环境的暗示，只把焦点凝聚在“肉”本身。图像是独立的、居中的、处于聚光灯下的。人们面前的“肉”是沉默的，没有任何可分散视线的东西，它是英雄式的、壮观的，以至于成为一个受人们检视的无助的祭品。形式、绘画对象、题材、内容以及意义在画作中是协调一



开膛的牛 1925

致的，可以从中强烈地感知到：它们既是颤动、腐烂的肉类，又是某种物质、笔触、颜料被抽象化了的外观。画面效果甚至远远超越了自然主义。

在这些静物画和那些死掉的肉中，可以看到在食物与屠杀之间一种明显的联系。在维持生存的食物与死亡的鲜明象征之间，可以感知到一种张力。在苏丁的真实生命体验中，这种矛盾构成了他的意识。食物对他来说不仅代表着强烈的愉悦，同时还代表深刻的痛苦。关于牛肉的绘画，极为清楚地体现了苏丁作品中被高度掌控的内容与严格的结构形式的统一。有时同一个牛肉会被反复画很多次，一幅画会令人惊奇地发现几乎与前一幅完全一致，只是在一些细微处有差别。苏丁对于同样的基本结构有着持续的依赖，这就使他的作品被限定在只能有微小变动的范围内。他找到了最简单的、也是最令他满意的“图形-背景”关系，可以重点强调出被描绘对象的宏伟。这种“图形-背景”关系在一个大的范围内重新规定了对象与它所处空间之间的关系，无论是三维的或是二维的，这就是他在风景画与静物画创作中一直在持续寻找的东西。

从1925年—1927年，苏丁在作品中全神贯注地表现死去的动物，尤其是鸡和兔子，这些作品是“鲷鱼”系列与“牛肉”系列的延续，焦点依然是独立的、居中的，已经死去的或正在死去的。它们可能是苏丁在美术馆里间接被触发的，他在美术馆中看到了许多17至18世纪表现死去动物的荷兰静物画。与这些作品不同的是，苏丁笔下的动物却是缺少任何暗示背景环境的设置，赤裸的事实就是禽类或者兔子及它们的死亡，偶尔的小道具如衣服或桌面也只是由于绘画的因素。在表现鸡的绘画中有三种基本结构：被系住脖颈悬挂在空中；被系住腿部倒悬在空中；水平伸展

在台布上或桌面上。在这些模式中，众多作品之间的差别是基于移动翅膀、羽毛和脖颈而形成的大量的可能性。

这些图像是令人激动的，是振动着释放出巨大能量的、代表一步一步从生存到死亡的战斗，或者是代表着沉默的忍耐。这些羽毛或皮毛所传达出来的震撼人心的感觉，完全来源于苏丁娴熟而精湛的绘画技艺。

在20世纪30年代，苏丁的静物画转向并明显带有肖像画的特征，他把“死去的”动物画得像活着的动物，甚至越发像摆着姿势的人物。他把对人类特质的强调用于静物画中，强化了静物的肖像感觉。早年，他已注意到鳐鱼类似人的脸部，现在他笔下的动物再一次经常会具有人类的表情。许多这类的作品都会让人想起库尔贝的现实主义，库尔贝对这一时期的苏丁产生了巨大的影响。这些晚期的绘画如同苏丁所有的动物画一样，只强调生命的本质。即使已经死亡，他笔下的禽类、鱼、兔子和牛肉也都保持着“活着”的特质：它们仍然是活着的、有机的、生气勃勃的存在。

苏丁的人物肖像画 苏丁绘画时，他与绘画主题之间的互动是易变的、动态的。他不只是接受外部世界的知觉，而且还积极地将它投射于自身，成为内在的体验。画家与作品主题之间的反复交流在苏丁的肖像画中成为一种极端，就像他不得不去面对一个真正的人物。当他的肖像画传达出内在的真实，表现为一种精神上的叙述，它们首先根植于具体的感知。即使他把内在的思想动荡和大多数的主观感觉投射到作品主题之上，观者也不会放弃仔细观察和体验特定的、物理性的绘画作品；即使形象被扭曲夸张，也不会破坏观者对一幅具体到“他”或“她”的特定人物肖像画的基本认识。

然而，与他的风景和静物不同，苏丁肖像画主题的发展方向是更少特定性、更多随机性的。在表现人物形象时对于塑造个性的感情需求过于强烈，以至于需要更具个性特征的题材。苏丁更喜欢为他不认识的人画肖像，这样他就可以自由地观察绘画对象，更加客观地作画。极少数的情况下，他会给关系亲密的人画肖像，如莫伊斯·基斯林、奥斯卡·米斯查尼诺夫、玛德莱娜·卡斯泰因。苏丁认为自画像比给别人画像更难。事实上，自画像对他来说只是一种尝试性的情感体验，在早期的尝试（只画过三幅自画像）过后，就再也没有画过。他总是选择陌生人作模特，即使他的人物可能会类型化，但是并不会丧失他们作为特定人物的个性。苏丁坚持描绘人物的客观特征，这说明他在创作肖像画时主观上完全避免了自己的情感倾向。人物姿态被强化，他在一个狭

窄的范围内重复使用同样的组合，有时甚至是令人厌烦的，而且某些面部表情和姿势被一次次地重复。人物处于场景的中心，面向前方，双手放在腿上或臀部两侧。人物与背景之间没有任何真实的关系，人物是独立的，背景是空旷的，只有一个随机的小道具如椅子或窗帘，用来补充或支撑人物。再一次，形式结构与感情内容之间的这种熟悉的对应出现了。当模特从苏丁那里获得了最直接和最原始的情感上的反应，绘画上的改变就变得很少，而且有规律。感情上的直接以及与其相伴随的形式上的明确，使得苏丁的肖像画与他的风景画和静物画中日益增长的肖像式的表达产生共鸣。由于被限制在某些基础的、重复的模式中，使得他能将注意力集中在对绘画元素的控制上。他全神贯注地画肉体——人物的面部和手。肉体就像物质的原材料，像生命的基本元素，令苏丁深深着迷。他对“肉体”的关心并不是出于色情的欲望，也不是出于他偏爱死去动物发霉的或者腐烂血肉的病态情绪。在手和面部的表现中，他努力去深入地探求和发现特定人物最精确的个性特征。

1921年，克利特岛时期表现祈祷者的肖像也展现了同期风景画的发展趋势。背景与人物之间几乎没有差别，一切被编织在一起，就像一个用颜料和笔触构造的同质平面。



祈祷的男人 1921

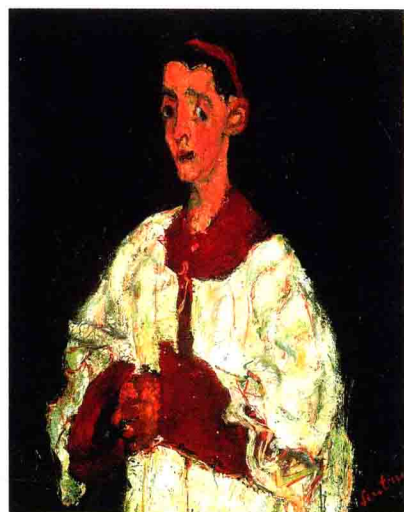
就像用一个用颜料和笔触构造的同质平面。当人物与背景被融合在一起，我们看到了近景与远景被压缩在一起的风景画结构的出现。人物的结构受绘画因素制约，每一种变形都有它自身的逻辑，一个被夸大的背部弧度可能是为了对应和配合头部的弧度；躯干的斜度是为了提高头部角度和鼻梁的斜度。变形本身并不是目的，它起到了表达情感的作用。还有不稳定的对角线、摇摆而拉伸的结构、狂乱搅动着的笔触、浓烈的火焰一样的色彩、背景融入人物轮廓的方式，所有这一切共同创造了一种源自物质世界的消解的力量。

1922年—1925年的卡涅时期，苏丁的肖像画包含了风景画和静物画的某些特征。在流动线条构成的表面节奏与容纳人物的浅层空间之间，出现了一种舒适的兼容性。椭圆形的构图和曲

线起到主宰作用。绘画中的笔触也表现出圆形的韵律，早期的锯齿形笔触被圆形和漩涡状的线条取代。人物常常被延伸，占据了画面相当大的部分，甚至被拉伸到画布边缘，处于浅层空间和椭圆形结构之内，所有的动作与转折都必须被压缩。不对称的动作和变形也表现出了艺术家的个性。画中人物一只眼睛直接面对着我们，另一只眼睛却是斜视的。画家笔下的人物常常让我们猝不及防。这种个性的感觉在《糕点师》系列中表现得非常明显，人物端坐在那里，帽子似王冠，他们令人难以忘怀的悲伤情绪和锐利



拿着红色手巾的糕点师 1922-1923



唱诗班的男孩 1927-1928

利的眼神组合成了一种高高在上的傲慢姿态。糕点师画作证明了苏丁拥有从白色调中创造出令人称奇的色彩的高超技巧。白色服饰中引申出来的色彩有黄、绿、蓝和紫色。这些明亮的白色调流动着不同的色彩，同样出现在卡涅的风景画和鲷鱼静物画中。这段时期的肖像画，一个单独的色调可创造和主宰整幅画作。红色看起来像是起主宰作用的颜色（唱诗班的少年、马夫、旅店服务生等），其后是蓝、白、黑色。这些相同的红色和蓝色，同样描绘出了1925年的牛肉静物画。其他的色彩、光线、阴影之间的笔触、纹理、线条使苏丁的红色们、白色们和蓝色们都具有了身体组织、静脉、动脉等类似有机物的质感。苏丁对穿制服人物的描绘一直持续到1929年，这一题材对于他的成长有着重要意义。通过制服以职业划分出了人物的阶层，人物变得类型化，但是他还是抓住了他们真实的个性，例如同是两个旅店服务生，一个是神情紧张的仆人，另一个却在精明地计算着小费。

20世纪20年代末至30年代，苏丁的人物开始变得冷漠，面部表情和姿势更安静、更孤僻，表现出一种没精打采的、退避的态



玛德莱娜·卡斯泰因 1929

度，显得很悲伤。早期有着更弹性轮廓的苗条人物被独立人物所代替，比例更加自然；人物更加居于中心，在空间中的位置更加靠后，但仍然保留着人物轮廓与背景之间几乎难以区分界限的特点，只有头部和手从一大团重色块中显现。这一画法源于他对伦勃朗及17世纪荷兰绘画的借鉴。从大师的作品中他可能领会到了某些特定的结构形式，或某些光与影的戏剧性效果，但他主要学到的是一种正确的比例关系、人物处于空间中的某种必然性，以及人物与画面的相互关系。事实上，在从20世纪30年代中期至40年代初的后期作品中，人物与他们的环境之间处于更加融洽的互动关系中，他们不再是孤立的，背景不再避免小道具的出现。

“肖像画”对于苏丁的独立焦点画法来说是一个完美的载体。这种焦点式画法使他能够最大限度地吧感情投注到绘画对象上，同时在结构上掌控它，把它与二维或者三维空间联系起来。对绘画艺术的更高要求，最终引导他把人物与更加复杂的背景相融合。聚焦式的结构形式对于风景画和静物画的适应性令苏丁极为喜爱。在不停地追求情感与形式统一性的时候，苏丁不知不觉中将肖像画的画法融入其他画种里。正如马蒂斯谈及苏丁尊崇的偶像伦勃朗时所说：“我们知道只有一句话可以评价伦勃朗，‘除了肖像画，我从来没有画过其它任何东西’。”如果肖像画的目标是为了抓住人物的灵魂，那么我们可以把苏丁的每一幅作品都称作“肖像画”。

编者
2014年1月



苏丁和兹波罗夫

