

毕加索 原来可以 这样看

〔法〕克里斯托弗·阿尔迪 著
(Christophe Hardy)

J-49
10

Pablo
Picasso



邵大箴 (中央美术学院教授)
奚静之 (清华大学美术学院教授)
金韵蓉 (著名儿童心理教育家)

★-联-合-推-荐-★



中信出版社·CHINA CITIC PRESS

013044421

毕加索 原来可以 这样看

〔法〕克里斯托弗·阿尔迪 著 治棋 译

J-49
10

Comment parler de

Pablo Picasso

aux enfants



北航

C1652457



中信出版社 · CHINACITICPRESS · 北京

图书在版编目 (CIP) 数据

毕加索原来可以这样看 / (法) 阿尔迪著; 治棋译. — 北京: 中信出版社, 2013.6

书名原文: Comment parler de Pablo Picasso aux enfants

ISBN 978-7-5086-3992-5

I. ①毕… II. ①阿… ②治… III. ①艺术教育-家庭教育 IV. ①J-49 ②G78

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第089875号

Coordination éditoriale: Céline Ottenwaelter assistée de Mathilde Le Guern

Conception graphique et maquette: Loïc Le Gall & Clément Chassagnard

© 2011, éditions Le baron perché

30, rue Jacob, 75006 Paris

Simplified Chinese edition by China CITIC Press © 2013

All rights reserved.

本书仅限中国大陆地区发行销售

毕加索原来可以这样看

著 者: [法] 克里斯托弗·阿尔迪

译 者: 治 棋

策划推广: 中信出版社 (China CITIC Press)

出版发行: 中信出版集团股份有限公司

(北京市朝阳区惠新东街甲 4 号富盛大厦 2 座 邮编 100029)

(CITIC Publishing Group)

承 印 者: 中国电影出版社印刷厂

开 本: 889mm×1194mm 1/24

印 张: 4

字 数: 50 千字

版 次: 2013 年 6 月第 1 版

印 次: 2013 年 6 月第 1 次印刷

京权图字: 01-2013-1172

广告经营许可证: 京朝工商广字第 8087 号

书 号: ISBN 978-7-5086-3992-5/G·989

定 价: 25.00

版权所有·侵权必究

凡购本社图书, 如有缺页、倒页、脱页, 由发行公司负责退换。

服务热线: 010-84849555

服务传真: 010-84849000

投稿邮箱: author@citicpub.com

推荐语

Recommendation

人们，特别是儿童和少年，接触经典艺术最大的障碍来自心理的恐惧，似乎那些大师的作品高不可攀。克服心理障碍最好的办法就是让他们直接去感受，去与作品、作者对话。怎样去感受和对话，“艺术眼”系列丛书用深入浅出的语言向我们做出了解释，帮助我们揭开经典作品的面纱，走近大师们创造的艺术境界，从而得到知识的补充、修养的提高和心灵的净化。

中央美术学院教授 邵大箴

历代大师们创造的艺术品，我们都是可以看懂的，不那么高深莫测。怎样去有效地观看、饶有兴味地去品尝，听听专家们的指导十分有益。在这方面，“艺术眼”系列丛书给我们提供了十分方便的条件，是家长和孩子的好读物。

清华大学美术学院教授 奚静之

前言 Preface

如果你向周围亲友询问，谁是20世纪最伟大的艺术家，十有八九毕加索会被第一个提及。但如果你再问一句为什么，难度便随之而来……很多人都曾为毕加索着迷、为毕加索困惑、被毕加索吓倒或偶尔因毕加索而难堪。本书为他们提供的材料既翔实又便于理解，可以让他们不再停留在以简单句式（“真难看”、“这些人像外表畸形、奇丑无比”、“他根本不会画画儿”……）对毕加索因声名显赫而成为众矢之的的创作天赋加以评判的水平上。本书针对的读者正是那些渴望把对艺术作品的深入了解传递给孩子们的教师与父母。本书为他们提供了清晰明确的论据，以便通过他们让那些不含任何成见的年轻读者充分理解，毕加索为什么有可能是20世纪最为重要的艺术家。本书会帮助他们解释清楚，毕加索旺盛的精力和强烈的好奇心如何让他成为形态的神奇创造者；以及，他又是如何通过他的作品，通过油画、素描、雕塑、陶艺让这个世界变得更加多姿多彩。

第一部分以综述形式介绍了毕加索的生平、成长经历、其作品的发展变化与多样性，以及他一生中的重大事件。毕加索是这样一位艺术家，在他身上，欲望、感觉、不安与冲动都会迅速找到一种具体而明确的表达方式。他无时无刻不在思索、感觉、散发着“造型艺术”。出于其复杂多变的的天性与无比丰富的表达力，他的每一幅作品都在向我们发出挑战。这位艺术家从来不会停留在已经得到、已经知道或者已经做过的事物上。他永远处于行动之中。对于自己创造的形态，他总是在质疑、否认、摧毁、通过改弦更张而推倒重来。

第二部分是成人与孩子之间的对话形式呈现的，对话涉及的是十幅特点突出的精选作品。这部分内容好像带着我们漫步参观一样，着力于画作触目惊心之处，集中阐述一幅油画、一件雕塑、一张素描所呈现出来的美感。每次都是孩子率先发问。他们不停地提问、不停地思考。然后便轮到成人答话，对他们的问题一一解答。对话从只需简单回答的简单问题开始，逐渐进入到需要投入更多心思、调动更多常识、经过更多理论思考、参考更多艺术史事件的复杂问题当中。

毕加索自己承认，他渴望达到儿童绘画的浅显境界。然而他的艺术却丝毫没有幼稚之处：证据就是，由于频繁地变换多种传统艺术手法，他功底深厚的表现力、无拘无束的创造力、充满情色的内在张力以及强大的视觉冲击力得以日见丰富。但他仍然不懈地展现着儿童的心性、儿童的清新与儿童的活力。

克里斯托弗·阿尔迪 (Christophe Hardy)
前任部长，博物馆公共机构和凡尔赛民族遗产主席

『艺术眼』系列书——第一辑

《艺术原来可以这样看》

《世界艺术原来可以这样看》

《卢浮宫原来可以这样看》

《凡尔赛宫原来可以这样看》

『艺术眼』系列书——第二辑

《拉斐尔原来可以这样看》

《毕加索原来可以这样看》

《梵高原来可以这样看》

《弗里达原来可以这样看》

『艺术眼』系列书——第三辑

《20世纪艺术原来可以这样看》

《蓬皮杜中心原来可以这样看》

《达·芬奇原来可以这样看》

《德加原来可以这样看》



目录 Contents

前言

VI

第一部分 创作鬼才

图像与形态的神奇创造者

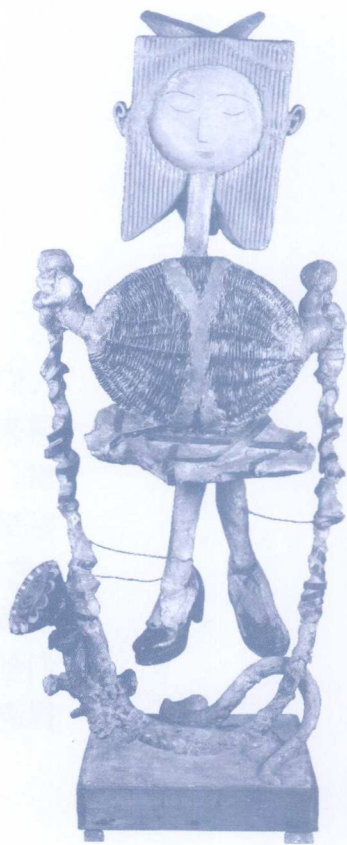
002

以厄洛斯之名

018

创作空间

023



第二部分 作品赏析

怎样阅读作品赏析？	030
01.《塞莱斯蒂娜》	034
02.《阿维农少女》	038
03.《陈年老酒瓶、玻璃杯和报纸》	042
04.《排笛》	046
05.《舞蹈》	050
06.《玛丽-特里斯肖像》	054
07.《格尔尼卡》	058
08.《生命之悦》	062
09.《跳绳的小姑娘》	066
10.《自画像》	070

第三部分 附录

哪里可以欣赏到毕加索的主要作品？	076
延伸阅读	080
难词词典	083

画

咬人。”

第一
部分

创作鬼才

图像与形态的 神奇创造者

20世纪的艺术家中鲜有人能在作品创作的数量上与毕加索相匹敌。这一点不仅可以通过他几乎活了92岁的长寿得到解释，而且尤其可以在他作为一名艺术家的坚韧不拔与顽强意志中找到原因。对他来说，活着就意味着创作，意味着一笔一画地构思绘画，意味着以强烈色彩带来视觉冲击，意味着把石膏打理成形，意味着切割木料、粘贴纸张、折叠铁皮，意味着焊接、拼装、加工一件件艺术品。毕加索有着惊人的生命力。他是一个顽强的、不知疲倦的工作狂。他的好奇心、他的将最多样化艺术表现手法运用自如的独品味，使他得以跻身以多才多艺著称的创作者之列。物质世界以及一切可见之物随时激发着他的创作欲。他的眼睛永远在捕捉、分解、剖析、拆卸、重组。他的意识指挥着他的巧手不停地画着、描着、挖着、捡拾着、回收着、揉捏着。精准的动作换来的是精确而独特的形态：他把创作素材融入了内心世界。

画家的一变再变

不同“阶段”及其构成要素

我们已经养成了通过划分不同时期来介绍画家生平的习惯。这种既涉及创作生涯又涉及个人生活（对于毕加索，二者紧密相连，纠缠不清）的“阶段”划分，对于帮助我们更容易地在大量事实当中理出头绪不无裨益。但这种划分方法也容易抹杀整体的一致性。毕加索是一位顽固与执着远多于摇摆不定的艺术家，他的作品既多

种多样又相互协调。要想紧紧把握住在其一变再变之外支撑其创作生涯的艺术统一性，必须时刻牢记这位艺术家对视觉效果渴望——艺术批评家、他的挚友皮埃尔·戴克斯（Pierre Daix）用了这样一个动听的句式来形容他：“视觉饕餮”。毕加索，在其漫漫人生路上，从来没有停止过攫取他所看到的一切，无论是自然生成的物品还是艺术创作的作品。他唯一的行动指南就是情感、感觉。画画，更宽泛地说是创作，就等同于把握感觉、超越感觉，进而通过为这种感觉赋予某种形态而予以终结。就这一点而言，艺术批评家兼作家克里斯汀·泽尔沃斯（Christian Zervos）在其所办杂志《艺术手册》（*Cahiers d'art*, 1935年版）的某一期中写下了如下发人深省的言论：“这位艺术家就是一座情感的蓄水池，无论这种情感来自何处：天空、大地、一张纸、一个匆匆而过的路人、一张蜘蛛网……这位画家无时无刻不在经受着蓄满与宣泄的状态变化。这就是艺术的全部秘密所在。我曾在枫丹白露森林漫步。我在那里感受到的是厚重得无法承受的绿意。我必须把这种感觉宣泄到画作当中。画面充斥着绿意。”

发现，寻找

艺术家还有一个性格特征：不走老路。他的种种创造都无法让他留在原地，他的创造在那条连续不断的道路上始终不会停下脚步，一次又一次地把他抛向全新的视觉感受，抛向前所未遇的形态。甚至远不止于此，鉴于毕加索经常会与他自己的精湛技艺进行抗争，为了通过塑造某一张脸、某具人体、某件物品固有的纯净感来达成（或找到）绘画的本质而予以抛弃，他的创造会一直发展到连他自己也不放过的某种粗暴的程度。我们经常会想到他的那句名言：“我不寻找，我只发现。”但我们必须以另外一句更加忧虑、更加令人兴奋的话予以补充：“我们永远不会停止寻找，因为我们永远无法发现。”这就是毕加索为真正意义上的画家所描述的命运（厄运？）：将“绘画战争”进行到底，永不满足，总是在重新开始。在他看来，某一幅画已经完成的想法是毫无意义的。在《毕加索这样说……》（*Picasso dit*,

..) 一书中, 他向好友伊莲·帕梅兰(Hélène Parmelin) 倾诉道: “你可以把一幅画放到一边, 跟人说你再不会去碰它。但你永远不能写上‘已完成’的字样。”鉴于毕加索的艺术始终建立在永远怀疑的基础上, 建立在渴望毁掉、迅速抛弃以便重新构建的基础上, 他的艺术也会让人觉得, 没有一处是最终定型的。这位创作者的前行动力只有在他止住脚步, 也就是生命终结的情况下才能停下。

看到不等于理解

画家的眼光与观众的眼光是无法彼此割裂的。一幅油画首先是一件耐看的艺术品。绘画作品通常如此。绘画让我们当下产生的直接疑问并非“这是什么意思”, 而是“我们看到了什么”。反之, 毕加索的神来之笔一经展现, 便要把我们的注意力全部调动起来。毕加索想要我们遵循的正是这样的观赏法则, 他曾向克里斯汀·泽尔沃斯坦言: “所有人都想理解绘画作品的意思。为什么大家不去试着理解鸟儿的歌唱? 为什么大家可以喜欢静谧的夜晚、鲜艳的花朵, 喜欢身边的一切, 却从不追求去理解它们? 可一看到绘画, 就想要理解其中的意思。他们尤其需要理解的是, 艺术家是出于需要而工作的, 他本人也是这个世界微不足道的一个组成部分, 对他不应该提出比对诸多自然界事物更高的要求。这些事物虽然令我们着迷, 但我们却无从解释。”面对一幅油画, 最关键的就是: 保持足够的专注和随意, 以尽情享受它的表现力以及它所带来的冲击力。

从青年才俊到成名艺术家

帕布罗·鲁伊兹·毕加索(Pablo Ruiz Picasso) 于1881年10月25日出生于西班牙南部的马拉加[Malaga, 安达卢西亚(Andalousie) 自治区]。父亲是画家兼素描教师[先任教于马拉加, 继而是拉科鲁尼亚(La Corogne), 最后来到巴塞罗那], 他很早就显露出绘画方面的卓越才能。在巴塞罗那和马德里快速并出色地完成学业后, 毕加索(此即其母亲的姓氏) 便表现出了他的独立性, 不再通过正规学校而是通过接触加泰罗尼亚(Catalogne) 的艺术圈自学成才。他最常去的就是“Els Quatre Gats”(加泰罗尼亚语意为“四只猫”), 这是一家巴塞罗那文化人常去的小酒馆, 他在那里受到了诸如新艺术、

表现主义绘画，以及蒙克¹和图卢兹-洛特莱克²等思潮与艺术家追求创新与不同凡俗的影响。1900年，他第一次踏上了巴黎的土地，惊喜地发现了卢浮宫，发现了那里的绘画与雕塑珍宝，这其中，古旧者有之，经典者亦有之，当然还有卢森堡博物馆，那里陈列的作品来自更近期的画家，特别是印象派画家。这期间，他完成了很多充满诱惑力的油画，再现了美好年代³的人文景观（如绘于1900年的《煎饼磨坊》[*Le Moulin de la Galette*]），并以此向图卢兹-洛特莱克、雷诺阿（Renoir）和德加（Degas）等画家表达敬意。

蓝色过后是粉色（1901-1905）

在安布鲁瓦斯·伏勒尔（Ambroise Vollard）画廊成功举办作品展示之后，毕加索开始辗转于巴塞罗那和巴黎之间。从1901年冬天到1904年年中，他把他对艺术的敏感与追求全都集中到了一种颜色——蓝色之上，无论是在艺术发展史还是艺术品交易中，他的蓝色绘画都被视为那一时期的单色油画*（对于星号标注的解释内容集中在第83-84页）。毕加索十分钟爱这种颜色，他后来把这种颜色定义为“众色之色”。他在单人肖像或群体肖像中，在表现因苦难、饥饿、疾病、社会倒退而苦不堪言的人物油画中一律使用这种颜色。他也是这样的人物油画中的一员[如绘于1901年末的《自画像》(*Autoportrait*)]，他在这些人物油画中画上了一些带有寓意的形象[如绘于1903年的《生命》(*La Vie*)]，偶尔也包括一些更具双重情绪也更令人内心不安的人物（如绘于1904年的《塞莱斯蒂娜》，参见01号作品）。这以后，他笔下的众生相便开始被饰以更为多样化也更柔和的色彩，诸如沙土、赭石或粉红色[“玫瑰时期”(*période rose*)一词便由此而来]。而他笔下的人生舞台，也以充满诗意且不再过于尖刻的色调来呈现人物，这些人物虽然依旧都是不起眼的小人物，但却更加轻灵、更具“艺术家”风范：流浪者、街头艺人、杂技演员、马戏演员以及小丑[如绘于1905年的《站在球上的杂技演员》(*L'Acrobate à la boule*)]。

1 蒙克（Munch），1863-1944，挪威表现主义画家——译者注

2 图卢兹-洛特莱克（Toulouse-Lautrec），1864-1901，法国后印象派画家——译者注

3 美好年代（*La Belle Époque*），从19世纪末到第一次世界大战爆发期间

欧洲社会、经济、科技与政治高速发展的历史阶段——译者注

原始主义 (1906-1908)

最终定居巴黎后，毕加索在1905-1906年冬季卢浮宫的一次展览中发现了在罗马征服之前的伊比利亚雕塑，这些展品都是从他自己的家乡安达卢西亚发掘出来的，所以对他的启示便更加强烈。他从此便与传统的学院派画法一刀两断，尽管他对这种画法早已掌握得炉火纯青。就像同时期的许多艺术家一样（在他之前的有高更，与他同时代的有马蒂斯和德加），为了求新求变，他也想对艺术作一番追本溯源。这样的追溯既有对远古时期极其大胆的艺术创作手法的重新评估，也有对今天被称为“原始艺术”的一切所给予的极端重视，尤其是毕加索每次都会在特罗卡德罗（Trocadéro）人类博物馆对着非洲和大洋洲雕塑与面具凝视良久。他从这些艺术作品、宗教面具、伊比利亚或罗马式雕塑等展品中所汲取的，是它们的质朴、它们系统使用符号的方法，最后，还有它们表现诸如恐惧、信仰、喜悦等最基本情感的力度。由此，他创建了一套人像造型语言：描绘身体与物品的线条被大大简化，变成了一条条单线；人脸被精减成了他最拿手的面具。这种艺术上的极端化在1907年达到了顶峰，代表作品就是《阿维农少女》（参见02号作品），这幅作品即便是对画家的好朋友和捍卫者也构成了一种视觉冲击。画面表现的不仅是远离展现女性裸体传统法则的“原生态”女性躯体，而且还把她们放到了以现实主义手法构筑的粗俗环境之中（一家妓院），既抛弃了安格尔（Ingres）富于异国情调的亦真亦幻[如绘于1860年的《土耳其浴女》（*Le Bain turc*）]，又抛弃了马蒂斯田园牧歌般的遐想梦境[如绘于1905-1906年间的《生活的欢乐》（*Le Bonheur de vivre*）]，而这两种意境对于毕加索来说都曾是最主要的灵感榜样。

全新的绘画空间 (1908-1917)

受为其画作增添力量感的想法驱动，毕加索和他的同行兼好友乔治·布拉克（Georges Braque, 1882-1963）一起创造了“立体主义”，引爆了一场审美革命，打破了多个世纪以来所惯用的绘画常规。直到当时，任何一幅油画所表现的都只是从一名静止不动的观众视角所看到的一部分真实场景，只是因为借用了文艺复兴以来所形成的透视法*，让人面对画面时产生了画中事物呈现三维状态的幻

觉。塞尚 (Cézanne, 1839-1906) 的绘画力求突出事物纯粹而有力的形态 (立方体、球体、锥体……), 沿着他的思路, 布拉克和毕加索创建了一种全新的现实表现方法: 这种方法可以同时让人看到侧面、正面、上面等多个角度; 此时, 那种强加给观众的古典透视法和固定的单一视角已经消失殆尽。由此产生的是对物体 [如布拉克绘于1911年的《单簧管》(*La Clarinette*)]、风景 [如毕加索绘于1911年的《塞雷的风景》(*Paysage de Céret*)] 以及人像 [如毕加索绘于1910年的《卡恩维勒肖像》(*Portrait de D.H.Kahnweiler*)] 的分解效果。人与物的体量被分割成了多个平面。其对几何平面的重新组合以精简为同色系*的灰、绿或棕色等颜色形成了画面的结构与韵律。

在这一“解析立体主义”阶段中, 他们所绘油画的外观特征时常会表现为朴实无华和难以捉摸的图像隐喻。此后, 通过在画布上画入直接取材于现实并偶尔以铅笔、水粉、刻刀进行再加工的无雕饰物质, 两位画家又开始在他们的绘画构想中不断添加物质性元素。比如, 《藤椅上的静物》(*Nature morte à la chaise cannée*, 1912), 与其说毕加索是画出来的, 不如说是剪出了一块以仿真错觉*表现藤制椅面的油布。这种剪贴纸张、报纸、嵌入细小物品 (钉子、别针……) 的做法以两维形式保证了画面强烈、具体、感性的表现力 (参见03号作品)。这就是我们所说的“综合立体主义”。

毕加索的新古典主义时期 (1917-1925)

1917年, 毕加索应邀前往罗马, 与俄罗斯芭蕾舞团及其团长加吉列夫 (Diaghilev) 合作筹备即将在巴黎上演的舞剧《游行》(*Parade*): 他负责设计幕布、布景和服装。这次合作除了促成他与后来成为其首任妻子的芭蕾舞女演员奥尔加·柯克洛娃 (Olga Khokhlova) 相识之外, 还让他与多名舞蹈家进行了接触, 他们无一不是活泼可爱、动作灵巧的鲜活模特。这次罗马之行更让他频繁领略了希腊与拉丁艺术的诸多杰作 (油画、壁画、雕塑) 以及文艺复兴时期的各位巨匠, 毕加索先后在意大利的都城罗马、那不勒斯、佛罗

伦萨和庞贝得以一饱眼福。这次罗马之行还在从前的经验（“立体主义”）与毕加索终其一生都从未停止质疑的古典遗产之间产生了决定性的交锋。这位艺术家于是决意以他自己的方式来重新演绎古代人像的美感，他在画布上所呈现的都是深具雕塑美与和谐美的人物，他们或沉浸在沉思状态中[如绘于1920年的《坐着的女人》（*Femme assise*）]，或充满动感[如绘于1922年的《奔跑》（*La Course*）]。这种风格因在炫目的海滨阳光下、在偏僻的度假胜地、在迪纳尔⁴以及地中海沿岸[如《排笛》（*La Flûte de Pan*），参见04号作品]完成的作品而充满生机。我们有时也把这一过渡时期看作是“回归秩序”与崇尚古代的写实性表现手法的阶段。实际上，他丝毫没有放弃此前的一切：毕加索不仅继续绘制着源自立体主义的静物画，而且，在其写实性的画作中，他还使用了一种摆脱古典透视法的个性化语言，因延续他与安格尔的“对话”而在打破比例、扭曲形态上大做文章。他演绎着独创的人体比例，着重强调构图与其特有曲线的造型韵律，拒绝将这种韵律置于循规蹈矩的人体解剖制约之下[如绘于1918年的《浴女》（*Les Baigneuses*）]。

暴力与激情（1925-1944）

1925年标志着一种真正意义上的决裂，在以《舞蹈》（*La Danse*，参见05号作品）为显著特征的狂热氛围中清晰可辨。画家所展示的人体不再与此前所绘人物那种伟岸、明晰的造型存在任何关联。一个狂热与高产的时期就此开始。与将艺术品视作无心而为的超现实主义运动同步，毕加索全身心地投入到了他的内心世界之中。在这一时期，他的私生活处于极端动荡之中，他与奥尔加的婚姻终告失败，自1927年起，又开始和少女玛丽-特里斯·沃尔特（Marie-Thérèse Walter）私通，并于1936年结识了他的第二位灵感女神多拉·马尔（Dora Maar），这位画家于是开始听凭内心绷紧的神经和与生俱来的充沛精力尽情宣泄。

在这一时期，毕加索作品对于现实世界的表现力就是这种喷涌而出的冲动情感的直接产物。人体的变形催生了前无古人的比例变化，即便是对于今天已经认同“毕加索风格”的许多观众来说，这样的比例有时也会令人反感[如绘于1929年的《坐在红椅子上的裸体