

Herschel B. Chipp 編著 余珊珊 譯

現代藝術理論

II

A Source Book by Artists and Critics

Theories of Modern Art

Neo-Plasticism

Constructivism

Dada

Surrealism

Pittura Metafisica

1110.77
20053

Herschel B. Chipp 編著 余珊珊 譯

現代藝術理論



Theories of Modern Art : A Source Book by Artists and Critics
Copyright © 1968 the Regents of the University of California
© Renewed 1996 by Heide Chipp
Chinese edition © 2004 by Yuan-Liou Publishing Co., Ltd.
All rights reserved



藝術館 72

現代藝術理論 II

編著／Herschel B. Chipp

譯者／余珊珊

主編／吳瑪俐

責任編輯／曾淑正

發行人／王榮文

出版發行／遠流出版事業股份有限公司

地址／台北市南昌路二段 81 號 6 樓

電話／(02)23926899 傳真／(02)23926658

劃撥帳號／0189456-1

香港發行／遠流（香港）出版公司

地址／香港北角英皇道 310 號雲華大廈四樓 505 室

電話／(852)25089048 傳真／(852)25033258

香港售價／港幣 140 元

著作權顧問／蕭雄淋律師

法律顧問／王秀哲律師・董安丹律師

2004 年 6 月 1 日 新版一刷

行政院新聞局局版台業字第 1295 號

售價／新台幣 420 元

如有缺頁或破損，請寄回更換

版權所有・翻印必究 Printed in Taiwan

ISBN 957-32-5193-0 (套)

ISBN 957-32-5195-7 (冊)

 遠流博識網 <http://www.ylib.com> E-mail: ylib@ylib.com

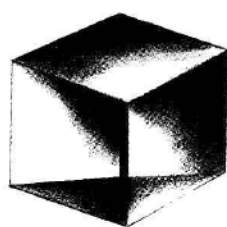


藝術館

Herschel B. Chipp 編著 余珊珊 譯

現代藝術理論

II



新造形主義和 構成主義

國家圖書館出版品預行編目資料

現代藝術理論／Herschel B. Chipp 著；余珊珊譯。

— 二版。 — 臺北市：遠流， 2004 [民93]

冊： 公分。 — (藝術館；71-72)

參考書目：面

含索引

譯自：Theories of modern art : a source

book by artists and critics

ISBN 957-32-5193-0 (全套：平裝)。

— ISBN 957-32-5194-9 (第1冊：平裝)。

— ISBN 957-32-5195-7 (第2冊：平裝)。

1. 藝術－西洋－19世紀 2. 藝術－西洋－現代 (1900-)

909.407

93003959

目錄

閱讀《現代藝術理論》須知 王嘉驥

導論.....1

1 後印象主義.....13

塞尚：書信摘錄.....21

梵谷：書信摘錄.....39

2 象徵主義與其他主觀論者趨向.....6

高更：綜合主義理論.....81

高更：論其繪畫.....95

高更：論其原始主義.....109

象徵主義理論.....121

3 野獸主義和表現主義.....181

野獸派.....189

表現主義.....211

4 立體主義.....279

5 未來主義.....405

6 新造形主義和構成主義	447
7 達達，超現實主義和形而上學派	527
達達.....	541
超現實主義.....	569
形而上學派.....	631
8 藝術和政治	653
9 當代藝術	715
美國的當代藝術與藝術家.....	717
歐洲的當代藝術與藝術家.....	829
附錄	887
參考書目	891
譯名索引	971

簡介

立體主義摧毀傳統的描繪方式後所引起的幾個暗示，影響最廣的想法莫過於：繪畫應是一絕對的實體，和可見世界的物體沒有關係，且應由源自心中、完全抽象的形式構成。這種說法幾乎和分析立體主義是相反的，後者的特殊形式來自將自然物體的形式分解成抽象或半抽象的形狀，然後再重組成和原物仍有關聯的動態結構。這種新繪畫屬於普遍的原則而非確切的規定，所以最先吸引心智，其次才是感官。

某些支持這些原則的人相信，在普遍原則精煉過的領域之中，藝術和幾何——完美關係的最高典範——都有法則，因此即使要憑智力來建造藝術品也都可能。照此理想

而造的藝術，由於避免了物質世界的一切污染，且沒有某個藝術家的個人影響，將是完全獨立的，只遵循普遍原則。由於這種信念，藝術常被視為和諧關係的某種理想楷模，而最終，對個人和一切社會人士來說，這種和諧關係相信是可能的。

由於這種藝術所指多為看不見的，而且暗示人和環境之間可以獲得一種新的、理想的和諧，因此有許多需要解釋的地方。在新藝術觀念中與生俱來的社會使命感在某些藝術家之間形成一種幾近彌賽亞的狂熱；他們因而無可避免地結黨成羣。他們寫下共同的宣言，出版雜誌，為文出書，並發表演說。二十世紀沒有其他的藝術家如此地團結，那樣在理想上激發起理論性的解釋。

懷有這種理想的運動在一九一四年大戰爆發的前夕全面出現於歐洲。然而在概念上最具革命性，在影響上最深遠的莫過於荷蘭和俄國所形成的。范·都斯伯格（Theo van Doesburg, 1883-1931）就將他自己的理想主義解釋為自宗教改革以來，多方影響荷蘭文化的荷蘭新教理想主義的結果。而我們可以看見，俄國思想裏一直都有一股極端主義，而這在一九一七年革命的前夕到達了爆發的高潮。

荷蘭和俄國的團體未形成之前，德洛內在巴黎就已發展出一種非具象的風格，阿波里內爾稱之為「奧費主義」（Orphism）。一九一二、一三年間，他畫的畫完全依賴色彩的對比與和諧，以製造一種色彩的動力；這成了他唯一的主題。他聲稱：「色彩本身就是形式和主題。」他這番努力有早期的理論作為支柱，即認為色彩對比作用本身就是一種動力的效果。希涅克就相信色彩的效果是可以用分析個別外觀的智力程序來控制並導出所要的結果：物體的顏色、投影在物體上的光線的顏色，以及物體所反映出的顏色。法國生理學家查理斯·亨利寫過

幾本書——畫家也讀過——將某種程度的動力和某種方向的運動歸之於種種顏色。這兩人的理論推翻了十九世紀歸之於色彩的種種浪漫和形而上的聯想，而對它們真正的特性作了理性而科學的解釋。因此，可以把色彩想成「純」元素這樣客觀的名詞，在有形物體的影響之外，不帶感性的聯想。德洛內的藝術和理論是追隨普脫那羣藝術家^①客觀思索的體系，他們對藝術、數學和音樂間的相通性有興趣，且雖然在意識上差得很遠，却受到畢卡索和布拉克立體主義的影響。德洛內特別受到慕尼黑「藍騎士」藝術家們的青睞（見第三章），和他們在「純」色彩上有許多相同的想法。他們一九一二年去過一趟巴黎後，即邀請德洛內參加他們在慕尼黑的一次畫展。由此促發了一封論色彩問題的重要信函，而德洛內一九一二至一三年冬也在柏林的暴風雨畫廊展出；阿波里內爾陪同他發表了一場有關他繪畫的演說。這場演說和德洛內論光和色的一篇文章，由克利譯成了德文，一九一三年二月由瓦登（Herwath Walden）刊在《暴風雨》雜誌上。

庫普卡（Frantisek Kupka, 1871-1957）完全抽象的繪畫源自他波西米亞族人那種色彩繽紛、裝飾性的傳統，以及布拉格和維也納的藝術流派，這給了他一種十分不同於立體派那種侵略性的分析態度。結果，他的意念比德洛內的神祕，卻沒那麼具革命性，也沒那麼受到早期法國藝術家和科學家那悠久理論傳統的影響。

同時主義（Synchromism）在許多目標上都和奧費主義類似，但比立體主義更接近未來主義，因為它有意將著了色的形式變成動態。同時主義是在一九一二至一三年間由美國人萊特（S. MacDonald Wright, 1890-）和魯梭（Morgan Russel, 1886-1953）發展而成，在一九一三年巴黎的首展上即遭致非議。同年稍晚也在慕尼黑和紐約的「獨立沙龍」

展出，此後萊特即回美國，發展出一套建立在音階上的色彩尺度理論。

然而對藝術中絕對性的理想最徹底的肯定則是來自於莫斯科；一如社會和政治領域，藝術世界的情況已經到了革命的時候了。和這個國家在整體文化事業上幾乎無望的落後相反的是，莫斯科有一小撮熱誠的「前衛」知識分子和藝術家，對他們，布爾什維克派（the Bolsheviks）所承諾的理想新世界顯現了令人陶醉的一面。俄國藝術家當時已迅速狂熱地吸收了來自西歐的新運動，而畢卡索和馬蒂斯在莫斯科的名氣比在巴黎還要大。光是蘇金（Tschoukine）和摩利蘇夫（Morisov）兩位收藏家，一九一四年之前從巴黎帶回的兩位藝術家的作品就超過百件；數一數二的幾本藝術雜誌也刊登了無數翻印的立體派繪畫；而未來派藝術家馬利內提的俄國演說之行也極為成功。

馬勒維奇（Kasimir Malevich, 1878-1935）雖然從未踏出過俄國一步，却在野獸派和立體派風格還很新時就消化吸收了，且將它向他一九一三年稱之為絕對主義（Suprematism）的純抽象繪畫的理想推進。那年他畫了當時所見最純粹最徹底的抽象畫，一張白底襯著黑色方塊。他解釋道，「一九一三年，於急切地試著將藝術從具象世界的鎮壓物中解放出來之際，我在方形中找到了避難所。」同年，塔特林（Vladimir Tatlin, 1885-1956）以金屬、玻璃和木頭做了第一個純抽象的浮雕結構，將立體派的拼貼和結構的意念推至一極端却合理的結果。他的構成主義運動，像絕對主義一樣，起於對當代世界的機械和大量製造物——以沙皇時代俄國落伍的技術觀點來看，乃一意義重大的品味——的全盤接受。確實，這兩種運動架構出以機械的絕對功能論和工業材料的效率為基礎的理想世界一事，一時之間替他們贏得了托洛斯基（Leon Trotsky）和布爾什維克黨統治俄國時某些小派別的贊同。塔特林於一

九一九年構思、但從未建造過的偉大的第三世界紀念碑——三分之一哩高——一度使構成主義風格被視為無產階級革命的真正風格。^②而馬勒維奇先在莫斯科，繼而在列寧格勒學院受聘為教授之事，給了該運動官方的認可。

賈柏 (Naum Gabo, 1890-) 一九一〇年前往慕尼黑學醫時，還是個文科學生及詩人。他哥哥佩夫斯納 (Antoine Pevsner, 1884-) 一九〇九年開始就在基輔 (Kiev) 學畫，而在柏萊恩斯科 (Briansk) 的家人也一直討論著藝術。賈柏後來雖然去了慕尼黑學醫，但他和德國藝術中心康丁斯基及其他藝術家的交往，使他的注意力轉向了繪畫和雕刻。在一九一四年大戰爆發之前，他常到俄國，且在美術史學家沃夫林 (Heinrich Wölfflin) 的影響下，於一九一三年前往義大利。一九一四年他以難民身分逃往挪威，在那兒會合了一九一一年起就在巴黎居住作畫的佩夫斯納。在挪威，賈柏做了他在綜合立體主義幾何形式影響下最早的一些雕塑——用紙板或三夾板的合成面做的人體模型和頭像。一九一七年二月革命爆發後，賈柏和佩夫斯納返回俄國。在莫斯科，他們加入了塔特林、馬勒維奇和其他像康丁斯基這樣脫離國籍者的偉大實驗。

對藝術家的夢想而言不幸的是，托洛斯基逐漸失勢了，而列寧的政策一向敵視現代藝術，很快就否定了藝術家任何的表達自由。可能將構成主義聯想成他一九一六年被放逐蘇黎世時住在他隔壁的伏爾泰咖啡館 (Café Voltaire) 那羣人達達式的戲謔狂歡，列寧根本不給他們任何委託的工作和官銜。到一九二二年，幾乎所有新運動的領袖都發現他們迫於生計而必須離開俄國。他們大多數先到柏林，受到當地的歡迎，然後將俄國構成主義的基本真理帶到其他的抽象藝術家的團體：

康丁斯基成了威瑪包浩斯的教授，而李斯茲基（El Lissitzky, 1890-1947）則短期間加入了阿姆斯特丹的「風格派」（De Stijl）。馬勒維奇稍後到了包浩斯，在此他原以俄文寫成的手稿被譯成德文，一九二七年發表〈無物象世界〉（Die Gegenstandslose Welt）一文。賈柏在柏林住到一九三三年（雖然他在巴黎的抽象—創造團體中也很活躍）才搬去倫敦。他和班·尼可森（Ben Nicholson）及另一些人，擔任專論激進抽象運動理論的特別文人刊物《圈子》（Circle）的編輯。一九四六年他移居美國，繼續工作和寫作。佩夫斯納則重返年輕時住過的巴黎。

雖然純抽象傳統在俄國受到整肅，在包浩斯却加以制度化，且大力地傳播開來。該學院於一九一九年在威瑪成立，院長是建築師古匹烏斯（Walter Gropius）。應用美術和純美術結合的意念已深植在包浩斯的前身——威瑪應用美術學校，該校由維爾第創於一九〇二年，以教授年輕風格派（Jugendstil）的理想和運用。古匹烏斯在包浩斯奉獻式的演說重振起藝術家的新理想：「讓我們一起創造未來的新建築，那將是集一切於一身的——建築和繪畫。」

雖然古匹烏斯吸引了許多數一數二的藝術家到該校，如康丁斯基、克利、費寧傑（Feininger）、史列瑪（Oscar Schlemmer）、馬克斯（Gerhard Marcks），比起新藝術和社會的理論與理想原則，該校的觀念更著重設計和結構的問題。基本課程是由易登（Johannes Itten, 1888-）——畫家兼理論家何澤（Adolf Hoelzel, 1853-1934）的學生——指導的，他提議創作的來源在於對素材真正的物理性在知性和感性上的了解：木頭、玻璃、金屬等，以及擁有極多新可能性的當代科技才是指引的靈感。照古匹烏斯的說法，畫家為設計師的物質論提供了一種「精神上的反作用」。另有許多藝術家和設計師受了這種實驗方法的激發而來到

威瑪，稍後該校遷至德索 (Dessau) 時，他們也貢獻了新的意念。何澤的配色理論透過兩個他以前的學生易登和奧圖·史列瑪 (Otto Schlemmer) 而變得至為重要。拉斯洛·莫荷依—那吉 (Lazlo Moholy-Nagy, 1895-1946) 對顏色、光線和工業材料的物理性那充滿幻想的探索，在學生間引起了極大的狂熱。西碧兒 (Sibyl Moholy-Nagy) 稍後寫道，藝術理性化的精神強得使她先生發展了一套編纂的系統，即他可以用電話指示的方法讓招牌畫家畫出一幅畫。其他的才華之士如范·都斯伯格、賈柏、馬勒維奇和李斯茲基等，也從有類似實驗的主要中心——俄國和荷蘭——被吸引到包浩斯。

包浩斯課程裏的社會價值感和教誨作風的意識形態，促使古匹烏斯和莫荷依—那吉發表了一系列十四篇論各種觀點的藝術理論，其中包括蒙德里安一九二五年的〈新形式〉 (Die Neue Gestaltung)，馬勒維奇一九二七年的〈無物象世界〉，以及康丁斯基、克利和范·都斯伯格寫的書。但在二〇年代中旬，包浩斯內部開始分裂，不僅在繪畫的授導，甚至自由實驗的精神都受到了干擾，因此到一九三三年該校最後被納粹解散時，實質上已經變成了訓練設計師的技術學校了。包浩斯大部分的領袖人物——早期實驗階段和後期實用階段的——都在三〇年代逃往美國了。他們在此都事業有成，且變成該國建立這個傳統的一股重要力量。莫荷依—那吉以包浩斯的原則在芝加哥創立了設計學院；古匹烏斯成為哈佛建築系的系主任；艾伯斯 (Josef Albers) 在耶魯也就任同等的職位；其他諸如凡德羅 (Ludwig Mies van der Rohe)、貝爾 (Herbert Bayer) 和布魯爾 (Marcel Breuer)，則將包浩斯發展出來的原則加以實踐在建築和設計上。

抽象運動中最純粹，在意識上最富理想的乃荷蘭的一支——風格

派——一九一七年創於阿姆斯特丹。對荷蘭藝術家而言——主要是蒙德里安、范·都斯伯格和建築家歐德（J. J. P. Oud, 1890-），風格派是他們認為對個別的人和整體的社會來說，所可能達到的完美和諧的模範。它因而負有倫理、甚至精神上的任務，執行一種類於將已發現的原則加以應用的純研究的功能。比德國和俄國的運動更進一步的是，它不但是在建築和設計上，也在繪畫和雕塑方面激發起一種抽象的傾向，這到今天都還生生不息，且和當代藝術關係密切。相較之下，包浩斯的意識則似乎根植在物質主義上，且主要針對實際的應用；而構成主義——不像風格派——在技術和現代藝術上都缺乏一種堅實、固有的傳統作為後盾。這種不足，加上共產黨的指責，使得會員很快就散入其他運動之中了。

風格派的藝術觀建立在一堅實的意識基礎上：荷蘭的理想主義哲學，一種嚴肅、清晰、邏輯的知性傳統，以及一如歐德表示的，「新教的迷信破除」。那些藝術家們相信一種普遍的和諧，人可以服從它而加以分享。它存在於一種沒有衝突、超出一切實質世界的物體，甚至沒有個別性的純精神的領域中。以繪畫而言，就是讓造形的手法簡化到線條、空間和色彩這些構成元素，排列成最具元素性的結構。

蒙德里安從巴黎回來後，即成為風格派的鋒頭人物，也是在上述信仰下作風最純粹的藝術家。對他而言，他本身的藝術理論——新造形主義——不只是一種繪畫風格而已；它既是哲學也是宗教。由於它和一般的原則是如此地協調，其宗旨即是一種使生活的面面觀都和這些原則走向一致的藝術。人類的整個環境都將變成一種藝術。正如蒙德里安自己說的，「在未來，繪畫價值的有形化身將會取代藝術。然後我們就再也不需要繪畫了，因為我們會活在落實了的藝術裏。」