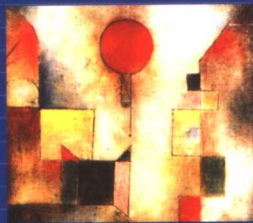


法国
拉鲁斯
出版公司
授权出版

XIANDAIYIS
HUJIACIDIAN



现代 艺术家辞典



画家
雕塑家
行为艺术家
摄影艺术家
表演艺术家
环境造型设置艺术家

【法】P·勒·托雷尔-达维奥 / 著
刘常津 / 译

《现代艺术家辞典》内容简介

进入20世纪，艺术的门类已经烟消云散。人们对绘画的二维、绘画与雕塑的差别，甚至对艺术的概念都开始反思。摄影、日常物品的用途转换、人体作为艺术材料等都成为人们争论的焦点。环境造型设置艺术、环境艺术、组合艺术拆去了艺术与生活之间的篱笆。

这些革命性作品的作者，不论他们是否参加了一些运动或流派，都称得上是艺术家。

本书从中选择了20世纪初前后出生的艺术家，由全世界博物馆馆长、评论家和艺术史学家组成的小组选择了近350位艺术家。

每位艺术家的条目包括以下内容：

- 生平，包括艺术家生活的重要时期；
- 作品，介绍艺术家创作的不同阶段和方法；
- 艺术家箴言，使读者了解艺术家的创作思想、志向以及与历史和艺术环境的关系；
- 参考文献，搜集主要作品与著作，反映作品的变化；
- 一幅代表性作品。

附件中有艺术家参加的各种运动的简短介绍，还有一个与当代艺术相关的主要技术词汇汇编，以及一个总参考文献。

《现代艺术家辞典》适用于关注20世纪艺术与艺术家的广大读者，力求把目前仍然零散的有关资料集中起来，给读者提供比较全面的信息。

作者简介

帕斯卡尔·勒·托雷尔-达维奥毕业于巴黎大学艺术史和现代文学专业。作为艺术评论家，她领导了一个现代艺术杂志《火》。她还经常组织现代艺术展览。她发表了许多关于现代艺术的著作，还是《现代艺术家辞典》（拉鲁斯出版社）的作者。

**现代
艺术家辞典**

**PETIT
DICTIONNAIRE
DES ARTISTES
MODERNES**

现代 艺术家辞典

帕斯卡尔·勒·托雷尔-达维奥 / 著
刘常津 / 译

P T T
DI T O NAIR
ES A TI TES
M ER ES



吉林美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

现代艺术家辞典 / (法)托雷尔-达维奥著; 刘常津译.

——长春: 吉林美术出版社, 2006.2

ISBN 7-5386-1972-0

I. 现... II. ①托... ②刘... III. 艺术家-世界-现代-词典 IV. K815.7-61

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 160935 号

现代美术家辞典

原 著 / 帕斯卡尔·勒·托雷尔-达维奥

译 文 / 刘常津

出版发行 / 吉林美术出版社

地址 / 长春市人民大街 4646 号 邮编 / 130021

出 版 人 / 石志刚

责任编辑 / 李 卫

校 勘 / 李 卫

封面设计 / 子 骁

技术编辑 / 赵岫山 郭秋来

印 刷 / 北京华联印刷有限公司

出版日期 / 2006 年 3 月第一版第一次印刷

开 本 / 635 × 960 mm 1/16 20.5 印张

印 数 / 0001-3000

书 号 / ISBN7-5386-1972-0/J · 1653

定 价 / 88.00 元



克洛德·莫奈，《睡莲》，1907年。布上油彩，80cm。
现代艺术博物馆，圣·艾蒂安。馆藏摄影。

当一部作品看起来似乎超越了它所处的时代的时候，这仅仅是说明它的时代落后于它了。

——让·科克托

艺术，就其本身来说，是具有连贯性的。没有过去的艺术，没有对以往那些完美的标准进行保留的要求和渴望，现代的艺术将成为无稽之谈。

——克莱芒·格林伯格

《现代艺术家辞典》介绍的是20世纪上半叶进行创作活动的艺术家。这些大多出生于1865年至1900年之间的艺术家继承了塞尚的风格，致力于描绘他们自身所感知的世界，而非描绘世界的原貌。他们借助于几何学来重新创作自然界，在运动中体现生命，从而突破了自文艺复兴以来，绘画构图中透视法则的束缚。

他们对传统技法及其艺术的物质基础重新进行审视。他们将粘贴画应用于艺术实践，并把日常生活中的物件引入创作之中，然后再将这些物件变为真正的作品——正如马塞尔·杜尚用“现成品”作画一样。

艺术史这一时期的成就在很大程度上应归功于摄影术的发明。从上个世纪（19世纪）中叶起，摄影术便担当起表现现实世界的责任，进而把艺术从这项责任中解放了出来，为纯粹的造型研究和探索开辟了天地。20世纪上半叶，越来越多的摄影师要求为摄影技术正名，使之成为同绘画具有平等地位的一门独立的艺术。

“先锋”这个词借自于军事词汇，此处所指的是一些流派和艺术潮流，诸如“野兽主义”、“表现主义”、“立体主义”、“达达主义”、“至上主义”、“构成主义”、“生产本位主义”、“新造型主义”、“超现实主义”等等。“先锋”这个词突出表现了属于上述流派的艺术家们的战斗活力。这些先锋派艺术家从即将到来的世纪的发现、发明和意识形态中汲取了营养（例如，超现实主义的产生应完全归功于由西尔穆特·弗洛伊德创立的精神分析法理论）。作为各种潮流和运动发起者的那些艺术家，拒绝局限于传统美学为艺术所界定的领域之中，而是投身于创作一个新世界的活动



爱德瓦·马奈，《草地上的午餐》，1863年。
布上油画，214cm × 279cm，巴黎奥赛博物馆收藏。

之中。他们多次用行动来表明这种决裂，并创立了新的理论。这些都成为他们对新世界积极追求的佐证。

先驱者

自19世纪以来，主张这种新自由的发起者们就提出了有关绘画表现内容的问题，其中就有爱德瓦·马奈。1863年，当他创作《草地上的午餐》时，决定建立一种新的透视关系，不再有没影线的存在，取而代之的是构成空间的线条。在这幅作品中，马奈将裸体女子与正装的绅士混杂在一起，因而触犯了当时社会和美学的清规戒律。这等于是对正统绘画的嘲弄。马奈主张给予艺术一种新的地位：“今天的艺术家不需要说话。来看看那些无懈可击的作品吧。这是在作品中倾注真情，使之具有反抗实现的性格，画家所努力达到的就是他自己的感受。”

“一幅画，首先是画家想象力的产品，而绝不是一件复制品”，德加曾坚持这样认为。另外，他也是一位利用摄影术作画的大艺术家。这种理念被印象派推向了顶点。这群“现代生活的画家”（波德莱尔语）将作品的主题搁置一边，而仅仅把主题作为诠释即时感受的借口，从而截取瞬间，截取唯一。通过《睡莲》这幅在吉涅涅所作的最后的作品，莫奈展示出主题和影像的消失，开辟了通向抽象的道路。

高更利用均匀的色调，依靠简化、变形及分割的造型来揭示“思想神秘的中心”。他自愿远离西方文明，而荡迹于波利尼西亚的小岛上。高更主张“返璞归真”，宣告了“原始主义”的产生，并将在20世纪留下深刻的痕迹。“我想要从事的仅仅是简单的艺术，非常简单的艺术；为此我需要像孩子一样，只借助于原始的艺术手段把我头脑中的想法表现出来。这些手段是唯一的，是好的，是真实的。”（高更语）而在凡·高那里，颜色则成为绘画最基本的因素。

这一时期，科学与艺术之间的联系愈发紧密和复杂了。1887年，作为神经学的创始人和精神分析法的先驱者，沙尔科与他的合作者保尔·里歇尔共同出版了一部著作《艺术中的魔咒》，从科学的角度分析了艺术家在创作中的歇斯底里。后来，他创办的《周二课程》吸引了许多来访者，其中就有西尔穆特·弗洛伊德。

在另一领域中，生理学家艾蒂安·于勒·马雷对运动的各种形式加以研究，并利用连续摄影将运动进行分解。马雷于1894年出版的《运动》一书，同保尔·里歇尔于1895年所著的《运动中人的艺术生理学》一样，都对未来派产生了实质的影响。马塞尔·杜尚《下楼梯的裸女》很有可能就是受到了他们的启发而创作出来的。

在同一理念支配下，修拉将光学研究的发现应用于绘画。15世纪起，艺术家们就已经熟知将不同的颜料混合、重叠或对比所产生的效果，那么颜色运用的目的就是为了表现真实性。然而修拉却创造了完全不同的一种方式。“分色主义”由此诞生。

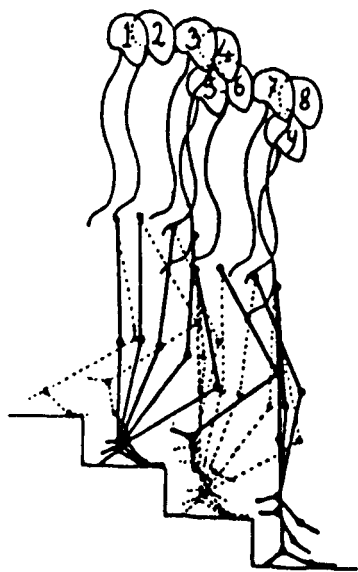
他使用从颜料管里直接提取的纯色，用毛刷一点一点地蘸到画布上，再用画笔一笔一笔地轻轻接触，即所谓的“点画派”。如此一来，这些颜色的点在站在一定距离以外的观者眼中就产生了图画和形象。

1890年，莫里斯·德尼提出了指导20世纪艺术的基本原则：“……应牢记一幅画在成为一匹战马、一个裸女或某个故事之前，首先是由各种颜色按照一定规则组合覆盖的平面。”

但是，塞尚开辟了新的视野。他宣称：“我想要画出身体的历史，土地的心理……世界的纯真……我受到无限中各种色调的渲染……我再也无法仅仅用画来表现其中一种。我们仿佛彩虹一般地混合在了一起。”后来，他为艾米尔·贝尔纳讲授的绘画课（《用圆柱体、球体及圆锥体描绘自然》）中，把一大批艺术家吸引到对形体进行简化、加重轮廓和进行几何化的道路上。立体派、未来派、漩涡派、近立体派、光线派等艺术家都是如此。

先锋派

自20世纪初，各种艺术流派和思潮风起云涌，层出不穷。1905年，“野兽主义”（这一命名源自艺术批评家路易·沃塞勒的评论，他曾经犀利地指出巴黎秋季沙龙中心展厅中的作品是“关在笼子里的野兽”。在这个地方，公众可以欣赏到马蒂斯、弗



保罗·里歇尔，《下楼梯时的两组交替前进的步伐》，节选自《运动中人的艺术生理学》，巴黎杜万博物馆收藏，1895年。



保罗·高更，《约瑟夫与波提乏的妻子》，1896年。布上油画，90.8cm × 120.0cm，巴黎维尔登施泰因研究所收藏。

拉曼克、德兰等艺术家的作品中新颖夸张的形象和狂放大胆的色彩。)主张简化形象和尽可能地使用与客观自然不相符合的纯色,从而表现艺术家主观的情感和思想。不久之后,德国的“表现主义”(由1905年在德累斯顿成立的“桥社”和1911年在慕尼黑成立的“青骑士团”共同倡导的)提出“通过人的情感和思想”来表现自然,并描绘一个主观的世界。1908年,布拉克与毕加索共同致力于在同一个画面上通过不同的视点和多个角度对形体进行分析,“立体主义”由此问世。1909年,意大利的一批热衷于速度、运动和机械力量的艺术家创立了“未来主义”。1910年,在德国生活的俄国艺术家康定斯基依据“内在必要性”的原则,创作出第一幅没有任何主题形象的水彩画,宣告了“抽象主义”的诞生。

第一次世界大战的爆发致使20世纪初的这次艺术勃发戛然而止。艺术家们应征入伍,其中许多人在战斗中失去了生命。战争的残酷逼迫某些艺术家前往苏黎世避难。1916年,在苏黎世的“伏尔泰酒馆”里,查拉(罗马尼亚)、阿尔普(法国)、里斯特(德国)以及其他一些歌唱家、舞蹈家掀起了名为“达达”的艺术思潮。各种表现方式混合在一起,并愈来愈具有挑衅性。美国的达达主义运动则是在马塞尔·杜尚的推动下发展起来。他在这一时期曾提出:“我所感兴趣的是意念、思想,而绝非只是可见的产品。”杜尚发展了以现成品进行的艺术创作。这将对20世纪后半叶的艺术产生重大影响。西班牙的巴塞罗那同样成为这一运动的中心之一。

1915年,俄国的马列维奇创立了“至上主义”。他提出以一种完全乌托邦的视角对待新世界,从而在根本上割裂它与客观现实的联系。他的《白地上的黑色正方形》成为第一幅极端抽象的作品。

1917年俄国革命为整个一代人实现他们的梦想提供了可能。“构成主义”由此产生,旨在为人民大众创造一种真正的艺术。它主张将艺术融入生活和空间之中,并积极地加入到改造世界的活动之中。“构成主义”抛弃了情感、美学及华丽的装饰。同时也把立体主义和至上主义的原则搁置一边。紧随其后产生的“生产本位主义”将形体艺术中的创意应用于书法、摄影、建筑及工业生产之中。“新造型主义”也在1917年出现了。蒙德里安(意大利)重组了荷兰的“风格派”,推动了对于纯造型表达的研究。

1919年,瓦尔特·格罗皮乌斯在德国创办了一所艺术培训学校,即著名的德国现代设计教育中心——包豪斯。包豪斯借鉴教堂设计的宏大精神,强调将造型艺术、工艺美术和工业生产合为一体,提出“作为建筑师、雕塑家和画家,我们都应该回归到实用工艺中去……艺术家是高层次的手工艺者。”大批著名的艺术家在包豪斯授课,如克利、菲尼格、康定斯基及艾顿等。包豪斯是20世纪唯一主张将艺术创造与理论研究相结合的群体。20世纪二三十年代发展的趋势主要呈现为对各种现实主义的回归,具有代表性的有德国的“新客观社”、法国和意大利的“新古典主义”、美国的“精确主义”和“地方主义”。一些先锋派艺术家返回到比较传统的造型上来(如布拉克、德兰、马列维奇、毕加索等)。与此同时,另外一些艺术家则仍然遵循彻底的几何抽象精神,继续进行他们的艺术探索,如“方圆社”、“抽象—创造”派。

此外,精神分析法对这一时期艺术发展所产生的影响是非常明显的。弗洛伊德在《梦的解析》中所阐述的理论,在安德烈·布勒东和他的朋友们那里得到了响应。1924年,《超现实主义宣言》主张各种形式的完全自由,同时摒弃资产阶级社会所规定的种种准则和标准。超现实主义艺术家们(达利、贝尔梅尔、米罗、恩斯特等)雄心勃勃地要将深藏于“无意识”中的财富挖掘出来。这种理念使他们走上了意识流创作和对梦境探索研究的道路上。

面对极权艺术的现代主义

上述这些趋势、实践和美学革命,很快就由于环境的恶化而遭受挫折。在“第三帝国”和前苏联皆是如此。革命初期的激情刚刚消退,前苏联便开始了“规范化”运动。国家政权使艺术变成为其统治服务的工具。国家控制和领导一切艺术活动,推行一种完全保守的官方艺术,而将一切其他的艺术形式排斥在外。同时,国家把那些违反官方准则的艺术家列入黑名单,加以迫害。1933年,德国的纳粹党将现代艺术家们的著作统统销毁,而强制实行一种艺术规范,其中雕塑家阿尔诺·布雷克尔就是执行这种规范的代表人物。1933年,前苏联出现了以“社会主义现实主义”为特征的主体艺术。以亚历山大·杰伊涅卡、鲍里斯·约干松和亚历山大·格拉希

莫夫为代表的社会主义现实主义艺术致力于为广大劳动群众服务。

在意大利，本尼托·墨索里尼推行来源于古希腊—罗马标准的官方艺术。比如，阿西尔·菲尼创作的颂扬法西斯主义的纪念性艺术品。然而，即便此时意大利出现了大量在统治者的授意下，按照官方艺术模式创作的作品，其他的艺术形式仍旧获准存在，并且继续各自的活动。

至于佛朗哥统治下的西班牙，官方艺术推崇古典主义，并在哈布斯堡家族的建筑中寻求标准和样板，其中具有象征意义的是莱斯克里亚隐修院，纪念性雕塑大量出现。官方绘画选择的是毫无才智可言的经院艺术风格。这一时期，只有法国和意大利的艺术仍享有正常的自由，出现了一些温和先锋派、后印象派和野兽主义的作品。此时，并不缺少谨慎的创意。而真正的先锋派已经被迫转入地下活动，甚至流亡于国外。

艺术的领地

十月革命之前以及革命初期的俄国，纳粹掌权之前的德国，它们是现代主义蓬勃发展的地方。而由于政治上出现的逆境，一大批的艺术家离开了这两个国家。巴黎作为艺术创新的中心，为他们提供了理所当然的避难所。法兰西的首都成为所有艺术家躲避压迫、躲避战争、躲避各种形式“革命”的汇聚之地。巴黎成为这一时期现代主义艺术的灯塔，对于那些流亡艺术家们来说这里简直就是一个“理想国”。首先是蒙马特尔，然后是蒙巴那斯的咖啡馆，例如，“学士院”、“洗濯船”、“会员”或“圆屋顶”等等。这些地方因此而显得神秘，成为知识分子和艺术家团体聚会的场所。

第二次世界大战中德军占领巴黎，这段美好的时光随之结束。大批艺术家被迫再次流亡，前往美国避难。所以战后美国在现代主义及其发展方面拥有了至高的地位。

本辞典中的艺术家

这本辞典应收录哪些艺术家是一个值得探讨的问题。应遵循何种标准来将空前

丰富的先锋派艺术家群体中的某一位排除在外呢？是否应该包括所有的流派，其中也有比较传统和经院派的艺术家呢？是否应该将这一时期内那些为极权制度服务的艺术家也收录其中呢？

我们同一个由研究现代艺术的法国及外国专家、艺术史学家、博物馆馆长和艺术批评家组成的群体进行了探讨。他们中的每一位都根据各自的观点，选出了大约350名他们认为在这个阶段艺术史中具有代表性的艺术家。因而本辞典是从不同角度，对不同观点加以汇集。

本辞典的宗旨不在于完整性。辞典的作者同参与这次筛选工作的批评家、博物馆馆长和艺术史学家达成了共识。大家都不希望在这本书中出现20世纪前半叶没有依照现代性原则进行创作的、或是其大部分工作是为宣扬极权政治而服务的艺术家。

本书的结构

正文部分由唯一一位作者独立完成，目的在于为读者提供具有整体风格、整体笔调和处理方式的信息。在辞典编撰过程中，只要有需要，编者就直接同专家或所收录的艺术家权利继承人取得联系，以此来获取最为可靠和最新的文献资料、肖像和画集。从而能够将那些未经出版或大家了解甚少的作品加以介绍。

为方便读者阅读和查找资料，本书对所收录的艺术家介绍采取统一的结构，具体形式如下：

——转载一幅精美细致的作品，并附有说明：作品的选择是在尽可能的情况下，直接与艺术研究专家、权利所有人、收藏家或博物馆等方面进行合作而实现的。

——对艺术家生平的简短介绍，包括与创作活动相关和必要的参考资料：出生和去世的时间、所受教育、生活和工作过的地方，首次个人作品展览的时间、所属的派、流派、思想学派，作品产生影响时的历史背景（战争、政治事件）等。

——对作品的转载和展示可以帮助读者进入到艺术家真正的创作之中。作品是按照出现时间的顺序加以介绍，涉及到不同的阶段、时代或艺术创作系列，还包括重要的变化、最为著名的作品以及艺术家描述自己工作或所属时代的方式。

——对于有关谈话、文学作品和不同角度的评论加以摘录引用，为了解作品、

了解艺术家的性格、他在相关历史或艺术背景下进行的活动提供了时而理论性，时而又富有诗意，时而又鲜明突出的说明。鉴于引用涉及到某个宣言、某一个历史事件或某个特殊的创作时代，因此引用中相关的日期都加以明确，以便读者更好地把握。

——参考书目汇集了涉及该艺术家的法国与外国的主要著作，一般仅限于重要的专题论文、博物馆目录或艺术家本人的著作，某些还加以批注明确指出该书属包含于艺术家作品全集之中，并在艺术家全部作品的系统目录中列出。参考书目内容的选取还体现出艺术家创作的演变发展，并按照编年顺序列出。

为帮助读者把握纷纭复杂的现代艺术和先锋派艺术的脉络，我们在本书的末尾简明扼要地介绍了某些艺术家参加相关的各类艺术思潮和运动，其目的在于突出主要的艺术潮流、具有影响力的趋势、具有里程碑意义的作品和各种流派奠基艺术家。

重要的展览活动也有所记载。

某些现代艺术的专业术语附有定义。

按照主题和国别进行编排的书目附在最后，作为总的参考文献。

贝蕾妮丝·阿博特 (Berenice Abbott)

生平

贝蕾妮丝·阿博特1898年生于美国俄亥俄州的斯普林菲尔德。1918—1920年在纽约学习雕塑。1921年前往巴黎的“大茅屋”艺术学校继续学习，从师于艾米尔·布德尔。1922年又转去柏林艺术学校。此后返回巴黎。1923—1925年成为摄影家曼·雷的助手。1926—1929年，开办了她自己的肖像摄影室。1926年，举办了首次个人作品展览。1928年她收购了由欧仁·阿特热创立的摄影基金会，并于1968年将此作为礼物赠给了纽约的MOMA博物馆。1929年，她回到纽约。出于生计考虑，阿博特为《财富》杂志刊登的富人拍摄肖像照片。1934—1958年，她在新纽约社会研究学院从事摄影术的教学。1947—1958年，她创立了自己的摄影公司，以此将她在摄影方面的创作方法商业化。1991年，贝蕾妮丝·阿博特在美国的蒙松去世。



贝蕾妮丝·阿博特。《欧仁·阿特热》，1927年。
使用银成分的盐砾粘贴于底板之上的试验。
国立现代艺术博物馆，巴黎。馆藏摄影。

作品

贝蕾妮丝·阿博特将摄影技术视为“20世纪真正的颜色精灵”，它可以与时代发展的速度和复杂性同步。她把摄影术列入绘画传统之中，但又将其看作一门独立的艺术，“与油画、水彩画和石版画具有同等品质和创作的可能性。”阿博特对“构图、形体组织和材料，显示出浓厚的兴趣。”从20世纪20年代至50年代，她创作了一系列现

实主义的首像作品，如作家让·科克托和詹姆斯·乔伊斯；摄影家欧仁·阿特热等。对于阿博特来说，“肖像的本质就是人，是人的本质、思想、情感和性格。”她摒弃任何修饰或任何“对人化装的方法”。30年代初，她开始拍摄纽约题材的风景照片，从不同的视角来表现这个城市的风貌，有新建的摩天大楼，也有古老的楼房、广场、纪念碑及民居。她以近乎抽象的方式进行构图，体现出建筑物的几何面貌。这种体现纽约城市性格的尝试在《变化中的纽约》(1935—1939年)系列作品中成为了现实。这是她应“行政工程成就”的“联邦艺术计划”要求而拍摄的一批照片。1939年，她主张摄影术必须发挥解释科学原理的功能。因此，1939—1961年间，阿博特拍摄了一系列科学性的照片，以现实主义的风格展示出光学、磁学的原理，气体的力(《气体的相互作用》1958—1960年)等。同时，她在1930—1966年间环游美国的过程中，对沿途的景观进行了拍摄。特别是对缅因州与佛罗里达州之间的一号国道拍摄了许多照片，见证了汽车工业繁荣下美国人的生活方式。

艺术家箴言

环境与色彩是绘画自身的原则。应该记住摄影术就是使用光线来作画。摄影中的画面是建立于黑与白的相互关系之上的。照片这种图象艺术的精确性和真实性构成了它真正的美丽所在。

参考书目

贝蕾妮丝·阿博特，《变化中的纽约》，达顿出版社，纽约，1930年；《贝蕾妮丝·阿博特回顾》，现代艺术博物馆，纽约，1970年；M.鲁凯泽，D.维斯塔尔，《贝蕾妮丝·阿博特》，地平线出版社，纽约，1970年；《贝蕾妮丝·阿博特：30年代摄影作品集》，新当代艺术画廊，克利夫兰，1980年；B.赫尔曼，《美国摄影家贝蕾妮丝·阿博特》，塞尔出版社，巴黎，1982年；J.范·哈夫腾，《摄影家贝蕾妮丝·阿博特：现代视角》，新公共图书馆，纽约，1989年。

安塞尔·亚当斯 (Ansel Adams)

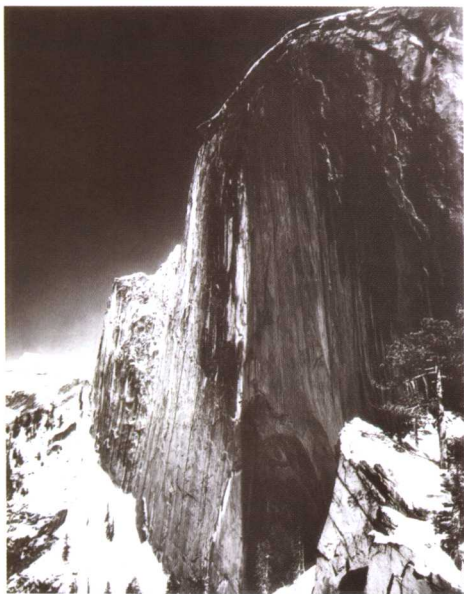
生平

安塞尔·亚当斯1902年生于美国旧金山。早年学习钢琴演奏，并于1920年成为钢琴演奏师。自1916起，安塞尔·亚当斯对摄影产生了兴趣。1930年，他决定将此作为终生职业。1928年举办首次个人作品展。1932年，成为“F64”派的创建者之一及同名运动的发起人之一。1937年，亚当斯定居于优诗美地国家公园(位于加利福尼亚州的内华达山脉)。

亚当斯曾参加过许多艺术机构的创立活动，包括1940年创建纽约的MOMA博物馆摄影部；1946年创立旧金山艺术学院及1975年建立杜克松大学创造性摄影艺术中心。在其整个职业生涯中，他写过不少有关于摄影技术的文章和著作

(1935年的《制作一幅照片》；1948—1956年的《摄影基础系列丛书》)，并出版过自己的主题性代表作品集。

他对摄影主题展开和发展的研究和控制手段进行了调整，出版了《系统地区》(1941年)。同时，他也为诸如《财富》及《生活》等杂志提供商业性照片。他还为宝莱公司进行摄影技术的实验。1984年，安塞尔·亚当斯在加利福尼亚的蒙特雷去世。1985年，在亚当斯逝世纪念日，优诗美地国家公园中的一座他生前长期进行拍摄活动的山峰被命名为“安塞尔·亚当斯峰”。



安塞尔·亚当斯，《独块巨石》，优诗美地国家公园，1926年摄制。雷阿图博物馆藏，阿尔勒斯。

作品

安塞尔·亚当斯早期的作品具有图画主义的风格。1930年，亚当斯遇到了摄影家保罗·斯特朗。从此他便选择了一条从事“纯粹”摄影实践的道路，“纯粹摄影的定义就是不使用任何技术手段，不进行任何构图或使用其他任何艺术门类的设计方法。”至此，在没有造成任何混乱或带来任何麻烦的情况下，亚当斯展示出他自己对景物的视角，描绘出“大自然既羞涩又壮美的风貌”，从而“帮助观赏者融入到这个广阔世界的自然美景与奇特神秘之中，使之在任何情况下都能意识到最基本的需要。”他对光线进行了特别的研究，极为精确地选择拍摄的时刻（例如清晨、午后稍晚时、恶劣的天气等）。纵观他的全部作品，都是反映优诗美地国家公园风貌（《独块巨石》、《半穹顶的表面》、《优诗美地公园》、《4月17日》，1927年拍摄）。然而，他同样也用照片展示了内华达山脉的风光（《月出》1941年）、海边的景色（《连

续的波涛》1940年）；或是他周围的人物的肖像（《阿尔弗雷德·斯蒂格里茨》，纽约“美国人艺术画廊”收藏，1938年）。第二次世界大战期间，他拍摄了一系列具有较强政治色彩的照片，如《生来自由和平等》（1943—1944年）是反映加利福尼亚曼扎那尔拘留营中日本裔美国人的遭遇。1962年，他创作了一套有关他在加尔默高地寓所附近的沙丘和海滩风景的照片（《沙丘》、《海洋》，加利福尼亚，1963年）。

艺术家箴言

摄影究竟是不是一门艺术，对于我来说无关紧要。我认为只要某个人利用某种媒介，感知和表达出某种事物的存在，并使别人——另外一些人，而不必是大多数人，也了解到他的感受，如此我们便拥有了艺术的基础。

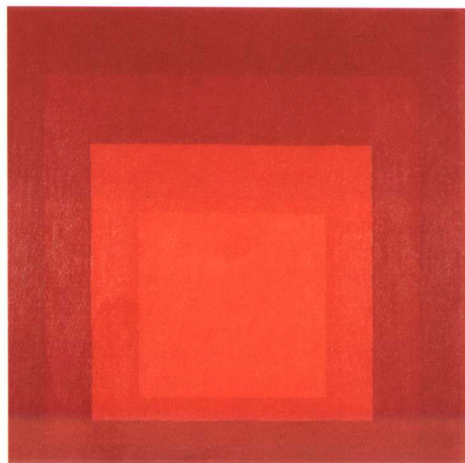
参考书目

L.德·科克，M.怀特，《安塞尔·亚当斯》，摩根—摩根出版社，纽约，1972年；J.什拉科维斯基，《安塞尔·亚当斯代表作品选集》，橡树出版社，巴黎，1977年；J.阿林德，N.西克夫斯基，《安塞尔·亚当斯：传统影像》，塞特博物馆，纽约摄影作品公司/国家艺术画廊，华盛顿，1985年；W.斯特格纳，《安塞尔·亚当斯：书信与照片》，利特尔与布朗公司，波士顿，1990年。

约瑟夫·阿尔贝斯 (Josef Albers)

生平

约瑟夫·阿尔贝斯1888年生于德国威斯特法伦州的勃德罗普。早年接受教师专业的职业培训，自1908年起从事小学教育工作，直至1913年。此后，阿尔贝斯分别在柏林皇家美术学院(1913年—1915年)、埃森工艺美术学院(1916—



约瑟夫·阿尔贝斯，《对方块的敬意》，规格：60cm × 60cm。梯耶里·那瓦摄影。