




*Common sense
has the bubble.*



Modern Artists on Art
现代艺术大师
论艺术

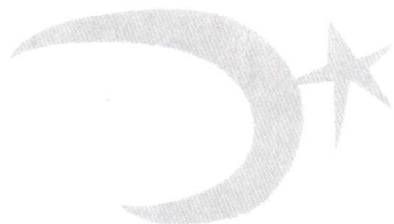
[西] 毕加索 等著
常宁生 编译

 中国人民大学出版社

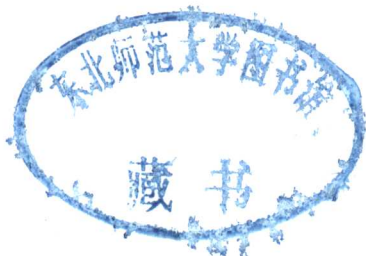
Modern Artists on Art

现代艺术大师 论艺术

[西] 毕加索 等著
常宁生 编译



01224420



 中国人民大学出版社

SBT97/07

图书在版编目(CIP)数据

现代艺术大师论艺术/[西]毕加索等著;常宁生编译.
北京:中国人民大学出版社,2003
(朗朗书房·西方艺术史论名著)

ISBN 7-300-04893-5/J·48

I. 现…
II. ①毕… ②常…
III. 艺术理论—文集
IV. J0—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 066232 号



西方艺术史论名著
现代艺术大师论艺术
[西]毕加索 等著
常宁生 编译

出版发行 中国人民大学出版社
社 址 北京中关村大街 31 号 邮政编码 100080
电 话 010-62511242(总编室) 010-62511239(出版部)
010-62515351(邮购部) 010-62514148(门市部)
网 址 <http://www.crup.com.cn>
<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)
经 销 新华书店
印 刷 深圳大公印刷有限公司
开 本 787×1092 毫米 1/16 版 次 2003 年 12 月第 1 版
印 张 19.5 印 次 2003 年 12 月第 1 次印刷
字 数 170 000 定 价 49.80 元

版权所有 侵权必究 印装差错 负责调换

前言

20世纪已成为历史。发生于20世纪上半叶的西方现代艺术诸流派和运动也已成为艺术进程的一个重要阶段和组成部分而被载入艺术史。正如美国艺术理论家哈罗德·罗森伯格所言，它已成为了一种“新的传统”(a new tradition)。70年代后西方艺术进入了一个所谓后现代阶段，后现代艺术家对早期现代主义艺术思潮的继承、反驳和超越都是建立在对现代主义的哲学思考的基础之上的。今天，在学术界不断反思20世纪前卫艺术的本质，并提出“前卫艺术的终结”和“艺术史的终结”时，重新审视20世纪早期现代主义艺术家的理论与实践无疑对我们理解和认识现代与后现代艺术的关系具有重要的意义。

20世纪上半叶的西方现代主义发展虽然流派众多，变化不断，但从艺术风格上来看其基本走向大致可以分为三个主要的方向：由凡·高的绘画风格引导出的表现主义方向，其中包括野兽派、德国表现派、桥社和青骑士；由塞尚的理论和实践引导出的结构主义方向，其中包括立体派、未来派、纯粹主义、俄国构成派和至上主义，以及荷兰的风格派；由高更的原始主义和象征主义引发并受弗洛伊德潜意识和精神分析理论影响的形而上画派和超现实主义画派。此外出于对第一次世界大战厌恶和对传统美学观的反叛而出现的达达主义艺术也是早期现代主义的一个值得注意的艺术现象。

本书正是根据这些基本的发展方向和风格特征选编了20世纪上半叶15位重要的现代主义艺术大家所撰写的20篇具有代表性的论文。其中包括野兽派画家马蒂斯；立体主义画家毕加索、格莱兹和梅青格尔；未来主义雕塑家波丘尼；抽象派画家康定斯基和克利；形而上画派画家德·契里柯；纯粹主义画家和建筑家勒·柯布西埃和奥尚方；至上主义画家马列维奇；构成主

义画家嘉博、蒙德里安；表现主义画家贝克曼；超现实主义画家达利；达达主义艺术家杜尚以及雕塑家亨利·摩尔等人关于现代艺术的论述。现代艺术大师们在这些论文中集中阐述了他们各自在艺术创作上的思考和见解。从中我们可以清楚地看到他们的现代艺术观念，以及这些观念的来源、形成和发展的过程。

选择和确定这些论文的基本原则非常简单。首先根据一些公认准则，这些著名的艺术家都是现代艺术主要流派和运动的开拓者和领导人物。他们的艺术实践和理论思想在很大程度上对现代艺术产生了巨大的影响，因而具有被普遍承认的历史意义和文献价值。由于这些论文的原始性和文献价值，将它们翻译介绍给我国读者，对于认识和研究西方现代艺术家的艺术思想和艺术创作，无疑是非常有益的。本书所选的论文大多是从欧美经典文本和最新理论文集直接译成中文的，这些著作主要有美国罗伯特·赫伯特编《现代艺术家论艺术》、赫舍尔·奇普编著《欧美现代艺术理论》、杰克·弗拉姆编《马蒂斯论艺术》、萨尔瓦多·达利《一个天才的日记：我的秘密生活》和康定斯基的《论艺术中的精神》等。编者在每一篇论文之前对这位作者的生平、艺术创作与艺术思想作一个简要的介绍，以使读者在阅读这些经典文章时能够了解基本的历史框架和学术背景。

常宁生

2003年5月

目 录



前言 1

第一章 亨利·马蒂斯

画家笔记 3

用儿童的眼睛看生活 16



第二章 格莱兹 / 梅青格尔

立体主义 23



第三章 帕布罗·毕加索

立体主义声明 49



第四章 瓦西里·康定斯基

回忆录 65

论绘画的元素 97



第五章 安伯托·波丘尼

未来主义雕塑 104



第六章 乔治·德·契里柯

形而上画派 120



第七章 勒·柯布西埃 / 奥尚方

纯粹主义 133





第八章 保罗·克利

论现代艺术 ····· 151



第九章 卡西米尔·马列维奇

至上主义 ····· 171



第十章 瑙姆·嘉博

艺术中的构成主义观念 ····· 185



第十一章 皮埃特·蒙德里安

造型艺术与纯造型艺术 ····· 197



第十二章 马克斯·贝克曼

论我的绘画 ····· 217



第十三章 马塞尔·杜尚

为心灵服务 ····· 227



第十四章 萨尔瓦多·达利

我的秘密生活 ····· 233



第十五章 亨利·摩尔

雕塑家的目的 ····· 275

论雕塑 ····· 279

原始艺术 ····· 286

向大自然求教 ····· 289



后记 ····· 296

图版目录 ····· 297

第一章 亨利·马蒂斯

亨利·马蒂斯 (Henri Matisse, 1869年~1954年) 法国画家和雕塑家。马蒂斯生于法国北部诺尔省卡托镇, 他是20世纪最杰出的艺术家之一。马蒂斯作为早期现代艺术第一个先锋派运动野兽派的领导者, 在历史上占有重要的地位。1887年至1891年马蒂斯在一家法律事务所工作, 同时在昆廷·德·拉图尔学校学习绘画。后来进入巴黎朱利安学院, 在布格霍和弗里埃尔指导下学习, 此后又进入居斯塔夫·莫洛的画室学习了五年。1895年马蒂斯曾受到塞尚等后印象派艺术家的影响。1896年参加了国家美术协会沙龙的展览。1904年之后马蒂斯主要受新印象主义的影响, 他结合了修拉、西涅克、凡·高和高更所长, 并加上非洲黑人雕塑的刺激因素和近东的装饰艺术, 从而与他的学院背景彻底决裂。马蒂斯从此发展出一种色彩鲜明的、图形奔放的艺术风格, 这种风格被批评界冠以“野兽派”(Fauvism)。

1905年巴黎秋季沙龙首次展出了野兽派艺术, 展览遭到了强烈的攻击, 作为非官方集团的领导者马

亨利·马蒂斯
1930年 照片



蒂斯也受到尖刻的责难。1906年后马蒂斯的绘画以更加奔放、断续的色彩笔触，醒目而流畅的线条构成了单纯的画面，逐渐转向一种带有节奏变化的宽阔的平面形状。1908年底马蒂斯发表了《画家笔记》，这是他最初的并且注定也是他最有影响力的理论著作。在写作这篇文章的时候，马蒂斯正专注于可能引起争议的绘画观念，并且似乎特别反对同时代的立体主义的某些方面。显然，马蒂斯试图通过本文表达他对艺术的基本信条，此外，论文也透露出了他想摆脱一些针对他的批评意见。马蒂斯论述的观点不仅与他在1908年前后的绘画思想有关，而且也同此后一直保持的绘画思想有着极大的关系。此时39岁的马蒂斯尽管远远没有穷尽风格发展的领域，但是他的大部分基本的理论观点已经形成。在这篇文章中其哲学色彩超过了技艺的因素。

《画家笔记》中的观点，是马蒂斯全部艺术理论中的基本观点，也体现了他所追求的目标——表现，这种表现是同画家的绘画手段不可分割地联系在一起。在本文中作者强调的是通过知觉的经验创造直觉的象征。这样，艺术品就是它所表现感受的一个样本。它只是把那种感受变成具体的形式。因此艺术品就是具有某种特殊意义的一个象征物。马蒂斯宣称他相信艺术是个人的表现，他认为艺术不是想像的或文学性的，取而代之的应该是以对自然的感觉、直觉的综合为依据的。绘画最重要的方面不是模仿自然，而是把知觉变成一种永久的形象。一件绘画作品的形成，是以某种明晰、流畅的形式综合自然和组织视觉观念而实现的。由于绘画的过程牵涉到某种对时空的重建和对实体本身的洞察，因此它几乎具有了一种宗教般的意义。

1953年，马蒂斯在逝世前一年写下了《用儿童的眼光看生活》一文。在这篇文章中，马蒂斯指出，创造是以观看开始的，而观看本身就是一种创造活动。在马蒂斯的法则中，最根本的一条就是一位美术家要像初次看到事物时那样来看每一件事物，好像他是个孩子。因为没有这种能力，想以个人的独创方式表现自我是不可能的。马蒂斯感到，把实际的视觉现实的混沌状态等值转换为一幅画的秩序和结构，要通过把在自然中找到的同样的美和力量注入绘画里才能实现。“创造的行为同先验的爱的行为是一样的，而爱是一切创造的根源。”

画家笔记

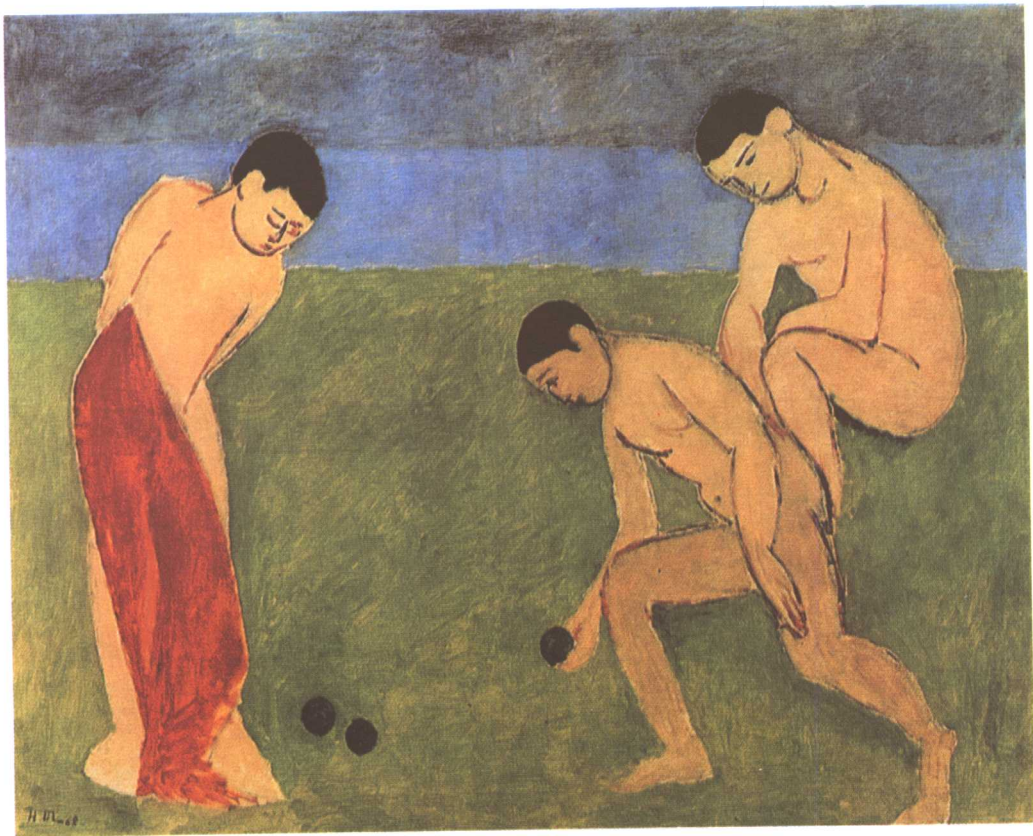
一位画家对公众发表自己的见解不仅是为了推荐他的作品，而且也是为了揭示他对绘画艺术的看法，这样的做法，会使他本人面临数种危险。

首先，我知道不少人喜欢把绘画当成文学的一个附件，这样他们就要求绘画不去表现那些适合其手段的一般的观念，而是表现文学的观念。因而，我怕人们会吃惊地看待一位敢于侵犯文学家领域的画家。事实上，我完全了解一位画家最好的发言人就是他的作品。

尽管像西涅克、德斯瓦利埃尔、德尼、布朗什、格兰、贝尔纳之类的画家就这些问题写过文章并被各种期刊广泛采用过，就我本人而言，我只想设法谈出我作为一位画家的感情和抱负，而不考虑文章写得怎样。

不过，我预感到将面临自相矛盾的危险。我强烈地感到我早

亨利·马蒂斯
玩球
油画

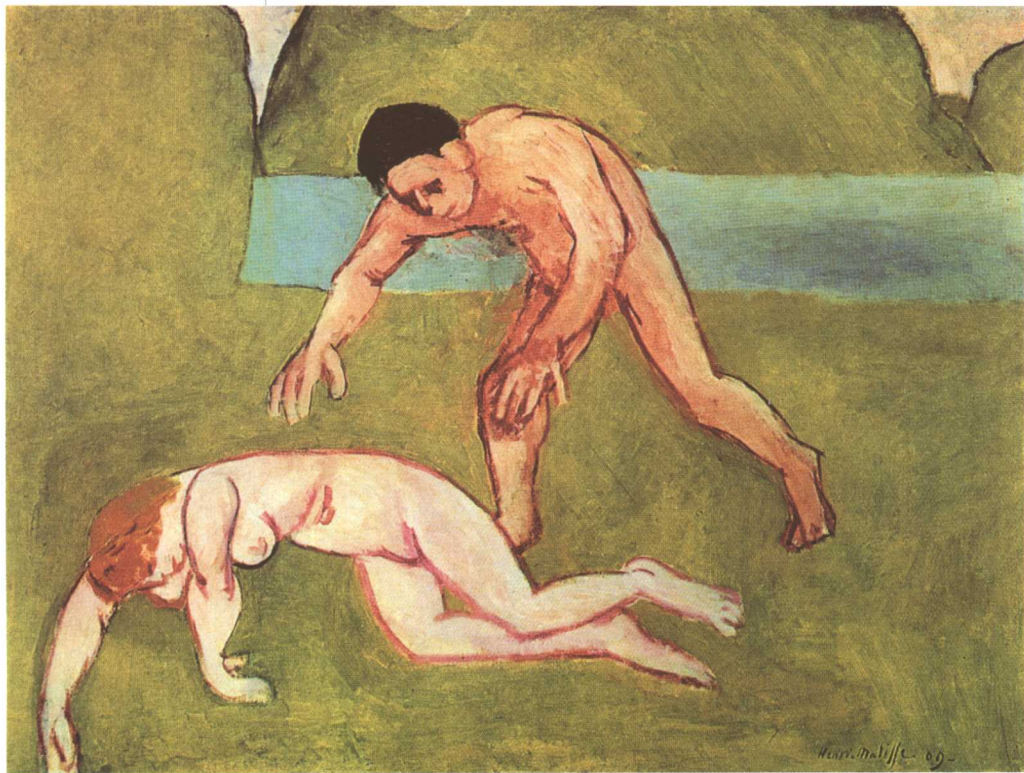


期作品同最近作品之间的关系，但是我今天所想的那种方式并不是昨天所想的那种。更确切地说，我的基本观念在改变，我的思想发展了，我的表现方式跟着我的思想前进。我不抛掉自己的任何一件绘画作品，但如果要重画它们的话，我就用不同的方式重画。我的目的地始终不变，而我通过不同的路线到达那里。

最后，如果我谈到这个艺术家或那个艺术家的话，不过是要指出我们的手法是多么不同，但可能会令人觉得我在贬低其作品，因此我就冒着被指责为对这些画家不公正的危险了。其实如果不是因为我最了解这些画家的意图和成果，就是因为我最欣赏他们的成就，我之所以把他们当做例子，并非是想把我置于他们之上，而是为了通过他们所做的，更清楚地展示我想做的是什么。

首先，我所追求的就是表现。有时人们承认我有一定的技巧，不过同时我的雄心壮志也受到了限制，使我不能超越纯粹视觉上的满足，这就像看一幅画时会获得的满足一样。可是，不应认为一位画家的思想是与其绘画的手段相分离的，因为思想与手段和它的表现是相匹配的，这种手段应当更完善（而我指的完善并不

亨利·马蒂斯
自由女神和萨特里
1908年~1909年 油画
89cm × 117cm





亨利·马蒂斯 器皿和水果
油画

是复杂),从而思想也更深刻。我无法把自己对生活的感受同我传达它的方式区分开来。

人物面部流露出的激情中并不存在着表现,表现也不是通过激烈的动势来表达的。我的绘画作品的全部安排都是具有表现力的:形象占据的位置、形象周围空白的空间、比例关系,每样东西都有它的价值。构图就是画家为了表现自己的感情,有意识地使种种不同的因素依照装饰的方式安排在一起的艺术。在一幅绘画作品中,每一部分都清楚易见,不论它是主要的部分,还是次要的部分,都将发挥它特定的作用。因而,画面上一切无用的东西都是有害的。一件艺术品应该在整体上和谐一致,任何多余的细节,都会影响观众心灵对主要部分的领会。

构图的目的就是为了表现,构图要依据它利用的画幅大小进行调整。假如我拿一张尺寸固定的纸,我的素描就要适合这纸的幅面,我不会在另一张不同比例的纸上重复这个素描。比如,在代替正方形的长方形纸上重复。如果我必须把这素描移入同样比



亨利·马蒂斯
花瓶中的向日葵
油画

例的十倍大的纸上，我不会仅仅满足于把它放大。一幅素描必须具有一种能使它周围的事物富于生机的扩展力。一位艺术家想把一幅构图从一块画布移入另一块更大的画布之中时，为了保留它的表现力，必须重新构想它：他应当改变它的特征而不仅仅是把它转移到更大的画布上。

色彩的和谐与不和谐都能造成令人愉快的效果。当我着手工作之际，我常常记录下自己在第一次绘画时生动的感觉。好

几年前，我时时会满足于这种结果。不过在我认为自己能看得更远的今天，如果我还满足于这种结果，那么我的绘画就会有些模糊不清之处了。我应当记录下那不能完全限定我的情感的感受，这种瞬间的不易捉摸的感受到第二天我就几乎辨认不出来了。

我需要达到形成一幅绘画作品的浓缩种种感受的状态。我或许会对一次完成的作品感到满意，不过很快我就会讨厌它了。因而，我喜欢再次画它，以便在后来的日子里我可以把它作为自己心境的体现来理解。曾有过一段时间，我不想把我的油画挂在墙上，因为它们让我想起过于激动的时刻，而在我已平静下来时，我不愿再看到它们了。今天，我试图把平静放到我的绘画中，我要不断地画下去直到我获得成功之时为止。

如果我要画一个女人：我首先就要赋予她优雅妩媚的情韵，不过我明白必须还要给她更多的东西。我将通过追求本质的线条来

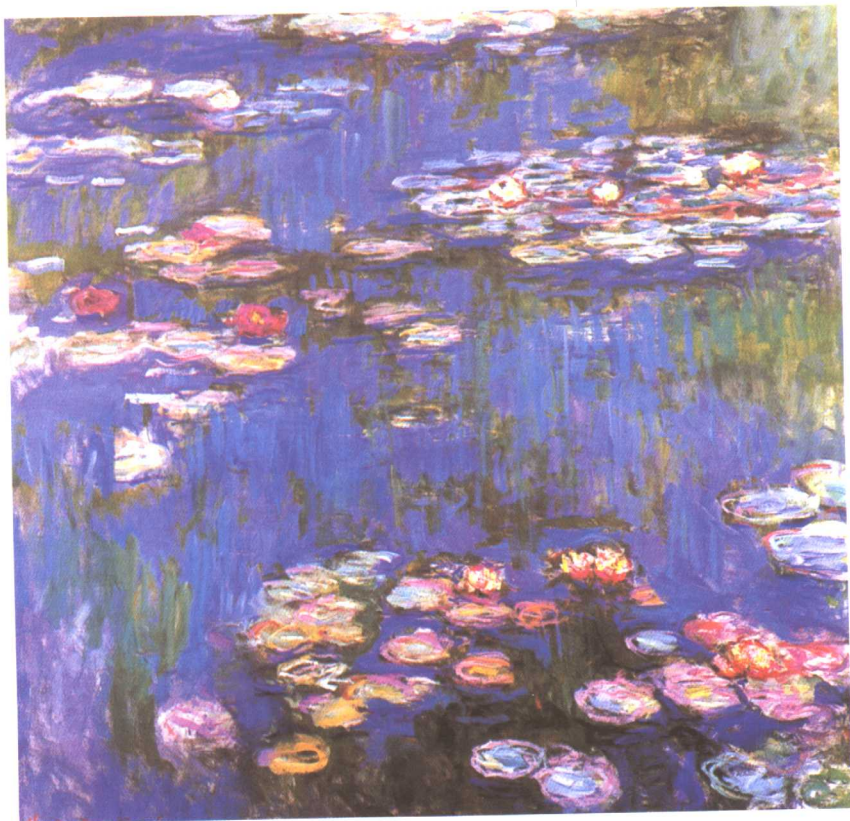
浓缩这幅画的意义。一瞥之下，妩媚会显得不怎么突出了，可是，它最终会从有着更广泛意义的、更富于人性的新的形象中显露出来。由于妩媚将不是绘画的惟一特点，它会不那么显眼了，但是，由于它的生命包含在形象总的构想之中，它将如往昔一样存在下去。

妩媚、轻快、清新——这些都是瞬间的感觉。我有一块画布，上面的色彩还很新鲜，我再次动手在它上面画画，这样一抹，色调无疑会变得暗淡了。我用一种更加坚实的色调代替最初的色调，这是一种改进，不过对眼睛来说会减少一些诱人的东西。

印象主义画家们，特别是莫奈与西斯莱，有着精细微妙的感觉，他们相互是很接近的：从画的效果看，一切作品都很相像。“印象主义”这个词完美地表现了他们风格的特点，因为他们记录下了瞬间的印象，并认为最初的印象是不可靠的。一挥而就地描绘一幅风景画，只能反映风景存在（绵延）的一瞬间。我宁愿过分坚持用表现本质特征的方式去获得更大的永恒性，哪怕牺牲掉某些迷人的东西也在所不惜。

瞬间的连续性构成了生命与事物的表面存在，并不断地对它们进行修饰和变化，在这种瞬间的连续性下面，一个人能够寻求更加真实、更为本质的特征，艺术家将要捕捉到这种特征，从而对现实做出更永恒的解

莫奈 睡莲
油画



释。举例说吧，我们进入卢浮宫十七、十八世纪雕塑厅看蒲热的作品，就会看到作品的表现是那么生动有力，那么夸张，从而形成一种骚动不安的感觉。如果我们去卢森堡宫的话，那就是另一种不同的景象了，这里雕塑家在模特儿身上捕捉到的永远是这样的——各部分肌肉及其发达程度的变化永远是显得那么完美适度，然而，这么理解的动态同自然毫无关系：如果我们用快照拍下这个动态，拍下的形象一点儿也不能让我们回想起所看见的东西。正在运动中的被捕捉到的动态，只有当我们不能把对它目前的感觉同以前或以后的感觉分开时，它才是有意义的。

有两种表现事物的方式：一种是未经提炼地展示它们，另一种是通过艺术召唤它们。离开拘泥细节地反映动态，一个人就能获得更高尚的美和宏伟。看看埃及的一件雕像：我们觉得它僵硬，尽管如此，我们仍然觉得它的形体中充满了运动感，而且是生气勃勃的。希腊人的作品也是平静的：一个掷铁饼的人被表现在积聚力量的运动之中，至少，如果通过他的动作暗示他处于最为勉

亨利·马蒂斯
凉台上的女人 油画

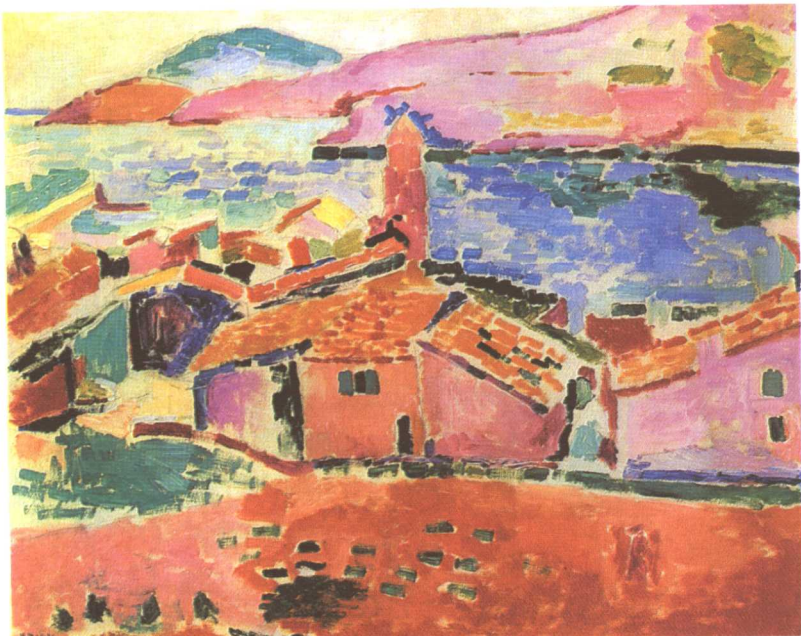


强和不稳的状态中，雕塑家就要省略、概括它，以便重新求得平衡，借此让人感到绵延的观念。运动本身是不固定的，因而它不适合雕像那类持久的东西，除非艺术家了解他反映的只是某一瞬间的整个动作。

对于我想画的客观对象或身

体的特征，我必须精确地阐明一下。为此，我极为仔细地研究了方法：如果我在白纸上画个黑点，不管我把白纸放到多远，黑点都会是清楚可见的。这个道理不言自明。不过，我在这个点之外又画上第二个、然后是第三个，于是就会有点混乱了。为了保持第一个点的价值，当我在纸上画其他标记时，我必须画大这个点。

如果我在一块白色的画布上涂上一些蓝色、绿色和红色，每一个新的笔触都会减弱前面自我接触的重要性。如果我要画一个室内景：在我面前有一个碗柜，我感到它是鲜红的，我就画上一块令我满意的红色。这块红色同画布上的白色之间马上建立了一种关系。假设我在这红色旁边放上一块绿色，并把地板画成黄色，这样，画布的白色同这绿色、黄色之间就又形成了一种令我满意的关系。但是，这些不同的色调相互间都减弱了对方。因而我有必要使各种不同的因素之间获得协调平衡，从而相互间都不会毁坏对方。为了获得这种效果，我必须组织各种观念。色调之间的关系应该是这样的：这种关系要支持色调而不是毁坏它们。新的色彩组合将代替最初的组合，从而表现出我整体的艺术观念。我不得不去改画，直到我的画似乎完全改观时为止，这样，在连续的修整之后，红色代替了绿色，成为主导的色彩了。我不能奴隶



亨利·马蒂斯
克利乌拉景色
1905年 油画
59.5cm × 73cm

般地去抄袭自然，我必须解释自然，使它服从绘画的精神。我在所有色调中找到了它们的关系，这种关系必然会造成色彩的某种生动的和声，就像一件音乐作品的和声那样。

我觉得一切都存在于构思之中，因此我必须从一开始就对整体有个清晰的想像。我可以提起某一位创作了一些令我们赞叹的作品的伟大雕塑家。不过对他来说，一件作品只是一堆片断的组合而已，结果得到的不过是表现上的混乱罢了。让我们转过头来看看塞尚的画吧：一切都安排得恰如其分，不论你站在什么距离上，也不论画上了多少形象，你永远能够清楚地分辨出每个形象，知道哪个肢体是属于哪个身子的。如果画面上秩序井然而又明白清楚的话，这就意味着从一开始，画家头脑里就有着同样的情况，要不就是他意识到了这种秩序井然、清楚明白的必要性。四肢可以交叉缠结，但是在观者的眼睛里，它们依然要同其身子联系起来并有助于结构上的明确，这样的话，一切混乱就会消失。

色彩的主要功能就是要尽可能好地为表现服务。我并不依据预定的计划运用色调，如果最初某个色调格外吸引、控制我的话，这很可能在最初是我意识不到的，只有当这幅绘画完成之时，我才会发现在我不断地修改、变更其他色调之际我是考虑了这个色

亨利·马蒂斯
音乐
1910年 油画
260cm × 389cm

