

ENCYCLOPEDIA OF WORLD ART



世界艺术百科全书
选 译

I

世界艺术百科全书

选·译

上海人民美術出版社

**ENCYCLOPEDIA
OF
WORLD ART**

**MCGRAW-HILL BOOK COMPANY, INC
NEW YORK, TORONTO, LONDON**

1 9 5 9

世界艺术百科全书选译 I

上海人民美術出版社出版

（上海长乐路672弄33号）

责任编辑：刘明毅

装帧设计：杨利禄

新华书店上海发行所发行 上海市印刷六厂印刷

开本850×1156 1/32 印张10.5 字数230,000

1987年8月第1版 第1次印刷

目 录

新艺术 (Art Nouveau).....	(1)
舍予译 北屋校	
立体主义和未来主义 (Cubism And Futurism).....	(7)
朱雍译 张信锦校	
表现主义 (Expressionism).....	(27)
林畊康译 北屋校	
欧洲现代艺术运动 (European Modern Movements).....	(48)
朱雍译 张信锦校	
野兽派 (Fauves).....	(172)
罗卫国译 崔诚校	
现代主义 (Modernism).....	(194)
乌梓香译 梁玉龄校	
非具象艺术 (Nonobjective Art).....	(210)
石明非译 张锦渊校	
拉斐尔前主义和有关的艺术运动	(236)
(Pre-Raphaelitism And Related Morements)	(236)
舍予译 北屋校	
浪漫主义 (Romanticism).....	(255)
沈揆一译 崔诚校	
超现实主义 (Surrealism).....	(288)
余正译 邹旭东校	

新艺术

“新艺术”(Art Nouveau)是装饰艺术——时而出现于建筑——的一种风格名称，流行于一九〇〇年前后。这一法语词在英国和美国被接受。在意大利，这种风格称为“花卉的”(“Flo-
reale”)。“新艺术”的德国名称是“青年风格”(“Jugendstil”)，此词源出于《青年》杂志，自一八九六年起，该刊的封面和文章被认为是支持“新艺术”。“新艺术”的追随者称颂这种风格具有从过去诸传统中脱出来的新鲜感和自由性。事实上，这种风格具有相当的历史重要性。

在所有的国家中，十九世纪是历史循环论的世纪。各历史时期的各种风格到处被模仿，被运用在建筑中。各历史时期的先例之完全的独立性仅存在于十九世纪末叶少数突出的建筑物中。其中若干建筑物追随极为简洁和朴素的风格，强调单纯，从而赢得独立性。英国诺曼·肖(R·Norman Shaw)偶而是然，他有时从一七〇〇年前后英国的家庭建筑中汲取灵感；美国理查森(H·H·Richardson)和英国沃伊齐(C·F·A·Voysey)则经常是然，他们留意十七世纪的茅舍和庄园住宅。

然而，其他的建筑师走得更远，试图建立史无前例的形式大全。最重要的当数沙利文、麦克默多和高迪。路易斯·沙利文(Louis Sullivan, 1850—1924)在芝加哥的建筑作品显得异乎寻常地含含糊糊。从一八九〇年起，他设计的办公大楼创造了崭新的合理和实用的体系，基于单调的直向和横向的格子；这一体系延续到二十世纪，故而沙利文的这些建筑现在显得不象十九世纪的，而更接近米斯·范·德尔·罗赫(Mies van der

Rohe)。他的装饰——芝加哥大礼堂内的特别丰富（1887—89）——不依傍过去，但亦不预示现在。那是绚丽多彩，密集卷缠，饰有莨苳形的叶簇和各种涡形。应该看到当时英国哥特式复活和英国工艺运动（English Arts and Craft movement）的背景，人们从中会发现装饰中的诸如此类的自由性——从晚期哥特式和希腊—罗马叶簇发展过来的，例如，威廉·伯吉斯（William Burges）在伦敦的私宅（1875—80）和沃尔特·克兰（Walter Crane）之流装饰家的设计。

但是，在十九世纪八十年代初的英国，有一位无名的年轻建筑师—装饰家，比之任何人更应视作为“新艺术”的创造者——阿瑟·麦克默多（Arthur H Mackmurdo, 1851—1942）。他的论述伦敦城内教堂著作（出版于1883）的扉页是现存的“新艺术”的最早作品。它具有这种风格的全部特点：严格地平面的；不对称；图案从一个角落出发，以火焰或波浪的形式扩展上升。麦克默多风格的来源是复杂的，但能找到来龙去脉。威廉·布莱克（William Blake）的作品和日本的木刻是其主要的源泉。麦克默多的设计一定影响了欧洲大陆，特别是比利时，尽管我们尚不能精确地说明时间和方式。

“新艺术”最杰出的建筑师巴塞罗那安东尼·高迪（Antoni Gaudi, 1852—1926）的早期影响显然没有超出他的小圈子。作为哥特式的忠实信徒开始艺术生涯，但他的创造性的想象力是如此地不同凡响，天马行空，以致很快地将过去时代的一切想法置之脑后。这一决裂清楚地表现于格尔宫（1885—89），至科洛尼亚格尔教堂（1898）、格尔公园内的建筑物（1900）、萨格拉达家族教堂的著名的上面部分（1903）和一九〇五年后的公寓，决裂完成了。高迪的风格难以描述。那是粗犷，强烈，变幻莫测，富有力量。形式使人联想起远古时代的动物、废铁、珊瑚礁、仙人掌；石头象熔岩般地以粗曲线流动。在那特定的时刻

中，他的无情的独创性使他与“新艺术”连在一起；他所构思的许多形式亦然。在纯粹的力量方面，他是鹤立鸡群。

各地的“新艺术”几乎各具特色。“新艺术”与英国奥斯卡·王尔德(Oscar Wilde)的联系不容忽视。事实上，为王尔德作插图的奥布里·比尔兹利(Aubrey Beardsley, 1872—1898)——作于一八九三年的光辉的、极为颓废的图画名满全欧——肯定影响了欧洲大陆的“新艺术”创造者。故而，在高迪的倾向后来由表现主义者(独立地)继续，直到理性主义建筑(1900—40)到达顶峰时才有效地重新发现的同时，麦克默多、沃伊齐和比尔兹利的英国与欧洲大陆的“新艺术”诸中心有着直接的联系。最早的这种中心是布鲁塞尔，市内让松路上维克托·奥塔(Victor Horta, 1861—1947)设计的一幢房子通常被认为是“新艺术”的最早实例。其外观，如那时期的其他建筑物一样，不及室内那般雄辩。海草或其他植物形的典型地拉长的、浅浅的、不对称的曲线，异想天开地在墙上、楼梯柱和扶手的铁制品上流动。奥塔喜欢铁，工程师用铁作为建筑材料，则是出于完全不同的理由。受到奥塔称赞的维奥莱—勒—迪克(Viollet-le-Duc)已经把对铁作为一种新的结构材料的兴趣与铁的装饰可能性的兴趣结合起来。在奥塔的作品中，最明显地显示出这一结合的是民族院(1896—99)。

不只奥塔一人对布鲁塞尔感到兴趣。此城因有一个艺术家团体“二十人社”(Les XX)而成为欧洲最活跃和进步的中心之一。这儿能见到高更、克诺普夫(Khnopff)、惠斯勒、沃尔特·克兰、比尔兹利、图罗普(Toorop)、麦克默多的朋友和合作者、霍恩(Horne)和伊马热(Image)的实例。受这一团体激励的人中，最明智、最有远见者是亨利·范·德·韦尔德(Henri van de Velde, 1863—1957)。他的作品接近“新艺术”，但他的理论著作一方面为理性主义和对新技术条件的承认辩护，另一方面为“有机的”

装饰辩护。“有机的”一词含意不明，因为它包括抽象的以及自然的形式，两者并存于“新艺术”中。固然，在自然主义者和这一运动中的设计家之间，存在着许多论争。

一九〇〇年范·德·韦尔德游访德国，在那儿呆了多年，创作了他的大部分作品。那儿有他的基础，因为一八九五年“潘神派”（“Pan”）的建立，标志着“新艺术”在德国的开端。在此以前的历史是属于奥布里斯特（H. Obrist, 1863—1927）作于一八九三年的装饰作品。德国的主要代表是奥托·埃克曼（Otto Eckmann, 1865—1902）和奥古斯特·恩德尔（August Endell, 1871—1925），前者主要以书籍装饰负名，后者在慕尼黑的埃尔维拉画室（1897—98）是其最有独创性的建筑。

这些年中，法国和德国之间的联系紧密。来自汉堡的西格弗里德·宾（Siegfried Bing）于一八九六年在巴黎开设一家现代装饰陈列馆，名叫“新艺术大厦”。“潘神派”的创始人之一尤利乌斯·迈尔—格雷费（Julius Meyer-Graefe）于一八九九年在巴黎亦开设同样的陈列馆，名“现代大厦”。他和宾发现范·德·韦尔德。在法国，“新艺术”有两个中心，巴黎和南希。在南希，创造者是埃米尔·加莱（Emile Galle, 1846—1904），他的装饰玻璃最为出名，亦设计家具等。南希“新艺术”的特点是装饰的自然主义，喜作说教性或解释性的标题。在巴黎，主要的名字是夏尔·普吕梅（Charles Plumet, 1861—1928），装饰家；埃克托尔·吉马尔（Hector Guimard, 1867—1942），建筑师，他的方丹路十六号（1894—98）和梅特罗车站（1900）是法国“新艺术”的顶峰，尽管这种风格延续久长，比其他国家——除意大利、西班牙和南美外——更长。

在意大利，可记录的名字是朱塞普·索马鲁加（Giuseppe Sommaruga, 1867—1917）和拉伊蒙多·达·阿龙科（Raimondo D'Aronco, 1857—1932）。索马鲁加的“花卉”，在法国有其类似

者。建筑正立面的茂密的植物形饰，使之与“新艺术”连在一起。达·阿龙科的情况更为有趣。他的主要作品是为一九〇二年都灵展览会所作，比索马鲁加更富有想象力和独创性。他的灵感显然不是来自法国，而是维也纳。

一九〇〇年前后，维也纳在建筑和装饰的演变中起着重要和有趣的作用。早在一八九八年，约瑟夫·奥尔布里希(Josef M. Olbrich, 1867—1908)设计的建筑物中，“新艺术”的运用与其余全然光秃的面积形成对照。在阿道夫·洛斯(Adolf Loos 1870—1956)的作品中，纯正和谨严的意识更为强烈，那很难称之为“新艺术”；约瑟夫·霍夫曼(Josef Hoffmann, 1870—1956)的作品，只能偶而称之为“新艺术”，而且只是在他生涯的开端之时。装饰和外表的新关系之改变，受到从一八九七年起在格拉斯哥发展起来的风格之影响。格拉斯哥在某个时期中给维也纳人以深刻的印象，否则，格拉斯哥学派的杰出领袖人物就不会在二十世纪初叶应邀参观维也纳分离派(Sezession)的室内装饰展览。

这位杰出领袖人物是查尔斯·伦尼·麦金托什(Chales Rennie Mackintosh, 1868—1928)。他的作品是全部“新艺术”作品中最精良者。挺直、纤细、整齐的垂直面与饰以媚人的曲线、花卉、哀婉的美人鱼般人物——白色、银色、玫瑰色和淡紫色——的镶板组合，这种简朴而泼辣的组合，在“新艺术”的其他代表人物中，卓然超群。但是，麦金托什几乎是英国唯一的可以毫无保留地冠以“新艺术”的艺术家。英国所处的地位与其他国家不同：工艺运动远在“新艺术”之前展开，并影响“新艺术”，但是不那么激进，也许是更为稳健和有益。工艺运动产生了许多甚好的作品，但从未与过去决裂，也未向一个二十世纪的真正的新风格发展。

“新艺术”也许是过分的、任性的和颇为造作的，但其历史意义存在于这样的事实中：它标志着，在世世代代的形式植基

于古代和中世纪的先例后，一个独创性形式的新时代开始了。在这一方面，“新艺术”不是属于旧世纪，而是属于新世纪；在其他方面，它仍然是旧世纪的一部分。二十世纪的装饰风格是工业设计的风格；“新艺术”是手工业的风格。二十世纪的建筑风格是规模宏大，由具有社会良心、对理性设计和理性形式及其配合感到兴趣的人们设计：“新艺术”是一种为艺术而艺术的风格，通常对建筑的设计漠不关心，对建筑的社会性漠不关心。

舍 予译

北 屋校

立体主义和未来主义

在所有对形成当代鉴赏力至为重要的各种艺术运动的研究中,把立体主义(cubism)和未来主义(futurism)放在一起考察是恰当的。两者都以解决类似或相同的问题的共同努力(虽然在理论假设上存在着明显差别)、以作为先锋(avant-garde)艺术运动的共同特点、以有着一种模糊的社会背景的革命目标和以年代上的平行而相互关联。

内容概要 **立体主义:** 先例; 布拉克和毕加索; 格里斯; 德洛内和俄耳甫斯主义; 立体主义的传播。 **未来主义。**

立体主义 先例 二十世纪第一个十年末, 野兽派的革新已显露出衰竭的征兆, 居住在巴黎的一些画家的作品中出现用几何形状, 诸如立方体、棱柱和角锥体, 表现风景、人物和静物的倾向。开始的时候, 这种方法在布拉克和毕加索的作品中尤为明显。路易·沃塞尔(Louis Vauxcelles)引用的亨利·马蒂斯的话, 似乎是立体主义一名的来源, 这个名称很快使立体主义者成为一个流派。皮埃尔·弗朗卡斯泰尔(Pierre Francastel)称立体主义是一个时代的艺术家们所获得的一种特殊的图画表现方式, 在这个时代中, 人的观念的总和由新的生活条件调整, 而新的生活条件则由技术直接地决定, 由上几代人的全部科学的、美学的、哲学和文学的思想间接地决定。

印象主义、后印象主义和象征主义的信徒们, 尤其如马内、莫内、德加、凡·高、图卢兹—洛特雷克、高更、塞尚和修拉

等艺术家，曾倡导或致力于各种艺术试验，旨在证实脱离所选题材的自然面貌的绘画或雕塑价值之表现的可能性。接着，在野兽派的作品中——尤其是马蒂斯和拉乌尔·迪菲(Raoul Dufy)的作品——形象趋于表现在一个作为色域的平面上，即使如此，空间结构仍然受到重视。一九〇六年，秋季沙龙(Salon d'Automne)展出高更的作品；一九〇七年，塞尚纪念画展举行，此时，塞尚在一九〇四年四月致埃米尔·贝尔纳(Emile Bernard)的著名书信出版，信中说除其他东西之外“以圆柱体、球体和锥体反映自然……”。

立体主义的创造者们有过其他的重要艺术运动的经历：乔治·布拉克曾是野兽派画家，巴勃罗·毕加索有其“蓝色时期”和“玫瑰色时期”的重要经历和与黑人雕刻的接触(1906—1907)，以《阿维尼翁少女》为代表。

布拉克和毕加索 立体主义的初期(1908—1909)显示出塞尚的影响，接着在一九一〇年开始了一个更明确的革新时期。对分析形象体积成分的强调，导致这些成分在单一平面的缩减。分析的方法(用于第一阶段的“分析立体主义”“analytic cubism”一词的来源)不是完全抛弃对象，而是依据由画家本人决定而并非来自对象的韵律重新构成对象。这种新的美学思想不再关心本体论的意义或现实主义的造型创造完全逼真的形式，而是创造由更小的成分和平面组成的结构，这些成分和平面的并列、重迭或混合，产生一种复杂而渗透的韵律。这种方法导致形象和背景之间传统的矛盾之抑制、平面的摆动暗示——而不是表现——超越三度空间的一种空间，换言之，这些形式似乎是时空的象征。这种新绘画和同时产生的科学发展之间的联系受到数学家莫里斯·普兰斯(Maurice Princet)的强调。

布拉克和毕加索在一九一一年的作品(这一年他们在塞雷)、

一九一二年的作品(这一年他们和格里斯、马克斯·雅各布Max Jacob在塞雷)以及一九一四年夏和安德烈·德朗(André Derain)一起在阿维尼翁所作的作品中,两人的画风如此接近,以致他们在这个时期的许多作品如出自一人的手笔。这些显然难以区别的作品,提供了无个性特点概念的早期证据,这对现代绘画是相当重要的。在布拉克和毕加索以及其他立体主义画家的作品中,返归一种平静的客观性精神的征候日益明显,即返归以宁静的、轮廓鲜明的形式手段表现一种静态的、沉思的感情。

因此,实际上是返归——至少是在概念上——三度空间和形象与背景之间的对比区别(“综合立体主义”“synthetic cubism”)。这导致某些立体主义画家将平面作为构成具象的一个因素,而不是作为自发的表现因素。此外,一九一二年夏布拉克和毕加索在索盖绘制的某些油画中所采用的纸贴(papier collé),几乎被所有立体主义画家采用。

格里斯 如果说,布拉克表面上是浪漫主义的,毕加索则实质上是巴洛克式的,两者都倾向于使用形式的动态体系;那么,与此相对照,一九〇六年到巴黎的西班牙画家胡安·格里斯(Juan Gris)把明确的古典主义倾向带进立体主义。立体主义演变的最初阶段不包括格里斯的作品,而实际上,自一九一二年起,他的作品已经在综合时期之内。他以仅仅失去部分描绘价值的平面构成图画:“我以组织我的画开始,然后使对象具有特征……我想赋予我所采用的这些因素以新的特性……”格里斯的作画方法——把图画作为一种立体的、精确的几何结构加以组织,然后使对象各具特征,“为了使观者不会自己去这样做,避免着色形体的组合给观者暗示出并非我想造成的逼真”——显示他的作品传统特征。这一方法是他在一九一四年至一九一九年间作的静物画富于魅力的原因,也是缺乏活力——他的人物的特

点——的原因。他在人物研究中坚持布拉克和毕加索所拒绝的明暗对比，直至一九一六年；一九二二年后，他回归花叶饰，向立体主义告别。

德洛内和俄耳甫斯主义 纪尧姆·阿波利内尔 (Guillaume Apollinaire) 在一九一三年把罗贝尔·德洛内 (Robert Delaunay) 的绘画叫做“俄耳甫斯的”(Orphic) 立体主义，并以一种现在看来颇欠准确的方法扩展这个词的涵义，也用来指毕加索、费尔南·莱热 (Fernand Léger)、弗朗西斯·皮卡比亚 (Francis Picabia) 和马里塞·迪尚 (Marcel Duchamp)；他给这个名词所下的定义是“这种描绘新结构的艺术，不是出自视觉真实的因素，而是出自本能和直觉对艺术家有所启发的因素”。阿波利内尔在此是指一种比其他立体主义者更为纯粹的意向，因而称之为“俄耳甫斯的”。然而，德洛内及其妻子索尼娅·泰尔克·德洛内 (Sonia Terk Delaunay) 的作品只能部分地被认为与立体主义的目标一致。即使在他们采用分析的分裂方式时，如德洛内的《埃菲尔铁塔》，他们强调几乎不受形体拘束的色彩效果，因此，他们是与客观的印象主义的抒情风格相一致，而不是与立体主义者的主观的抒情形式相一致。这种倾向在一九一三年变得更为明确，此时德洛内开始创作色彩强烈的“同时的圆面”。德洛内的色彩革新在德国曾产生重大影响，与青骑士派 (Blaue Reiter) 的试验相关。美国画家麦克唐纳·赖特 (Mac Donald Wright)、摩根·拉塞尔 (Morgan Russell) 和帕特里克·亨利·布鲁斯 (Patrick Henry Bruce)——于一九一二年至一九一五年左右在巴黎活动时，都受到德洛内的影响 (赖特和拉塞尔于一九一三年在巴黎创立同时发生运动 synchromist movement)——在美国继续创作他们的作品。

立体主义的传布 一九〇九年，布拉克和毕加索开始了多产的合

作。前一年，布拉克的数幅油画遭秋季沙龙拒绝后，在巴黎卡恩韦勒美术馆举行个人画展。一九二〇年，德洛内和莱热在独立沙龙展出。一九一一年，这些画家在独立沙龙(Salon des Indépendant)的一个单独的展室里，与阿尔贝·格莱兹(Albert Gleizes)、亨利·勒福科尼埃(Henri le Fauconnier)和让·梅赞热(Jean Metzinger)一起陈列。以上这些画家，以及马塞尔·迪尚和雅克·维荣(Jacques Villon)在同年的秋季沙龙展出作品。一九一二年，格莱兹、梅赞热、德洛内、格里斯、罗歇·德·拉弗雷内(Roger de la Fresnaye)和其他画家在博埃蒂美术馆的“金小组”(Section d'Or)与雅克·维荣(加斯东·迪尚Gaston Duchamp的笔名)马塞尔·迪尚和雷蒙·迪尚—维荣(Raymond Duchamp-Villon)兄弟一起展出。同年，德洛内在独立沙龙展出《同时的窗户》，这幅画使阿波利内尔生出“俄耳甫斯主义”(“Orphism”)一词；莱热在卡恩韦勒美术馆举行画展；格莱兹和梅赞热出版《论立体主义》。一九一三年，阿波利内尔的《立体主义画家》问世；同年，米哈伊尔·拉里奥诺夫(Michael Larionov)在莫斯科发表光线主义(rayonist)宣言。一九一四年，马克·夏加尔(Marc Chagall)在柏林的狂飚美术馆展出，温德姆·刘易斯(Wyndham Lewis)在伦敦出版漩涡主义(vorticist)杂志《疾风》。这一年，让·(汉斯)·阿尔普(Jean, Hans, Arp)、阿尔蒂尔·克拉旺(Arthur Cravan)、德洛内、阿波利内尔、马克斯·雅各布和毕加索相识。第二年，阿梅代·奥藏方(Amédec Ozenfant)在巴黎创办《冲力》杂志。一九一六年，维荣在奥斯陆展出。一九一七年，弗朗西斯·皮卡比亚在巴塞罗那出版《391》创刊号；在纽约，迪尚创办了《隆隆》和《盲人》杂志；在巴黎，皮埃尔·勒韦迪(Pierre Reverdy)创办《南北》刊物；在苏黎世，特里斯坦·察拉(Tristan Tzara)出版《达达》。同年，毕加索在罗马与谢尔盖·佳吉莱夫(Serge Diaghilev)俄国芭蕾舞团合作。一九一八年，即阿波利内尔去世的一年，

奥藏方和夏尔·爱德华·让内雷 (Charles Edouard Jeanneret, 后改名勒科尔比西埃 Le Corbusier) 出版《立体派之后》。一九一九年, 布拉克和格里斯在巴黎的“现代创作”(l'Effort Moderne) 展出。奥藏方和让内雷的杂志《新精神》创刊于一九二〇年(延续至一九二五年)。这一年, 皮特·蒙德里安(Piet Mondrian)的《新造型主义》出版于巴黎。一九二一年, 吉诺·塞韦里尼(Gino Severini)的《论立体主义和古典主义》在巴黎出版。

与上述诸时期所显示的合作精神形成对照(有时候被统称为“英雄的时代”), 在一九二〇年后的时期内, 主要的艺术家倾向于使他们的形式结构个性化。因此, 正当立体主义的革新在艺术家中间确立起来, 并得到有文化的公众的承认之际, 这一团体却失去了内聚力。发生在这几年中的危机, 虽然是由立体主义的领导者们造成的, 但起因却是不属于巴黎画派的其他画家们的影响。其结果是一些画家皈依“抽象艺术”的原则, 另一些画家则发展他们所谓的“具体艺术”。虽然奥藏方和让内雷的《现代绘画》(1925)所证实的艺术理论有错误, 但该书明确指出了立体主义的未来的可能性: “立体主义已从刻板的摹拟中解放出来, 刻板的摹拟是大师们一向极力追求的抒情风格之障碍。立体主义导致对象脱离自然、屈从于感受和精神法则的绘画观念。这个普遍的观念是未来绘画的特性。”布拉克和毕加索虽然直接对立体主义的革命时期尽责, 但并未在这个时期引出作品最多和最富创造性的结果, 而在某种程度上回归传统的形式。无论如何, 他们的道路迥然不同。

莱热被赫伯特·里德爵士(Sir Herbert Read)称为“实际的”(“tough-minded”)的立体主义者, “一切有机的感受都受到抑制, 我们处于一个非有机感受的世界, 一个机器感受的世界。”另一方面, 格里斯被里德归入“空想的”(tender-minded)的立体主义者, “仿佛把他们的抽象引向装饰的目标”, “带着有机世界的某种暗

示，一种低调子。”当格里斯得到一种坚实、质朴和沉思的总体调子，以色彩使形式生动，又不使形式彼此分离的时候，莱热着手构思复杂的动态结构，似乎是受了机器的启发。但是，实用主义的无个性是这两个艺术家的共同特点。莱热在一九〇九年与德洛内结为朋友，第二年与毕加索和布拉克相识，在一九一〇年独立沙龙展出《林中裸妇》，他的立体主义活动结束于一九一四年，此后是明显的具象画家的生涯。而且，他的机械的立体主义形象实质上也是具象的。

安德烈·德朗在立体主义早期的历史上崭露头角，阿波利内尔在《立体派画家》(1913)、格莱兹和梅赞热在《立体主义》(1912)中，均称德朗为立体主义运动的先驱。丹尼尔·亨利·卡恩韦勒(Daniel Henry Kahnweiler)在专题著作中对格里斯作了重新评价。如果还记得德朗的顽强的理性精神，以及他在野兽派时期之后致力于理智净化的严肃作业，就会认为这样的评价是恰当的。不过，他最醉心于所谓“原始的”(Primitive)画家，这种兴趣将他引向完全具象的表现方法，除了受到与布拉克和毕加索同时代作品完全相对立的意向的影响之外，一九一〇年，他和布拉克、毕加索一起在卡塔洛尼亚的卡达圭斯作画。

阿尔贝·格莱兹和让·梅赞热则是不同的实例。格莱兹主要是理论家，偏爱人物，他的绘画不如写作大胆。这两个画家都以生硬和质朴的手法运用平面，虽然平面的安排是动态的，因而暗示出与意大利未来主义的联系。然而，在立体主义运动后期——热衷于几何形构成的战后初期，未来主义者与立体主义的关系变得十分重要。

玛丽·洛朗森(Marie Laurencin)与立体主义的联系是最低限度的，主要是感情和友谊的关系。亨利·勒福科尼埃和奥古斯特·埃尔班(August Herbin)，也是立体主义运动的有点异乎寻常的参加者。前者本质上一直是表现主义者；后者是受到