

抽象派绘画史

THE
HISTORY
OF
ABSTRACTIONISM

[法] 米歇尔·瑟福 著
王昭仁 译

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

An abstract painting with dark, swirling lines and a central circular motif, possibly representing an eye or a face, set against a lighter background.

抽象派绘画史

THE
HISTORY
OF
ABSTRACTIONISM

[法] 米歇尔·瑟福 著
王昭仁 译

广西师范大学出版社
· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

抽象派绘画史/(法)米歇尔·瑟福著;王昭仁译.

—桂林:广西师范大学出版社,2002.11

(贝贝特艺术广场·绘画艺术书系)

ISBN 7-5633-3761-X

I.抽… II.①米…②王… III.抽象表现主义-绘画史
IV.J209.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 092802 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市育才路 15 号 邮政编码:541004)
(网址:www.bbtpress.com)

出版人:萧启明

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

北京管庄永胜印刷厂印刷

(北京市朝阳区管庄 邮政编码:100024)

开本:880mm×1 230mm 1/32

印张:6 字数:120 千字

2002 年 12 月第 1 版 2002 年 12 月第 1 次印刷

印数:0 001~8 000 定价:29.80 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

出版说明

人类的精神艺术往往被物质发明创造所推动。19世纪照相术的问世给风行一时的古典主义、印象主义绘画带来了灾难性的打击,而追求心灵诉求的抽象主义绘画却借机突起,在巴黎、柏林、莫斯科、罗马甚至在南美洲,都有无数的抽象主义绘画家为这一新的课题费尽心血,最终使得这种全新的绘画理念渐渐地为人所接受,并且深入人心,最终在20世纪的绘画殿堂中占据了举世瞩目的地位。

此次,我社出版由法国人米歇尔·瑟福著、王昭仁译的《抽象派绘画史》、《抽象派绘画大师》两书,目的正在于对20世纪这一伟大的艺术潮流作一个有益的探讨。作者本人是抽象主义运动的热衷者和推动者,但是他以一个旁观者的态度记下了抽象主义绘画史上的每一笔浓抹浅饰,极其写实地将这一艺术思潮的源起、发展、兴旺展现在我们面前。这两本书为我们勾勒的抽象主义绘画的整个发展脉络是无比清晰的,也是难能可贵的。

在出版之前,我们本想对这两本书作一些补充,因为我们希望把抽象主义绘画晚期的嬗变也稍作介绍,但不幸的是译者已经去世,此举只得放弃。此外我们本着尊重译者的精神,对其个性化的关于地名、人名的译法也作适当保留,如果因此而给广大读者带来阅读上的不便,我们对此致以诚挚的歉意。

广西师范大学出版社

2002年12月

第一章

定义——印象派对抽象的预感——抽象艺术和自然——抽象艺术的界限和可能性——克利 ····· 1

第二章

抽象艺术的生命力和持久性——一种普遍的语言——抽象艺术是我们时代的表现——自我发现 ····· 18

第三章

康定斯基和蒙德里安 ····· 32

第四章

罗伯特·德劳内和索尼娅·德劳内——摩根·罗素和麦克唐纳·赖特——库普卡——皮卡比亚——1912年的巴黎和慕尼黑 ····· 39

第五章

未来主义的影响——塞维里尼——俄国的辐射主义——马列维奇——几何抽象派的形成——阿尔普和索菲·托贝尔——达达派——“风格”派 ····· 53

第六章

抽象绘画的精神背景——表现新的精神思想的画家的一些论著——蒙德里安和凡·杜斯比尔赫的一些比较——抽象艺术作品的欣赏者 ····· 71

第七章

两次世界大战之间的抽象艺术——立体主义和超现实主义的反动——“今日艺术展览会”——“圆圈和方块派”以及“抽象创作协会”——欧洲的先锋杂志——建筑者之家——抽象艺术进入公立美术馆——《风格》杂志的继续发展和结束——结构主义的流传 ····· 84

第八章

康定斯基死后的法国抽象绘画——玛格奈里——在梅特画廊举办的“抽象艺术创始人展览会”——现实新闻沙龙——五月沙龙——哈尔东、德·斯塔尔、伏尔斯和其他一些画家——滴色主义和一致主义——女画家们的贡献 ····· 108

第九章

其他国家的抽象派艺术 ····· 119

第十章

美国的抽象艺术 ····· 129

第十一章

结 论 ····· 136

附录一

新未来主义的造型艺术(吉诺·塞维里尼) ····· 144

附录二

非具象世界(卡西米尔·马列维奇) ····· 152

附录三

绘画的新造型手段(彼埃特·蒙德里安) ····· 158

抽象绘画大事记 ····· 165

图版目录 ····· 181

第一章

定义——印象派对抽象的预感——抽象艺术和自然——抽象艺术的界限和可能性——克利

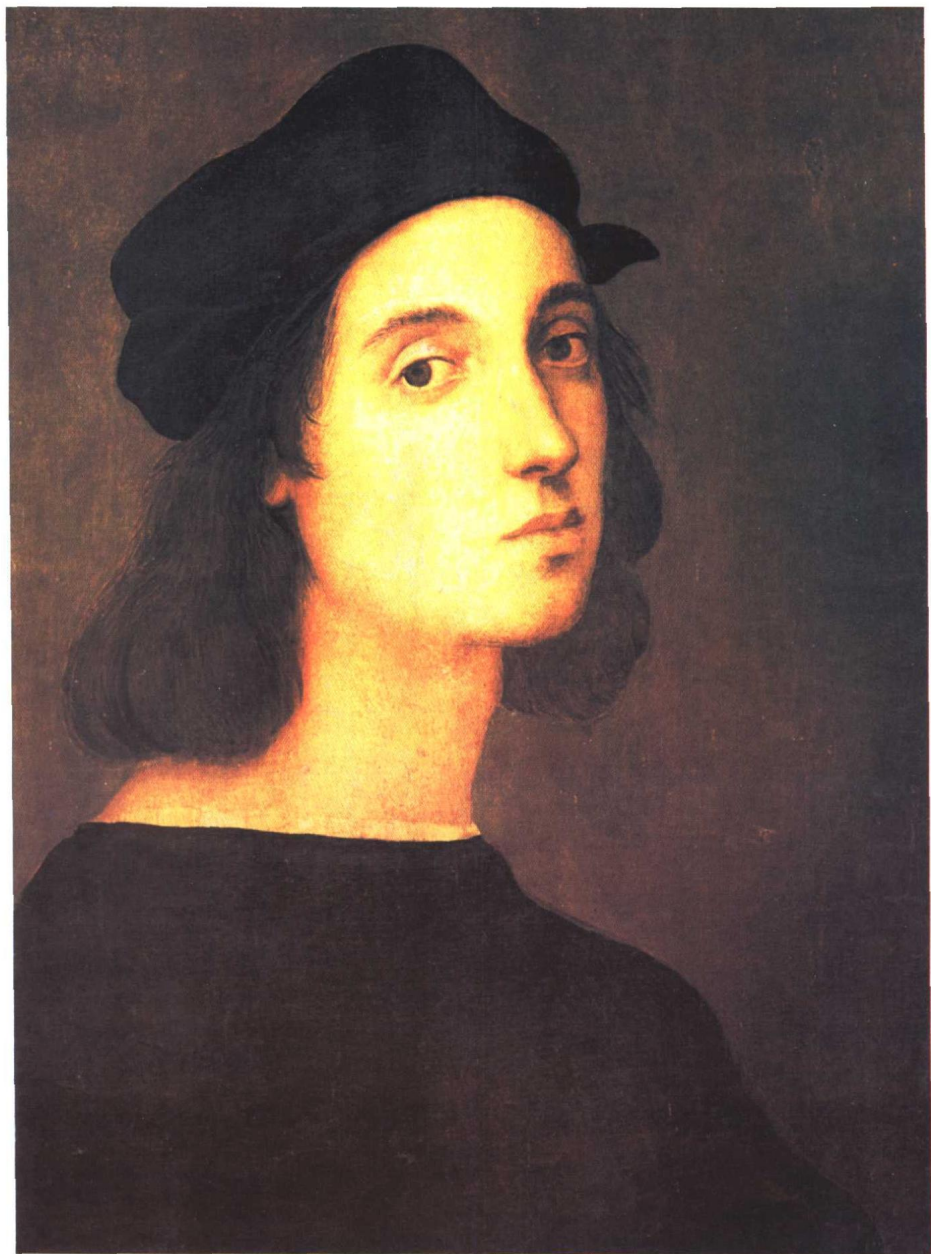
要将抽象艺术规定一个范围，作出为每一个人都能接受的定义，不是容易的事。一方面，近年来抽象绘画的范围已是如此广阔，几乎每一个年轻的艺术都至少以其部分创作参加了它的行列；另一方面，我们也发现有一些艺术家，其中有些还不是微不足道的，他们即使无法摆脱抽象派的艺术形式，但仍然企图能够

避免“抽象”这一名词。

他们相信，为了能以最好的方式来强调其个性，他们的任何决定都可以改变既定的方向。他们认为这个时代的抽象艺术不再有新的创作可能，同时也认为今天的抽象派画家仅是过去抽象派大师的追随爱慕者和无所作为的模仿者而已。此外，批评家提出了与此有关的“内



达达主义者皮卡比亚 (Francis Picabia) 的《纸上绘画, 1948-1951》用核桃皮染料和裱糊纸作成，极具抽象特色



文艺复兴画圣拉斐尔



《椅中的圣母》堪称拉斐尔圣母系列中的神来之笔

容”和“易读”等问题，好像一件出自人手的创作可以没有内容，也好像人们对一幅画的衡量标准与一段文字的衡量标准并无不同（然而即使是文学作品，易读的也并不一定总是好的，而不易读的也不总是坏的）。

3

历史的发展不容许对强制的必然性起阻碍作用。就某些并不自称为抽象派的艺术家的而言，出自他们之手的绘画作品，竟是如此抽象，与那些被他们蔑视的真正的抽象派画家的作品完全一样。此外，人们也可以按照其意愿提出论据。本世纪中叶的艺术

已经牢固地寓于抽象之中，这是一个既成事实，而且发展到了如下程度，即我们对每一件艺术品的评价，不论它是现代的或是古代的作品，都自动地按照抽象的标准来衡量。当我们在欣赏一幅古画时，作为1957年的人类，我们很可能从构图、技法和心理的细节去评论这件作品；我们也会通过对艺术品的细致分析，从而追溯到艺术家接受的思想，确证他本身的创作、传统给他的束缚以及大胆的倾向，我们赞叹一幅画的和谐而周密的结构，这时，我们完全忘掉了，从前观众所关心的只是正常表现的主题，即就是表现什么，而不是怎样表现。现在许多人都认为拉斐尔的《圣母》是最伟大的作品之一，这是由于这幅画的无可比拟的有力的构图；而对拉斐尔同时代的人来说，这幅画的强烈效果则在于圣母和圣婴富有表情的面部。这清楚地表明了，我们在今天对表现本身的兴趣并不大，而表现的风格却更多地吸引着我们。我们认为，表现的风格较之表现有更多的启示。伦勃朗的《躺着的黑女人》的背部交错重叠的数以千计的、变化多端而细致入微的笔触，比那女人的背部本身更富有快感。如果我们只是要看女人的背部，如今完全可以在一幅裸体摄影上得到满足。值得注意的是，我们在德·斯塔尔的抽象图画中发现了与伦勃朗相同的笔触。

简单地说，我们要以时代的眼光、而不是以过时的眼光来欣赏艺术。不管人们愿意与否，这种欣赏方法是存在的，我们就称这种时代的眼光为抽象。尽管画家和评论家对这个概念作了各种不同的解释和说明，而且争论不休，但是我们仍将按照抽象的标准来衡量所有的艺术品，无论它是具象的或是非具象的，是可理解的或是不可理解的。



毕加索立体主义作品《三个乐师》

然而，正是这种形式的争吵，敌对的情绪和表面化的无益的言论，对抽象艺术的传播有很大程度的贡献，并使它进入了艺术爱好者的圈子。所有这种争吵不休、互相冲撞、威胁、不成熟的定义以及错误的解释，也都有其好的一面，因为由此而产生的混乱在此期间逐渐引起了公众的注意。那些“广大的公众”只要有一次听到有关的问题，他们就叫喊得最响亮。而当公众确已注意及此，那么总有一些东西会被肯定下来，这些东西在心灵之中反复提炼，最后就逐渐形成一种解释。这时候，就轮到历史学家和

“缺乏热情而又不学无术”的讲解员来开始工作了。

现在，我们试着先把抽象艺术的界限加以标明，我们先来读一下具象绘画与抽象绘画，具象与抽象之间的对立情况。〔我们必须在这里提到一次专门名词的争论，它引起了不小的风波，使人陷于迷惘之中。这次争论是在1930年由一直致力于革新和宫廷革命的凡·杜斯比尔赫所发起的，当时，他建议以“具象艺术”这个概念来代替一般沿用的“抽象艺术”。他的说法立即得到了汉斯·阿尔普的赞同，康定斯基在1938年也表示赞成。而麦克斯·比尔又对这新的名词作了一番努力，通过他的关系，在意大利和南美洲的许多地方也都开始使用“具象艺术”这个名称了。

另外，希拉·雷蓓多年以来一直在纽约顽强不屈地致力于“非客观主义”的宣传，这在美国许多青年画家的心灵中造成了一些混乱，并且使得美国的评论家把许多明显不是抽象派的作品也都认为是抽象作品了（贝托马斯·贝·赫斯所著的《抽象绘画》）。

在巴黎，同样地有许多评论家和画家对“抽象”和“非具象”之间的区别有穿凿附会之处。

我们在本书不准备对这些模棱两可的说法作深入的探讨。与其这样，我们还不如赞同第一批抽象画家们的权威性意见，维持“抽象”一词原有的最简朴的解释，实际上，这样的解释反而最有代表性，也最有实用意义。〕

我们称一幅画为抽象，主要是我们在这幅画中无法辨认出构成我们日常生活的那种客观真实。换句话说，一幅画之所以被称为抽象，乃在于我们在欣赏并以与表现无关的衡量标准来评论这幅画的时候，不得不认为任何可以认识的和可以解释的真实性是不存在的。由此引申：任何自然的真实性，不论它向前发展转变到何等程度，它总是具象的；然而，在作品中任何为具象服务的

索来说是没有抽象艺术的,或者更确切点说:对他来说是应该没有抽象艺术的。〕

虽然,一幅画就其严格的含义来说,被肯定是抽象的(那就是它对环境在我们周围的客观现实的变化毫无表现和说明),但依然不能限制我们去联想那些画家绝未思索过的物体和形象——例如我们有时从云朵中也可以联想出各种形象。抽象派画家毕竟不能阻止观众的幻想,他们对一幅画的深入欣赏,完全不是艺术家所能料及的。

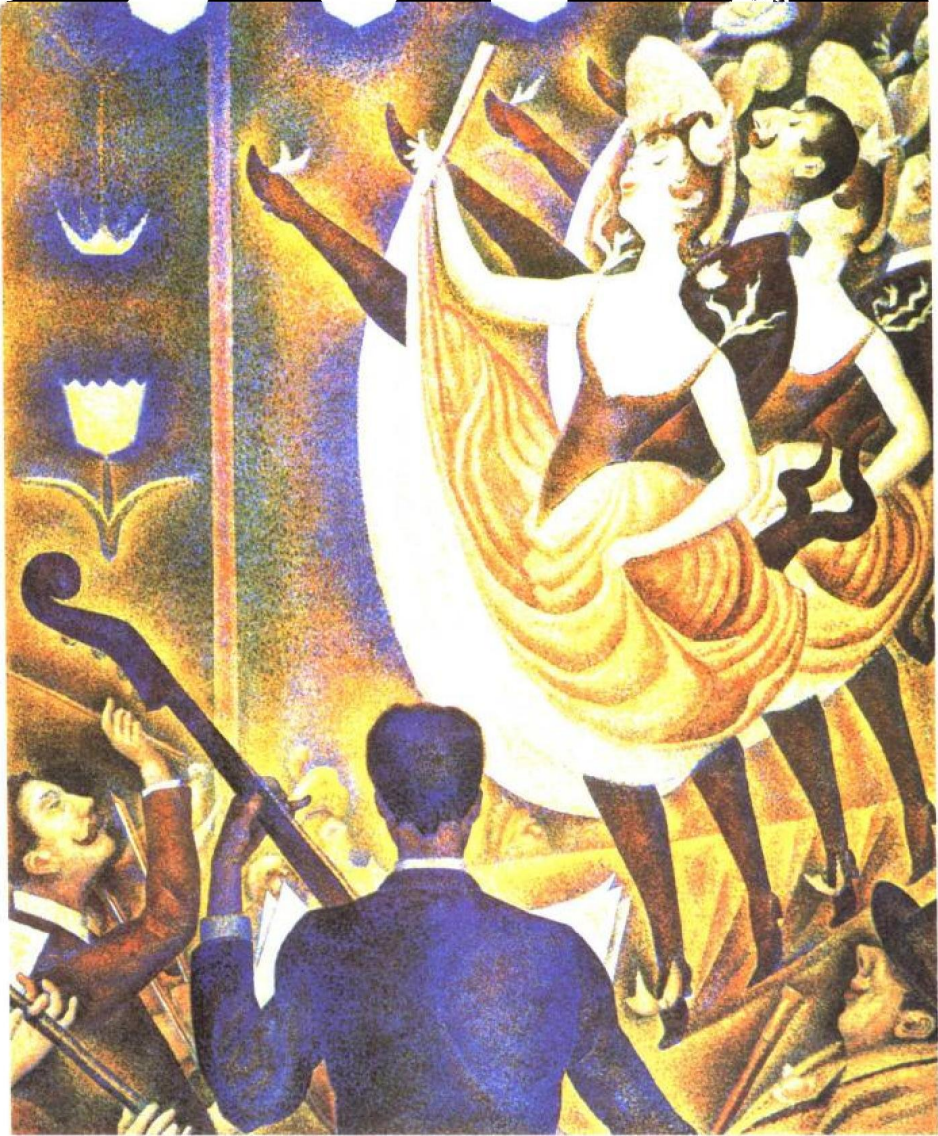
*

*

*

早在抽象主义形成一个派别以前,它已经有了孕育的征兆,艺术家们经常试图靠直觉来掌握它,但是一直到了它该产生的时刻它才被发现。那些宣告艺术的新时代的明显的预感,已经组成了它的渊源。在早期的浪漫主义的时代,一幅纯粹的绘画就已经第一次地被认为是可想像的,并且奠定了它的理论基础。我们可以提出许多例证,从提克以至于诺伐利斯,从波德莱尔到塞尚,从凡·高到修拉和莫里斯·德尼,他们都围绕着同样的中心思想,即绘画并不在于表现,而在于色彩、形式、表情和构图。〔波德莱尔在《浪漫主义艺术》一书中说:“在自然之中既没有线条,也没有颜色,线条和颜色是人所创造的。这是两种产生于同一根源的抽象主义……线条和颜色两者引起了思想和梦幻,虽然这是两个不同的世界,但是我们对它从物体的印象中所得到的感觉却是完全一样的。”

福楼拜在《书信集》(1852)中说:“有朝一日,人类对美可能会产生多余的感,那时,艺术将在代数和音乐之间得到一席新的地位。”〕虽然这



修拉：《喧闹》，新印象主义绘画代表作之一

些人并没有完全把主题思想抛弃，但是我们认为在一百五十多年以前，这种发展毕竟是在内容方面逐渐排挤掉了无足轻重的主题，而最后在历史的必然结论中趋于“纯粹”的绘画。当我们对此加以回顾时，即可惊奇地发现，在上述艺术家非常过激的言论及其作品之间存在着矛盾。然而只要稍加思索，就会明白这是可以理解的，因为抽象主义的思想是逐渐形成的，它是经过了一个

相当长的历史发展过程才变成现实的。这不是革命的过程，而是一个演变的过程。所有一切伟大的革新都需要时间，它只可能在一个缓慢的生长过程中成熟。

透纳在 1841 年已经如此接近了抽象主义，他的绘画在上一世纪可说是独放异彩。在透纳的一生中，只能以长期的成熟过程来解释其作品。最后，当他达到艺术发展的顶峰时，透纳已是六十六岁的高龄了。他在创作中明显地表现出了他如何来处理传统形式与他个人表达之间的矛盾，他又是如何逐渐地大胆果断地来解决问题，并不断地以坚强的克制来对待客观题材。

印象派画家花费了冗长的时间来追赶这位伟大的英国画家，但我们在他们的作品中，以及在稍后的野兽派和立体派的作品

塞尚：《玩纸牌者》，通过色调层次变化构造形象的立体感，堪称举世无双





凡·高：《向日葵》，以静物形态表现出了激动人心的效果

中，都发现了抽象主义的倾向。这些艺术流派的大师们的许多看起来并不显眼的作品，至今仍是我们的年轻抽象派画家最优秀的教材。

首先应该提到塞尚和莫奈，我们在这两位画家的许多作品中，可以发现典型的对具象无动于衷的抽象派的过渡，那就是说，在他们的作品中，表象是无足轻重的。另外，还可举

凡·高的作品《麦地》和《有白嘴鸦的风景画》，或雷诺阿的作品《在田野里的女人》为例子。印象派画家在其创作中，经常显示出他们直觉地领会了抽象的构图规律。现在我们来欣赏莫奈的作品《罂粟地》：阳伞上的紺青色陪衬着闪闪发光的红色花朵，同时，也像是柔和的蓝天的一种深沉的呼号。在地平线下面的浅绿色笔触具有重要的意义——如果没有这些色彩，将使得深绿色的树木显得单调，或者使色调过于强烈，若不是这样处理，将使画面平静而柔和的总印象受到破坏。总之，这幅画如同其他任何具有真实感的作品一样，有着和谐的朴素美，毫不矫揉造作，也不落俗套。

11

CHINA MING PAI CHUAN SHI

这样就出现了问题：抽象艺术到底向我们显示了些什么？我们在这位艺术家的身上发现了具象与非具象的和谐的统一，而一幅现实主义风景画为什么不能算作是纯粹的艺术呢？我