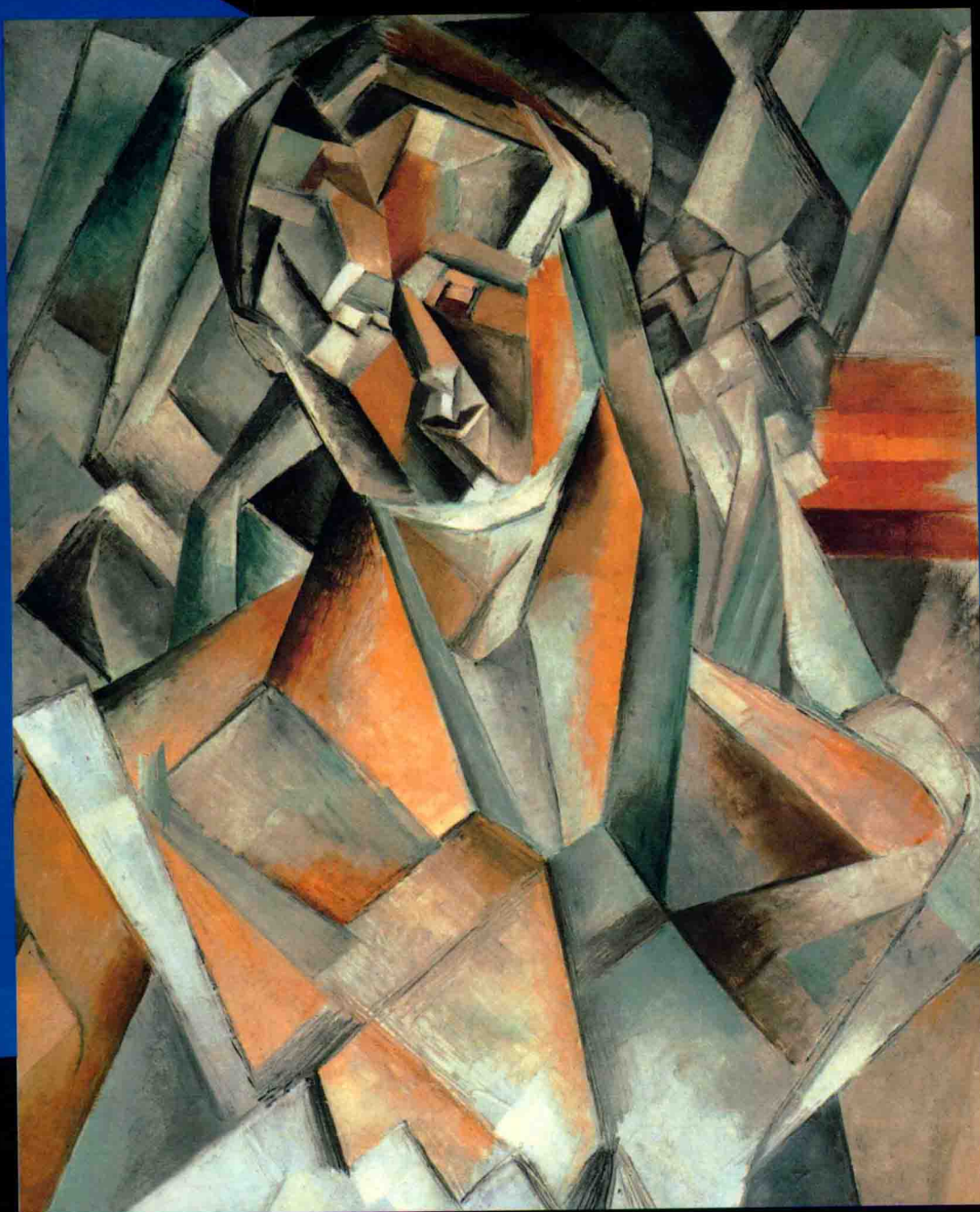
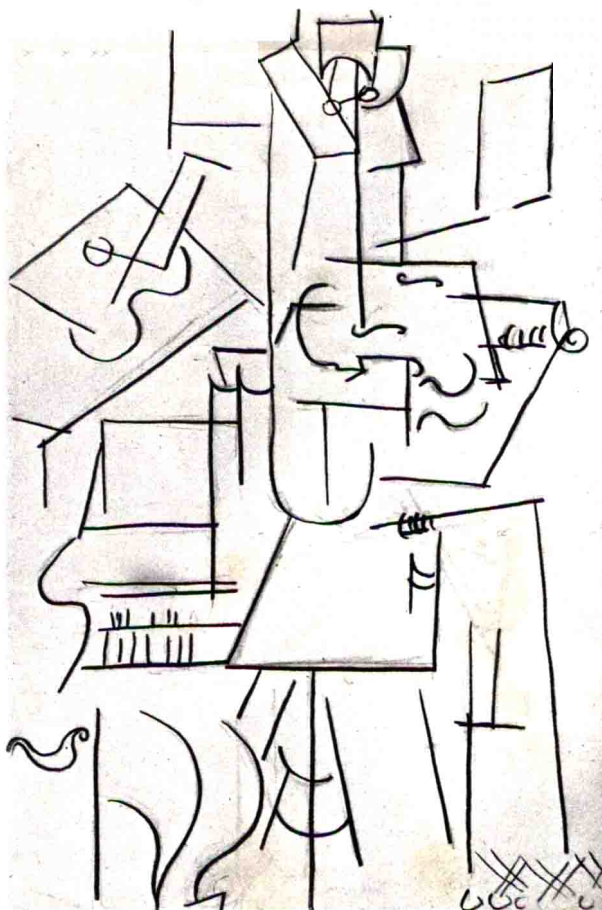


Cubisme

立 體 主 義





畢卡索：鋼琴前的提琴手(*Violoniste devant piano*),1912年

目 錄

二十世紀的立體主義	5
立體派畫風特色	7
立體派大師傳略	8
作品、短評、引言	10
索引	62
大事記	64

©1996 EDICIONES POLIGRAFA, S. A.

Balmes, 54-08007 Barcelona

Chinese language copyrights ©1997 by Cruise Publishing Co., Ltd.

© of the authorized works: VEGAP, Barcelona, 1997

著作權所有。翻印必究

本書文字非經同意，不得轉載或公開播放。

遠東地區獨家中文版權 ©1997

縱橫文化事業股份有限公司

1997年10月1日初版

發行人：許麗雯

社長：陸以愷

總編輯：許麗雯

翻譯：漢詮翻譯有限公司 曾如譯

主編：楊文玄

編輯：魯仲連

美術編輯：涂世坤

行銷執行：姚晉宇

門市：楊伯江 朱慧娟

出版發行：縱橫文化事業股份有限公司

編輯部：台北縣新店市中正路566號6樓

電話：(02) 218-3835

傳真：(02) 218-3820

印製：Filabo, S.A., Sant Joan Despi (Barcelona), Spain

Dep. legal: B.35270-1997 (Printed in Spain)

行政院新聞局出版事業登記證局版北市業字第734號

立體主義 (CUBISME)

定價：440元

郵撥帳號：18949351 縱橫文化事業股份有限公司

立體主義

CUBISME



畢卡索
彈奏曼陀林的女人(*La Femme à la mandoline*), 1909年
油畫, 100×81公分
德國, 杜塞爾多夫市, 北萊茵藝術收藏館

二十世紀的立體主義

1913年，詩人居揚·阿波里內爾(Guillaume Apollinaire)為立體主義作了如下的定義：「立體主義之所以迥異於既往的各個畫派，在於它一反過去臨摹真實的傳統。立體派的畫家們以创新的手法來展現三度空間，從真實中孕育形象或自行創造出真實。這種新的表現方式雖使我們無法推想出習見的真實，卻也因此開創了新的藝術觀念。」

師承塞尚

1906年，塞尚才剛辭世，他留給世人的教誨：「要把景象看成柱狀、球狀、錐狀」就已成為畢卡索的主要研究課題。畢卡索認知到物體的幾何結構，要比照射於其上的光線變化更能突顯本質(參見圖a)。隨後他試圖將立體的各面幾何形狀濃縮在平面的畫布上，並從伊比利半島及非洲的雕刻品中獲得靈感，創作出《亞維農的姑娘》(參見圖c)這幅象徵立體派里程碑的畫作。

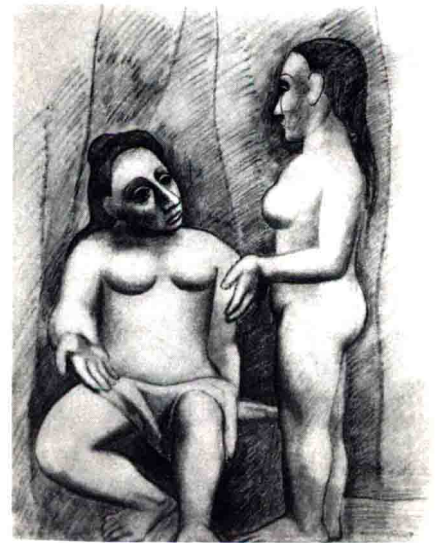
1907年秋天，布拉克透過阿波里內爾的介紹，初次在畢卡索的畫室裡看到《亞維農的姑娘》以及《裸體肌理習作》(圖c)時，深受刺激，而於冬天開始創作《魁梧的裸體浴女》(圖5)。為此，許多不明究理的藝評家認為畢卡索是立體派真正的鼻祖。但事實上，布拉克於同年夏天已在塞尚生前最常寫生的法國南部——馬賽近郊的厄斯塔克(Estaque, 圖b)，揣摩這位大師的教導，並完成了《厄斯塔克的高架橋》(圖1)這幅代表作。

因此，我們可以大致確定，他們二人間的相互影響雖然存在，但那只是摸索的過程中，不期然地共同邁向了立體主義的道路而已。到了1908年，他們二人也決定合流，一起鼓吹這種新的繪畫觀念。起初，雖遭到各方人士的反對，但隨後就陸續地有許多畫家加入這個以畢卡索寓所——「洗衣船」——為綽號的團體，並嘗試新的畫風。當1911年4月，「獨立沙龍」將四十一廳闢為立體派專屬展覽場，並舉辦首展發表會時，參加的知名畫家已包括：德洛內、葛來茲、勒·福孔涅、雷捷、梅津捷、阿錫龐科、拉·費斯內、馬塞爾·杜象等多人。

四十一廳

畢卡索和布拉克因不喜歡梅津捷，以及阿波里內爾等人所提出的種種立體主義理論和框架，也深知自己在此項運動中遙遙領先，故自始至終無意也未曾加入四十一廳的展出，他們只是繼續默默地摸索著更多表現立體的方法。這使得四十一廳的畫家們成了輿論和藝評界的焦點，甚至被看成是立體派的主流。像阿波里內爾這位最先賦與立體主義定義，並成為立體派捍衛者的人，竟然會說梅津捷堪稱為「立體派的宗師」，就更遑論社會大眾對立體主義的誤解了。事實上在四十一廳參展者，不乏一些以摻雜著片斷幾何圖形的作品，而自我標榜為立體派的魚目混珠畫家。

不過，歷史上總不乏具真知卓見者，像皮耶·卡班(Pierre Cabanne)就是慧眼獨具的人。他注意到畢卡索和布拉克作品中所表現出來的體積感、節律、明暗、色彩、結構的統一性，以及他們發展出的新理論，每成為他人亦步亦趨的借鏡。因此卡班認為他們二人才是真正的「立體派畫

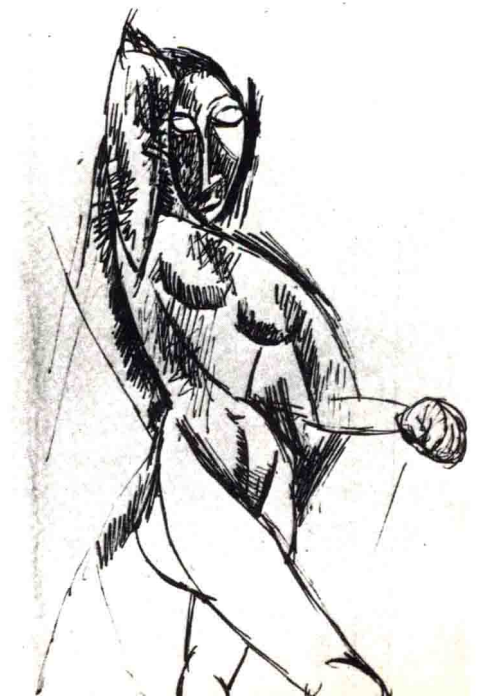


a. 畢卡索
《坐著與站立的女人》，1906年
紙、炭筆素描，60×46公分



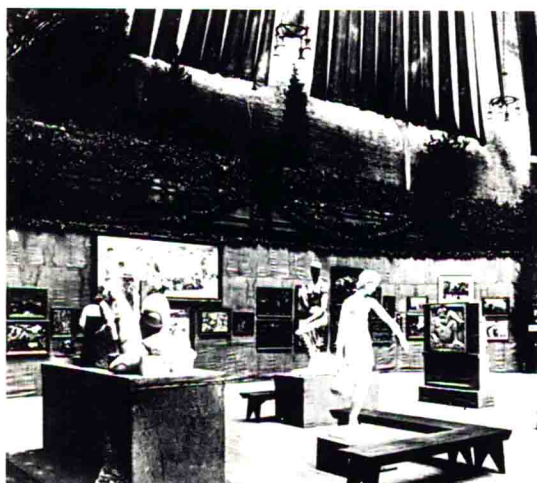
b. 保羅·塞尚
《厄斯塔克山上的紅瓦屋》，1883~85年
畫布、油畫，65×81公分

c. 畢卡索
《裸體肌理習作》，1907年
紙、沾水筆素描，22.3×17.3公分





d. 雷捷
《樓梯》，1913年
油畫，144×118公分



e. 厄蒂安·朱爾·馬雷
《姿態、動作的攝影研究》，1886年



f. 雷蒙·杜象-維雍
《高頭大馬》，1913年
雕塑，150×97×153公分

家」，而其他人只是「立體派的追隨者」罷了。不過四十一廳的畫家中，畢竟還是有那麼一、二位傑出者，諸如雷捷、葛利斯、馬塞爾·杜象等，他們為立體派開創出了另一層境界。

圓柱體的畫家：雷捷

雷捷深受塞尚影響。在他看來，立體派作品的優劣應視畫面呈現立體感的強弱而定。他喜歡將描繪對象解構成各種圓柱或圓錐體。1911年他將作品《林間的裸者》(圖33)寄至「獨立沙龍」，並表示圖中的裸者是一群伐木工人(各種機械以及工人階層，始終是雷捷極度關切的課題)。在這幅畫裡，除了構圖上的圓柱體，和畢卡索或布拉克那種將立體分解成線條和斷面的風格不同外，雷捷似乎也較看重色彩的明暗對比以及配置。

《藍裝婦女》(圖34)則是他受分析立體主義影響後的作品：利用圓柱的部份切面和斷線，襯托出隨處可見的圓柱或圓錐體。在這幅帶有強烈抽象意味的畫作中，可看出雷捷對於明暗配置，色調統一的用心，也可見他使用對比色彩的嘗試(黑與白、橙與藍)。他認為「線條與漸層都應統合在色彩對比的大結構下」。

《樓梯》(參見圖d)是他此一時期採用立體派手法所創作的另一件作品。此後，他即逐漸脫離立體主義，走向以黑色粗線勾勒單純主題，並大膽使用大塊色彩作為裝飾的繪畫風格，成為舉足輕重的一代大師。

立體派集大成者：璜·葛利斯

葛利斯直到1911年才開始他的繪畫生涯，受到塞尚、畢卡索和布拉克等人的影響極深。他是位理性的分析者，擅長在精心規劃的架構上，採用前面三人描繪過的主題，再將其中之元素重新簡化、詮釋。例如1912年的《靜物寫生：酒瓶與餐刀》(圖36)，便是臨摹自畢卡索1911年的作品《靜物寫生：酒瓶與陶壺》(*Nature morte: bouteille de vin et gargoulette*)

他的早期作品有如彩色建築圖，曾自言：「塞尚試圖走向建築，我則從建築出發。」當畢卡索及布拉克採用拼貼方法朝綜合立體主義發展時，他也很快地掌握住這種技法，並終其一生畫出許多與他們二人迥異其趣的好作品。例如1914年的《吉他、玻璃杯和酒瓶》(圖38)，就是他以紙拼貼、砂畫，配合油彩及不透明水彩所完成的佳作；構圖與線條十分嚴謹，色調與漸層也處理得恰如其分。

動態的立體派：馬塞爾·杜象

杜象曾在1967年對卡班如是說：「立體主義吸引我不過數月而已，早在1912年冬，我就已經想到別的東西了。」

他說的沒錯，早在當時他就打算另闢蹊徑了。所謂「別的東西」，指的是厄蒂安·朱爾·馬雷(Etienne Jules Marey)的「歷時照相術」(圖e)。不久杜象乃結合立體主義、未來主義，以及前述的照相術而創作了《火車中哀傷的黃種人》(*Jeune homme triste dans un train*, 1911)，與更具代表性的《下樓梯的裸女》(圖42)。他表示他的作畫動機是要「寓動於靜」。

但是在四十一廳，以葛萊茲為首的立體派畫家認為《下樓梯的裸女》的立體主義血統不夠純正，故而此畫打從1912年起，就不在「獨立沙龍」展出了。唯獨同年的《新娘》(圖43)，尚能被四十一廳的畫家所接受。杜象一直和四十一廳的那些畫家相處在一起，但他的兄弟——雕刻家杜象-維雍(Duchamp-Villon)——則於1912年在「秋季沙龍」第十廳創辦了「立體主義者之家」。

立體主義的特色

在科技昌盛、生活步調愈來愈快、交通工具速度也日益增高的年代，竟然誕生了以靜態為本質的立體主義藝術（杜象短暫的動態立體主義是唯一的例外），從而完成了本世紀最重要的造型革命。

畢卡索及布拉克兩位立體主義大師以其嚴謹的構圖、多樣化的創作形式、點線面和立體等幾何形狀的結構，對抗 1905 年在「秋季沙龍」爆發內訌的印象派及野獸派（這兩派均重視畫面的色彩）。他們二人宣揚以精雕細琢和理性的精神，向印象派和野獸派隨興所至、感性的態度挑戰。

1908年，尚·保朗就布拉克於同年繪製的作品《厄斯塔克的村落》（圖 4），向野獸派大師馬諦斯詢問道：「在這幅畫中到底可以看出些什麼呢？山坡上有三四間房子、二三棵樹木。用色呆板、過於單調、不夠大膽。總結來說，樹木就只是柱狀，而房屋不過是幾塊『立體』罷了」，這也是「立體」二字首見於經傳。要澄清這種誤解，只要看畢卡索所畫的《玻璃杯與梅花 A》（參見圖 g）就夠了：在此一作品中，他將各個角度——杯口、杯緣、杯身、杯底——的觀察所得，組合在同一畫面裡。

分析立體主義

1910 年之前，畢卡索和布拉克在簡化物體的幾何形狀時，尚保留著塞尚的影子，以及看似完整的形體。但隨後形體的支解日益激烈，逐漸進入分析立體主義階段。起初，他們在背景上加添了線條、斷面、殘缺的立體，以襯托主題的幾何形狀（參見圖 11）；後來，透過大量的斷線、殘缺或重疊的色面，以求在主題佔有的平面裡，呈現出環繞立體的各面特徵（這當然只能選擇各面的局部）；終至將主題與結構區分開來，同時也模糊了主題與背景的界面（參見圖 12 至圖 15）。

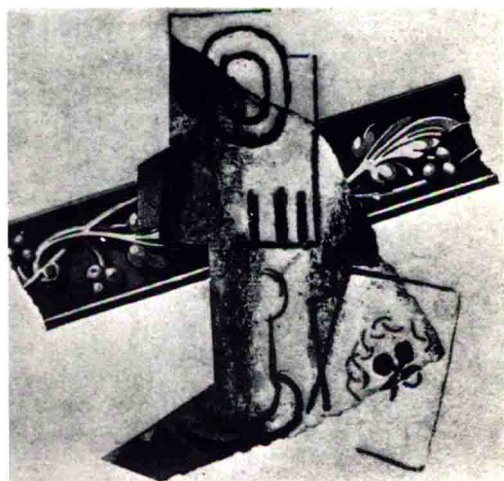
至此，遂一舉突破了以平面呈現立體的瓶頸，並徹底與傳統的透視及造型法則絕裂，但這也讓觀眾懷疑：主題是否來自於真實世界。因此布拉克率先於畫面上採用字母或極少量的寫實造型，以暗示或引導觀眾對主題的聯想（圖 13）；而畢卡索也在隨後跟進，採用了這種表現手法（圖 21）。

綜合立體主義

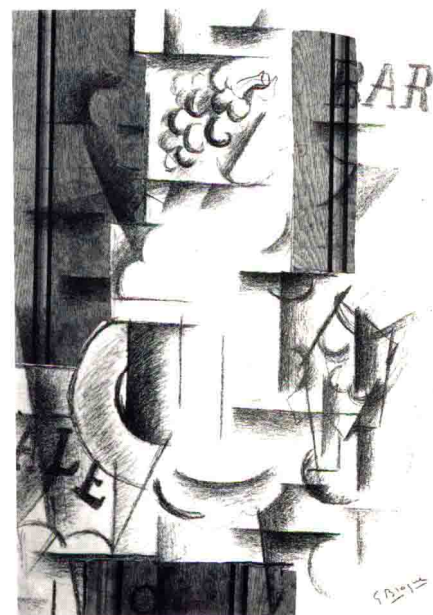
1912 年，畢卡索首次以拼貼的手法完成了《藤椅靜物寫生》（圖 19）。他在畫紙上以傳統的寫實手法畫好藤編，再將它剪下，貼在外鑲麻繩的畫框內。布拉克則於稍早剪下仿樹皮的實物貼在畫上，再以炭筆勾勒修飾，完成了《高腳盤與玻璃杯》（圖 h）。葛利斯為此說道：「這類與往昔分析立體主義表現迥異的作品，已經轉化成綜合立體主義了。」

從最初為了讓觀眾易懂，而搭配可資辨識的記號或物品的單純動機，而在不經意中，演變成在畫面上得以呈現相異性並存的特質。這不僅對後世影響深遠，使畫家的表現媒材得以無限擴充，色彩與造型得以各自獨立；也使先前為了突顯幾何形體，而被嚴格限制的色彩，得以解放出來。

1914 年，第一次世界大戰爆發，布拉克從軍，畢卡索與布拉克二人遂各奔東西。之後，畢卡索雖還常回到立體派的風格上來，但大致上已將注意力轉移，布拉克則終其一生仍保持著一定程度的綜合立體主義風格。

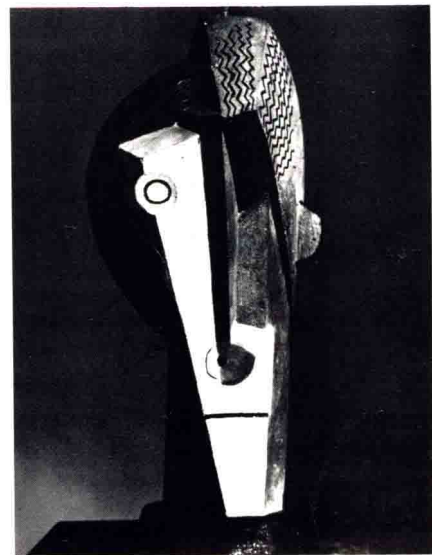


g. 畢卡索
《玻璃杯與梅花 A》，1914年
紙、炭筆畫，約25×25公分

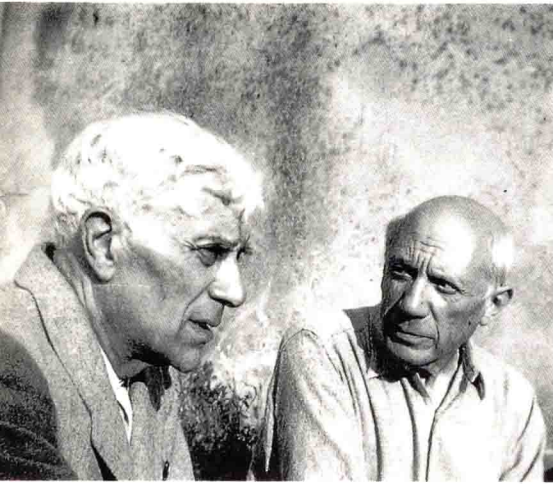


h. 布拉克
《高腳盤與玻璃杯》，1912年
紙、紙拼貼、炭筆，66×44.5公分

i. 亨利·羅蘭
《頭像》（習作），1917年
石膏，43.2公分



立體派巨匠



j. 布拉克(左)，畢卡索(右)
1950年攝於瓦盧里斯(Vallauris)



k. 德洛內像
布瓦耶(Boyer)攝於巴黎
菲利斯·波坦(Félix Potin)收藏

l. 瓦茲凱茲·迪亞茲(Vazquez Diaz)繪
《葛利斯像》，1906年



阿昔龐科(ARCHIPENKO, Alexandre 1887~1964)

俄裔美籍雕刻家，在旅法期間接觸了立體派，經數載的薰陶，頗有所成。阿波里內爾甚為推崇其作品：《披風衣的女人》(*Femme drapée*, 1911)。

布朗居西(BRANCUSI, Constantin 1876~1957)

羅丹高徒，在往抽象藝術發展之前，與立體派藝術家走得很近，因而在其雕刻作品中表現出強烈的立體感。1912年，以石灰石為素材的作品《吻者》(*Le baiser*)，奠定其立體派雕刻家的地位。

布拉克(BRAQUE, Georges 1882~1963)

差不多在受塞尚影響的同時，布拉克和畢卡索一樣，也從非洲土著藝術中得到了創作靈感。1908年他在康威勒府邸參加畫展時，由於藝評家路易·沃克塞爾指責其畫作只不過是一些塊狀的表達，反而促使布拉克從此只畫這類風格的作品，再也不運用傳統的透視法作畫。

經歷了對立體主義觀念的若干演變階段，畢卡索和布拉克可謂殊途同歸。而布拉克更肇建了深奧費解的分析立體主義，並於1912年開創「綜合立體主義」，以及成為拼貼畫的先河。

德洛內(DELAINAY, Robert 1885~1941)

德洛內於1909年加入「洗衣船」團體，並以《都市2號》(圖44)參加四十一廳的展出。他非常重視色彩，曾說「色彩本身便是形式與內容」，這和畢卡索及布拉克所強調的幾何結構宗旨不同。但他在1912年發展出非對象行性、片段彩虹狀的幾何造型，仍可被視為立體派的旁支。

葛萊茲(GLEIZES, Albert 1881~1953)

葛萊茲受到勒·福孔涅及雷捷的影響，於1910年加入了立體主義的行列，並於次年創作了《山林》(圖46)。

同年，以《身配福祿考的女人》(*Femme au phlox*)參加「獨立沙龍」四十一廳的聯展，儼然立體派宗師模樣。1912年參與創立「黃金分割」畫會，但其畫風大部份仍是承襲自傳統透視法，而非立體主義。之後，他曾與梅津捷合著《立體主義》(*Du Cubisme*)一書。他的畫風如同雷捷，都是在解讀現代生活的動態畫面——比方1912~13年間所繪的代表作《足球隊》(*Les footballeurs*)——但仍然停留在分析立體主義的階段。

貢查洛娃(GONTCHAROVA, Natalia Sergueievna 1881~1962)

貢查洛娃終其一生與米克海·拉里諾夫(Mikhaïl Larionov)鶼鶼情深。1912年，以作品《戴帽子的人》(圖45)被畫壇視為立體派畫家。之後往其夫開創的「幅射光線主義」發展(rayonnisme)。

葛利斯(GRIS, Juan 1887~1927)

本名維克多里安諾·貢扎萊茲的西班牙畫家葛利斯，於1906年旅居巴黎，與畢卡索為鄰。葛利斯早年以畫插畫為生，1911年起專心習畫，之後矢志以畢卡索、布拉克的立體派為典範。1912年以作品《吉他與花束》(圖35)初顯大師風範，拼貼畫則以《吉他，玻璃杯和酒瓶》為代表作。

拉·費斯內(LA FRESNAYE, Roger de 1885~1925)

從1910年起，拉·費斯內即從塞尚的美學觀入手，畫風轉向立體化；又以畢卡索的多視角度呈現立體構面的方式，盡棄傳統畫法，其代表作為《坐著的男人》(圖47)。1912年重畫《砲兵連》(*l'Artillerie*)，亦為其短暫的立體派生涯之代表作。1913年以後轉向「色彩主義」(colorisme)發展。

羅蘭(LAURENS, Henri 1885~1954)

羅蘭出生於工人家庭，學習雕刻，早在 1908 年即接觸過立體主義美學。其觀念或技法絲毫未受羅丹的影響。因與布拉克相識，且受其鼓舞，乃於 1911 年在雕刻界掀起如同畢卡索、布拉克在繪畫界般的美學革命。其代表作為《酒瓶與玻璃杯》(圖 48)。

勒·福孔涅(LE FAUCONNIER, Henri 1881~1946)

1905 年參加「獨立沙龍」展之後，勒·福孔涅曾於 1907~09 年間，在不列塔尼半島北翼的北海岸省普魯瑪奈克(Ploumanach)一帶寫生。勒·福孔涅以作品《攪鏡女》(*Femme au miroir*)被阿波里內爾封為「實體」立體主義畫家。但即使是 1909 年的作品《皮耶-尚·朱夫像》(圖 49)，或者 1912 年的《獵人》(*Chasseur*)，皆未脫片斷地看待立體的方式。

雷捷(LÉGER, Fernand 1881~1955)

雷捷 1909 年的作品《桌上的高腳盤》(*Le Compotier sur une table*)，標誌了他立體主義時期的開端。而更具代表性的作品則是次年的《林間的裸者》(圖 33)。但自從 1913 年，他向瓦西里埃學院(Académie Wassilieff)建議其源自塞尚的「色彩和形式的對比強度」主張後，便慢慢遠離了狹義的立體主義。

洛特(LHOTE, André 1885~1962)

洛特畫風受高更及塞尚的影響而與葛利斯、拉·費斯內的畫風相近。以 1917 年作品《橄欖球》(圖 50)入列綜合立體主義藝術家。

利普奇茲(LIPCHITZ, Jacques 1891~1973)

1909 年，葡裔雕刻家利普奇茲來到巴黎。自 1915 年起，以畢卡索及葛利斯的畫風來從事雕刻。可參見 1915 年的作品《頭像》(圖 51)。

馬列維奇(MALEVITCH, Kasimir 1878~1935)

俄國抽象藝術的開拓者之一，1913 年在莫斯科的一項展覽中，曾觀賞過畢卡索與布拉克的作品。這可以說明為何他的若干作品中會摻有立體派的色彩，如其 1914 年作品：《英國人在莫斯科》(*Un Anglais à Moscou*)。

馬爾庫西斯(MARCOUSSIS, Louis 1878~1941)

馬爾庫西斯從 1910 年到一次大戰期間，為一立體主義藝術家，被阿波里內爾及超現實主義作家埃盧阿爾(Éluard, 1895~1952)許為「簡單易懂的」立體主義畫家，其畫風可參見 1912 年的作品《棋盤靜物寫生》(圖 52)。

梅津捷(METZINGER, Jean 1883~1957)

受畢卡索及布拉克影響，梅津捷於 1910 年成為立體主義畫家。同年，其畫作《裸》(*Nu*)在秋季沙龍展出，被藝評家安德魯·薩爾蒙(André Salmon)封為「立體主義的蒙娜麗莎」。身為分析立體主義者，梅津捷卻致力於傳統主題的表達，如 1919 年的作品：《打毛衣的女人》(圖 53)。

畢卡索(PICASSO, Pablo Ruiz 1881~1973)

1904 年僑居巴黎，從 1907 至 1914 年間與布拉克胼手胝足逐步開展立體主義的美學革命：

第一階段是 1909 年春天以前的「塞尚立體主義」，《克勞維斯·薩戈肖像》(*Portrait de Clovis Sagot*)為此時期的代表作。

第二階段被稱為「分析立體主義」。畢卡索孜孜不倦地朝幾何化構圖前進，此時的代表作品如：《奧塔鎮的蓄水池》(圖 10)，以及《斐南德·奧利佛肖像》(*Portrait de Fernande Oliver*)。後者臉部的多角度構面、飽脹欲裂的形態，已預示了 1910 年被解構開來的作品《彈奏曼陀林的少女》(圖 11)以及更加理論化的《康威勒像》(圖 15)。此一時期，色彩的使用被限制到最低程度，而主題被極度抽象化的結果，也使觀眾難以辨識或聯想到真實。

第三階段是綜合立體主義：1912 年之後畢卡索運用拼貼的手法，將細碎畫面統一，並重新使用色彩，從而展開此一時期的畫作。如《吉他》(圖 24)。自布拉克於 1914 年一次大戰爆發而從軍之後，畢卡索對立體主義也就意興闌珊了，1921 年更徹底放棄立體主義；但至少，本世紀這位大師的若干鉅作是於 1914~1921 間完成的。



m. 雷捷



n. 洛特攝於自己的畫室

o. 畢卡索

《亞維農的姑娘》，1907年
油畫，244×233.7公分



塞尚與分析立體主義

1911年夏，畢卡索與布拉克重逢於地中海的克里特島。布拉克回憶，曾經在馬賽的一間咖啡店陽台上看到一位樂師，因而畫了《葡萄牙人》（圖13，又名《移民者》）此一作品。此人像的面部似價碼牌，也像舞會海報，但長相如何實在無關緊要，因為它不在於表現平凡無奇的寫實特性，而是利用整個畫面呈現單色系的角錐體結構。

布拉克的作品《厄斯塔克的高架橋》（圖1）及畢卡索的《二女入景》（圖3）這兩幅畫，都已具有幾何化的傾向，可謂得自塞尚的真傳，是他們二人早期立體主義的代表作。從不同角度觀察對象，而將選擇過的局部形象構面化，並利用光線明暗和構面透明化、重疊化的手法，則是後來分析立體主義的特色。



1. 布拉克
厄斯塔克的高架橋
(*Le Viaduc de L'Estaque*), 1907年
油畫，65×81公分
美國，明尼蘇達州，
明尼亞坡里斯藝術研究所



2

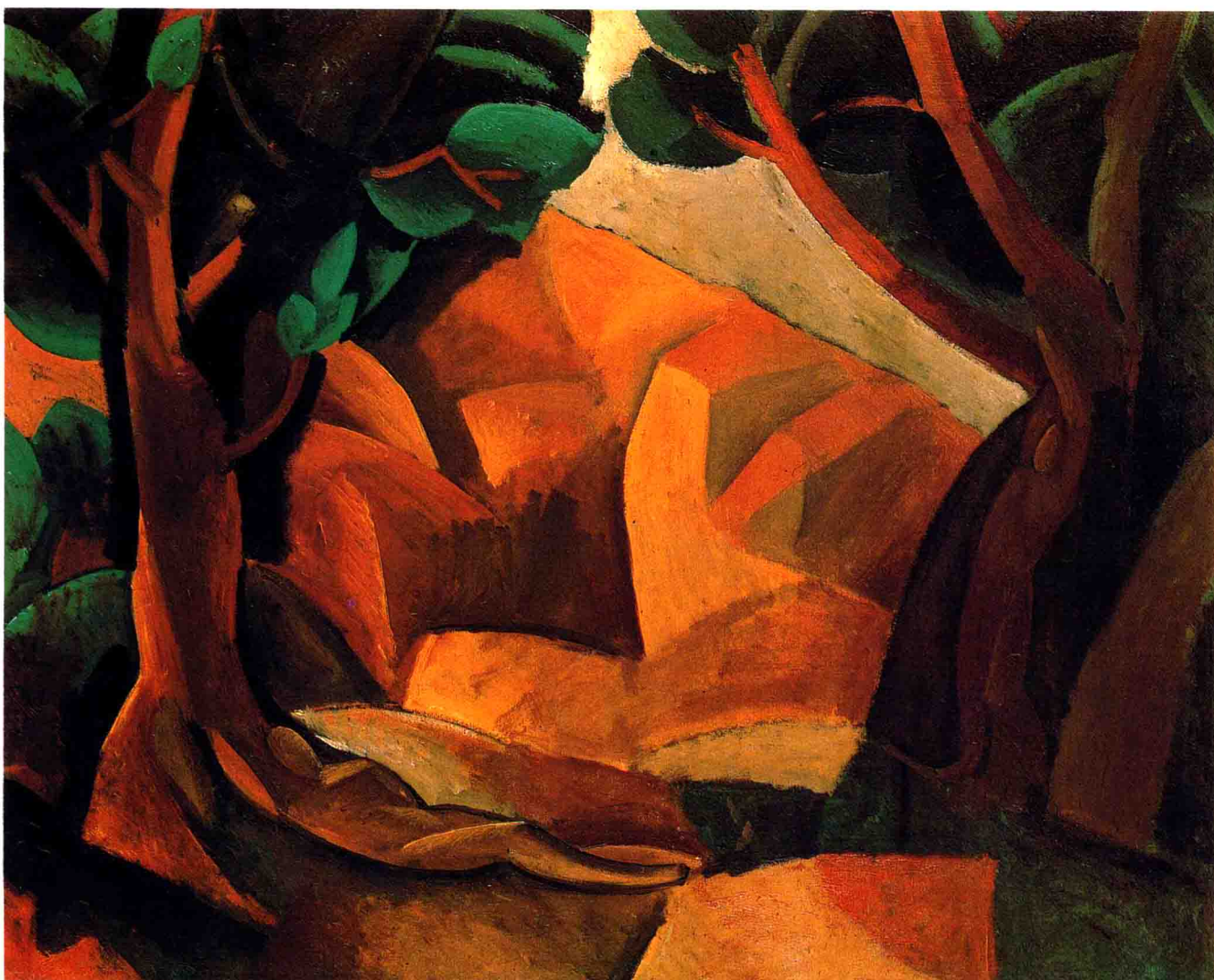
2. 布拉克

厄斯塔克勝景 (*Paysage de L'Estaque*), 1908年

油畫，81×65公分

瑞士，巴塞爾美術館

1906 年秋，布拉克 24 歲，旅居馬賽近郊的厄斯塔克鎮。其時，當地風光景色有如野獸派繪畫般的燦爛——可參見馬諦斯 (Matisse)、德安 (Derain)、盧奧 (Rouault) 等野獸派大師的鉅作。布拉克默默學習塞尚的風格，筆觸深入，卻寓意淺出，試圖找出景色中的幾何傾向。「立體主義」一詞在當年尚未出現。



3

3. 畢卡索

二女入景 (*Paysage avec deux figures*), 1908年

油畫，58×72公分

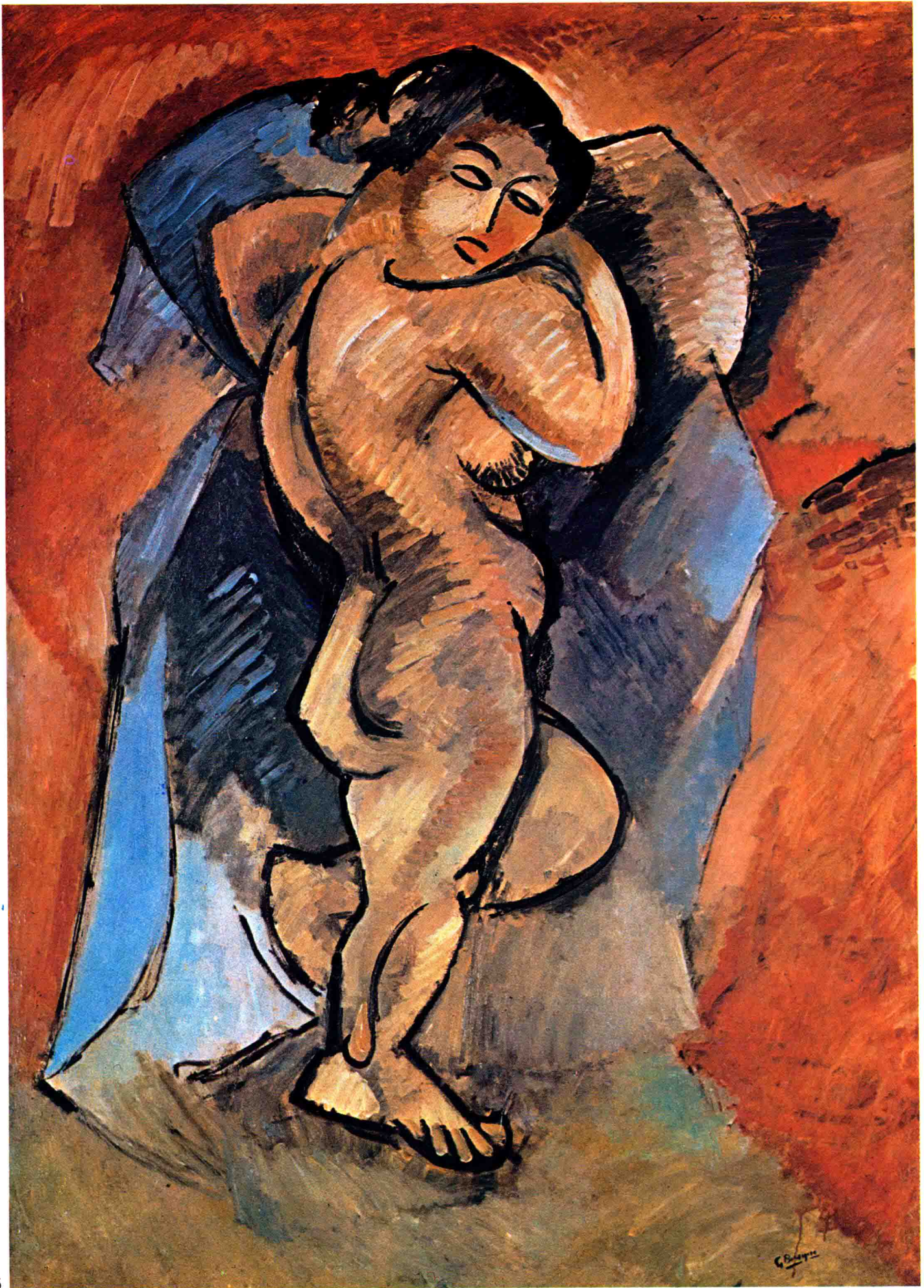
巴黎，畢卡索博物館

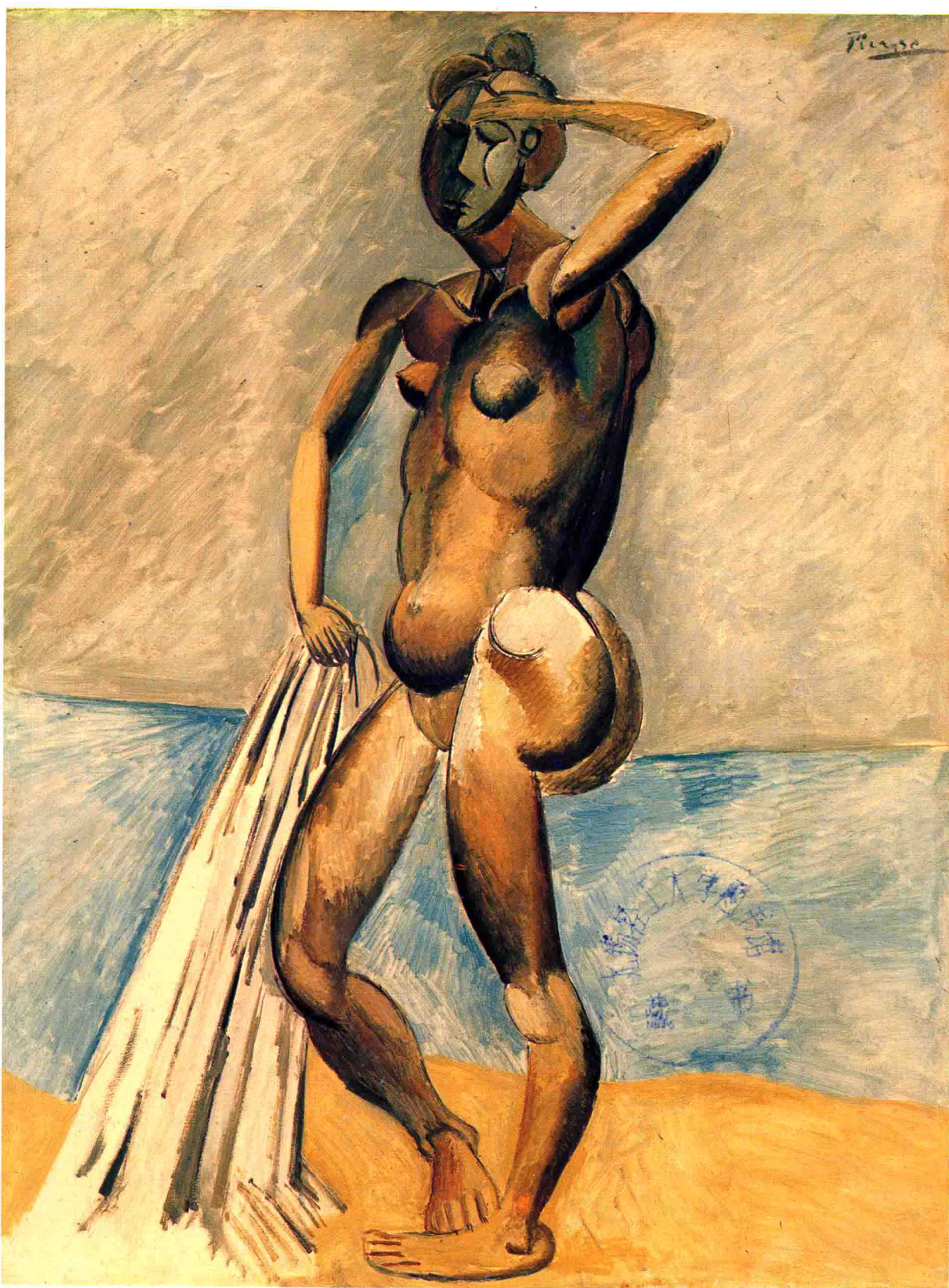
在此幅畢卡索繪於 26 歲的作品中，二女已全然溶入風景之中(左邊橫臥者宛若樹根交盤，右邊站立者有如樹幹伸展)。從此概念化的塞尚風格可知，畢卡索的立體主義觀點已見雛形。

布拉克也將這些原理運用於《厄斯塔克的村落》中，樹木與房舍整合為一。《二女入景》被馬諦斯及藝評家路易·沃克塞爾 (Louis Vauxcelles) 封為「第一幅立體派畫作」。

4. 布拉克
厄斯塔克的村落
(*Maisons à L'Estaque*), 1908年
油畫，73×60公分
瑞士，伯恩美術館





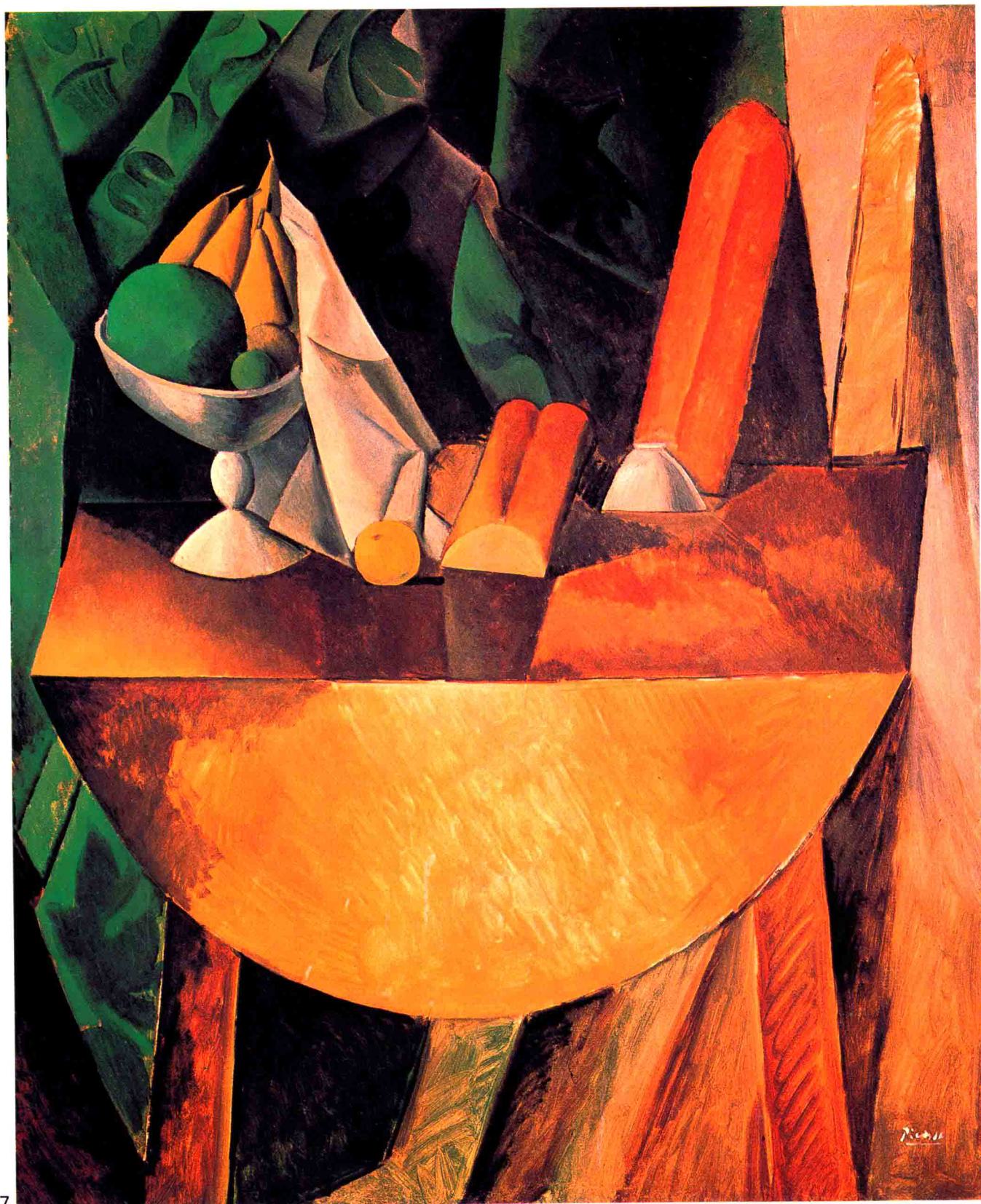


6

6. 畢卡索
浴婦 (*Baigneuse*), 1908年冬~1909年
油畫, 130×97公分
紐約, 伯川·史密斯夫人收藏

5. 布拉克
魁梧的裸體浴女
[*Nu « Grande baigneuse* »], 1907~08年
油畫, 142×102公分
巴黎, 阿歷克斯·馬吉收藏

布拉克的《魁梧的裸體浴女》被許多人指責為抄襲畢卡索的《亞維農的姑娘》，此乃後者完成的時間較早之故。但只要研究他們二人這段時期的其他作品，就知道這是各自發展時不期然相遇的巧合，與相互影響的結果。馬諦斯在當年即指出：「我們並不因此雷同而有所困惑，反而因此發現他們勇於創新的精神是一而二，二而一的。」



7

7. 畢卡索
桌上的麵包和高腳盤(*Pains et compotier sur une table*), 1909年春
油畫, 164×132.5公分
瑞士, 巴塞爾美術館