

艺 术 与 艺 术 家 论

Essays über Kunst und Künstler

[俄] 康定斯基 Wassily Kandinsky 著 吴玛俐 译

康定斯基为你解读“何为艺术，何为艺术家”



重庆大学出版社

艺 术 与 艺 术 家 论

[俄] 康定斯基 Wassily Kandinsky 著 吴玛悛 译

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术与艺术家论 / (俄罗斯) 康定斯基

(Kandinsky, W.W.) 著; 吴玛俐译. —重庆: 重庆大学

出版社, 2011.8

书名原文: Essays über Kunst und Künstler

ISBN 978-7-5624-6256-9

I. ① 艺… II. ① 康… ② 吴… III. ① 艺术理论—研究 IV. ① J0

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第139632号



艺术与艺术家论 yi shu yu yi shu jia lun

[俄] 康定斯基 著

吴玛俐 译

策划编辑 张维

责任编辑 张维

书本设计 小马 橙子

重庆大学出版社出版发行

出版人 邓晓益

社址 (400030) 重庆市沙坪坝正街174号重庆大学(A区)内

网址 <http://www.cqup.com.cn>

北京鹏润伟业印刷有限公司

开本: 880 × 1240 1/32 印张: 6.5 字数: 156千

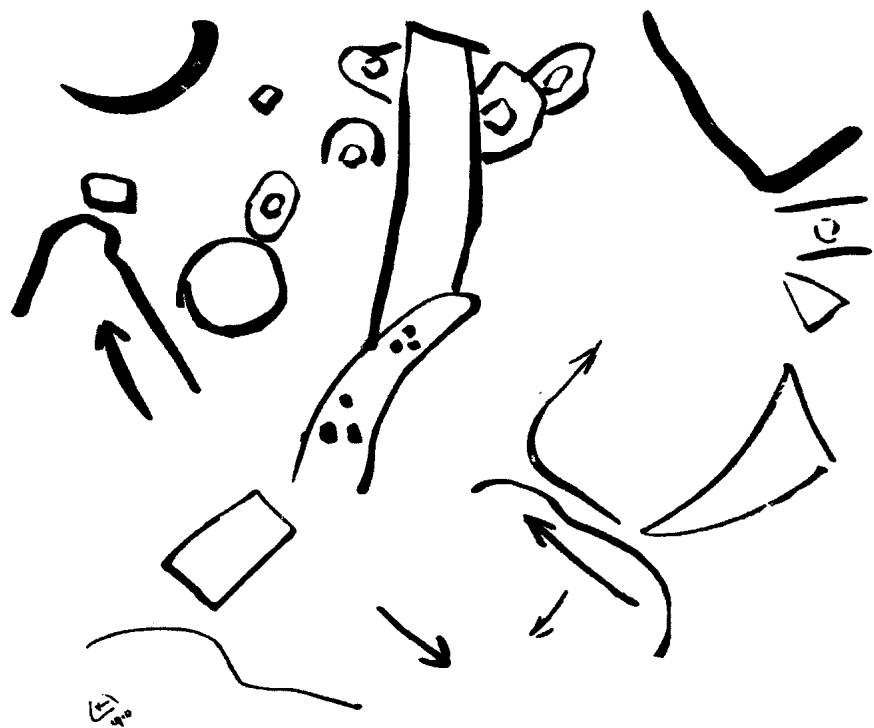
2011年8月第1版 2011年8月第1次印刷

ISBN 978-7-5624-6256-9 定价: 29.00元

本书如有印刷、装订等质量问题, 本社负责调换

版权所有, 请勿擅自翻印和用本书制作各类出版物及配套用书, 违者必究

Essays über Kunst und Künstler



目录	001	≡ 马克斯·比尔序	1955
	007	≡ 关于形式的问题	1912
	028	≡ 关于舞台构成	1912
	039	≡ 黄色声音	1909
	047	≡ 纯粹的艺术	***
	053	≡ 形的基本元素	1923
	056	≡ 色彩课程和研究课	1923
	060	≡ 关于抽象的舞台综合	1923
	065	≡ 舞蹈曲线	1926
	069	≡ 绘画理论课程的价值	1926
	075	≡ 而且	***
	083	≡ 绘画基本元素分析	1928
	092	≡ 莫德斯特·穆索尔斯基：展览的图画	1928/30
	096	≡ 艺术教学	1928
	100	≡ 秃墙	1929
	104	≡ 青骑士（回顾）	1930
	109	≡ 保罗·克利	1931
	112	≡ 对抽象艺术的看法	1931

119	≡ 问与答	1935
123	≡ 计算	1935
126	≡ 今天的艺术更活泼	1935
134	≡ 线和鱼	1935
136	≡ 空画布等等	1935
139	≡ 抽象绘画	1935
145	≡ 两个方向	1935
148	≡ 弗兰兹·马克	1936
154	≡ 通往艺术之路	1937
161	≡ 尼伦道夫访问康定斯基	1937
166	≡ 具象艺术	1938
171	≡ 抽象或具象	1938
173	≡ 我的木刻	1938
175	≡ 复活的稳定	1938
179	≡ 具象艺术作品的价值	1939
190	≡ 每个精神世纪	1942
192	≡ 苏菲·托依伯－阿尔普的彩色浮雕	1943
195	≡ 附录	***

二 马克斯·比尔序

这本书可算是康定斯基所写艺术理论系列的第三本。

第一本《艺术中的精神》，于 1911 年由慕尼黑 Piper 出版社出版，1952 年——40 年后，由 Benteli 出版社重新印行。

第二本《点线面》，1926 年由慕尼黑 Albert Langen 出版社发行，是包豪斯丛书第九册。1955 年——差不多 20 年之后，同样由 Benteli 出版社再印行。

这两本书是相关的理论文字，康定斯基自己也视第二本为第一本的延续。其他书如《声音》（1913，慕尼黑 Piper 出版社）和《回顾》（1913，柏林风暴出版社）则不是理论的东西。前者只是他创作的档案¹，后者则属传记性质。

这一本书、我命名为《艺术与艺术家论》又是另一种形式。这不是一本由他特别撰写的书，而是他在不同时地发表的文章精选。如果有少数我没有收集进来的，那是因为内容上重复，也就是说，同时有两篇类似的文章，我选比较有代表性的发表。

尽管如此，也很难避免内容上的重复。康定斯基经常引用他以前所写的东西，或者很多东西其实是一样的。但如果把这些重复的部分删掉，整个文章就会变得不知所云。

这些文章有不同的写作动机，第一篇《关于形式的问题》是为《青骑士》年鉴而写，却是《艺术中的精神》思想的延续。然后，从这里到关于具象艺术的文字（1938），到为纪念苏菲·托依伯-阿尔

1 其中包括 55 幅黑白、彩色木刻。——译者注

普 (Sophie Taeuber-Arp) 的文章，范围之广；有为目录所写的简短序言，有深入的理论分析——主要是 1926 年出版的包豪斯丛书《点线面》思想的继续发展。因此这些文章，尤其是晚年所写关于具象艺术，成为理论上的重要贡献，而且部分是康定斯基对艺术基础的修正，尤其是绘画方面。

我整理这本书，以纪念这位我在德绍包豪斯的恩师。有关他当时的教学和影响，我写入了《瓦西里·康定斯基》这本书（1951，巴黎 Maeght 出版社出版）里头的一篇文章《康定斯基——教育家、老师》之中：

康定斯基于 1902 年，在慕尼黑成立私人绘画学校时就开始从事教育工作。但直到 1918 至 1921 年在莫斯科工作时，才真正专心投入教学研究中。当时他是人民委员会国民教育艺术部门的一员，也是博物馆绘画部主任，并建立了“莫斯科艺术科学院”。这证明康定斯基作为一个艺术家和先驱者，对社会的责任感。但他最重要的工作，还是从 1922 年，接受格罗皮乌斯之聘，任教于“包豪斯”（Staatliches Bauhaus）开始。

康定斯基从那时开始到包豪斯于 1933 年关闭，一直对它保持忠诚。他随着学校从魏玛迁到德绍，后来又迁到柏林。纳粹关闭学校后，他的教育工作也停止了，于是转往巴黎。在这将近 11 年间，康定斯基给予包豪斯决定性的影响。他不只是一位老师、一位副校长；不只以作品作为启发，他也是每个人尊敬的朋友和忠告者。康定斯基知道，应该从哪些根本处着手，引导新生进入我们时代的艺术问题里，并将绘画发展的意义作为造型的训练，以不落俗套、不教条但却很个人的、艺术家的观点和经验传给学生。

当我在 1927 年进入包豪斯时，康定斯基已 60 岁了。我事先问清那些画家在包豪斯做些什么。当时除了康定斯基外，还有克利、费宁格（Feininger）、施莱默（Schlemmer）、莫霍利（Moholy）、穆希（Muche）、阿尔伯斯（Albers）。包豪斯规定不准画画。不久我即发现，这些重要的艺术家所从事的教学工作和他们的绘画没有太大关联。例如康定斯基当时起先教“新艺术的历史”之类的课程，并开了一个与之相关的构成理论课，以整个艺术发展作为基础。他所开的图画课，将各种不同东西以静物方式摆出，然后让学生画。但不是将实物画下来，而是呈现图像结构。因此，这是水平、垂直、对角元素的表现研究，依其重要性做不同的表现，例如把圆形和角形对立地摆在一起。

整个说来，这不是“构成”，而是图像的“分析”。不是艺术课，而是基本的观察训练。稍后我发现，在包豪斯尽管“规定不准（画画）”，还是有人画画。有些同学甚至除了画画外，什么都不做。这是严格禁止的。我们要求的是实用的社会产品，但地下潜伏着一种“绘画病”，一种想偷食禁果的欲望。我终于也忍不住了。有一天我问，“到底这些老师的‘自由绘画班’是什么玩意儿，我是否也可以加入。”就这样，我进入了康定斯基（和克利）的自由绘画班。也就是说，我们必须每周将最新“发现”带给康定斯基或者克利看。克利那里有很多学生，康定斯基则很少。他的艺术似乎比克利艰深。他们都希望借其表现来丰富这些理智思考的包豪斯学生。

这时我才认识到，康定斯基如何谨慎、小心翼翼地指引我们正确的路，或使我们相信，路可继续发展下去。很重要的一点，我们所谈不以绘画为主，而是其他重要的问题，或关于私人的。也正因此，

他的影响力，甚或他关于绘画所说的，都那么有效。这正是他的教育才能，他是一个对年轻人深具启发的良师。他并没有将年轻人的疑虑除去，而是唤起他们批评的能力，不断批评和自我批评。他的人性，他对事物的敏锐，还有他的慈父性格，是他教学成功的秘诀。当然，也由于他宽广的学识和不断追求新知识的努力。

此外我还要提示一下，巴黎出版的这本书，除了阿尔普（Hans Arp）、艾斯汀纳（Charles Estienne）、格罗曼（Will Grohmann）、格罗特（Ludwig Grote）、尼娜·康定斯基（Nina Kandinsky）和马格奈利（Albert Magnelli）的文章外，还有一篇戈迪雍-韦尔克（Carola Giedion-Welcker）写的精辟文章《理论家——康定斯基》，从艺术史家的立场，给予康定斯基的理论成就以评价。

这里，我特别向我的朋友——康定斯基太太致谢，由于她的敦促和盛意，这本书才能以此面貌和大家见面。

最后，我还得感谢我以前的秘书普尔佛（Corinne Pulrer）女士，将手稿付印。还有我的秘书龚宁尔（Eugen Gomringer）先生，他担任大部分法文、英文的翻译工作。

书里附录的三十多张画，尽可能依照康定斯基图画风格的发展，从1910年开始第一张抽象画到1944年去世，清楚地加以再现。

这是康定斯基的素描，第一次以这种广泛和完整的方式发表。虽然1933年7月，比利时 *Selection* 杂志第十四期，完整地发表过他的素描，并做了临时性的作品目录，但该书早就绝版了。因此，这个附录，正得以弥补这项缺陷，但不只是替代，也是补充。

对康定斯基而言，素描有两个功能，但他也注意，让素描有它自身的价值。对他来说，大半的图只是他一些图画构想的大纲，尤其他

1910年开始的早期作品，甚至后来的素描也是图画构成的构图；不管是简图或进一步发展了的图都如此。

此外，他有很多版画作品（木刻、蚀刻、石刻），因此，有些独立的素描，并不是为油画目的而作的。他的图画通常以处理某个形式构成原则而创作，例如有一组作品是为《点线面》制作的。

在这里进一步谈这些素描的形式内涵，或内涵形式，除了图画自身的表达外，不太恰当。况且康定斯基在文章里解释了，什么是他艺术的意义和目的。

这里我们同时看到康定斯基创作和理论文字的一致，他试着在艺术性之外，以知性对自己和周遭提出合理的解释，而且言简意赅。自己说的好处是，可以防止第三者错误的诠释。谁若经历过若干所谓知名人士，如何把艺术作品或艺术家生活神秘化多半基于宣传目的，就会特别感激康定斯基这些关于艺术和艺术家真实的讨论文字。

苏黎世，1955年新年



■ 关于形式的问题

《关于形式的问题》，1912 年发表于《青骑士》，慕尼黑 Piper 出版社出版，由康定斯基与弗兰兹·马克共同主编。这是一篇涉及广泛，且常被引述的文章，不仅风格、内容上依附于《艺术中的精神》（1911 年 12 月出版），也是该书思想探讨的延续。

到某个时刻，必要性就会成熟。也就是说，创造的精神（我们可以称之为抽象的精神）找到一条通往心灵的路，后来在心灵里，使得它有种渴望和内在的压迫感产生。

如果成熟所需的精确形式具备了，渴望和压迫感便得到力量，为人类精神创造新的价值，这个价值便有意识地或无意识地开始生活在人们里头。从此，人们也有意无意地，开始寻找一个物质形式，以表达他精神里的新价值。

这是精神价值对物质的寻求。物质像个仓库，精神从里头选择它所需要的，像厨师所做的一样。

这是积极、创造性的一面。这是好的一面。是一道白色丰硕的光芒。

这一道白光导向演进和提升。创造性的精神便是这样地隐藏在物质后面、物质里面。但隐藏得非常紧密，一般只有极少数的人透视到它。因此今天的人没有看见宗教、艺术里的精神。也有整个世纪，是否定精神的；因为人们的眼睛看不见精神。这就是 19 世纪，今天大体也还是如此。

人们被蒙蔽了。

一只黑掌蒙在他眼前。它是恶魔的手。恶魔试着使所有的演进和

扬升终止。

这是反面、破坏性的。这是恶劣的一面。这个黑色杀手。

演进——往前往上的运动，只有在轨道通行无阻时，才可能行进。
这是外在的条件。

使人类精神在这条自由轨道上往前往上的力量，是抽象的精神。
它必须发出响声、使人听见。必须能够喊叫出来。这是内在的条件。

将这两个条件铲除，是这只黑魔掌对付演进的方法。

它的工具是：对通行无阻（的恐惧），对自由的恐惧（卑贱性），
无闻于精神（鲁钝的物质主义）。

因此，使得人们敌视新价值，人们以嘲讽和蔑视对抗它。而带来
新价值的人，被视为可笑、可耻的。新价值被扫落一地，这正是生命
可怕的地方。

生命的欢乐在于，新价值的不断得胜。

胜利慢慢过去，新价值渐渐地征服人类。当众多的眼睛对此毫不
怀疑时，这个今天所必要的价值便树起一道墙、以对抗明日。

新价值（自由的果实）转变成僵硬的形式（对抗自由的墙），这
便是这只黑掌的杰作。

整个演进亦即内在的发展和外在的文化，便是移除障碍。

障碍不断地由打倒旧障碍的新价值造成。

由此我们看到，最重要的不在于新的价值，而是，在这个价值里
显现的精神，和揭发它所需的自由。

所以，我们看见，绝对的并不在形式（物质主义）里。

形式都具有时间性，即相对性，因为它只是今天所必要的媒介，
今天的启示借它而使人知道，使人听见。

因此，声音是形式的心灵，声音使之活跃，并且发生作用。

形式是内涵的外观。

因此，不应该神化了形式，人们只要努力使形式能将内在的声音传达出来就够了。因此，不要在形式里寻找安逸。

这段话一定要正确地理解。对每个艺术家而言（指创造性的艺术家，而不是那些“后知后觉”者），他的表达方式（形式）是最好的，因为它是他所想传达的内容之化身。但这个表达形式常被其他艺术家错误地当做自己最好的形式。

形式是内涵的表达。不同的艺术家有不同的内涵，因此，显然的，同一时代应有许多不同的形式，它们一样好。形式由必要性而产生。就像深海的鱼没有眼睛，大象有长长的鼻子，变色龙身体颜色会改变等。

每个艺术家的精神，便这样反映在形式里。形式是个性的标记。

个性当然不能被视为超越空间、时间的东西，它在某种程度上，受时间（时代）、空间（民族）的影响。正如每个艺术家，有自己的话语要传达，每个民族也是，他们之间的关联性会表现在形式里。作品因此有国家的标记。

最后，每个时代有时代特殊的课题和因此而得的启示。时间性则反映为作品的风格。

作品都免不了有这三项标记。为它们的存在而忧虑，不仅多余且有害。

另一方面，如果刻意地强调此三元素中的一个，也是多此一举又有害的。像今天，很多人刻意强调“国家性”、“风格”，不久前，还有刻意塑造个人崇拜的。

如开头所说，抽象精神首先使个体精神受到感召，渐渐再影响更多的人。这时，每个人都受时代精神影响不得不去寻找自己的形式，这些形式间却有共同的血缘关系，因此给人类似的感觉。

这我们才称之为运动。这完全有其道理。（如同一个艺术家有一个自己的形式）是一个艺术团体所必需的。

如同不要把一个艺术家的形式奉为神明一样，也不要把一个艺术团体的形式当做神明。对任何群体而言，他们的形式是最好的，表达出他们想说的。但不要推论说，这个形式对所有的群体都是最好的。这里也应有最大的自由。每一种形式都有效，也都应视为正确的（艺术的），它是内涵的外现。若不是这样，它便不是自由精神者（白光），而是僵化的障碍（黑魔手）。

我们又得到与上面相同的结果：最重要的不是形式（物质），而是内涵（精神）。

所以，形式可以是舒服的、不舒服的，美丽的、丑陋的，和谐的、不和谐的，熟巧的、不熟巧的，精致的、粗糙的，等等。但绝对不能因为它有正面的特性而接受它，或因为反面的感觉而否定它，因为这些观念都是相对的。这我们从存在过的形式无限转换里，早就了解了。

形式本身也是相对的。形式也应这样被看待。我们应在作品之前，让形式和心灵交通，由形式而内涵（精神，内在的声音）。否则人们又要把这相对的，抬举为绝对的。

真实的生活里，我们几乎找不到一个这样的人，说要到柏林（在北方），却在雷根斯堡（在南方）下车；但在精神生活里，很多人却是如此，甚至有连火车驾驶员也不愿把车子往前开，叫所有的旅客在雷根斯堡下车的情况。多少寻找上帝的人，停滞于木刻的圣像上；多少寻找艺术的人，停留在另一个艺术家使用过的形式上，停留在乔托、拉斐尔、丢勒或者凡·高的东西上。

所以，可以下结论说，形式是否个人的、国家的、有风格的，是否符合潮流的，是否与其他形式相关或者孤立都不重要；重要的是，