



現代 藝術大師 論藝術

十篇未删节的论文

【美】罗伯特·L·赫伯特编

林森

辛丽

译

外国现代美术理论丛书

现代艺术大师论艺术
十篇未删节的论文



現代藝術大師論藝術

江蘇美術出版社出版 江蘇省新華書店發行 泰州人民印刷廠印刷
開本 787 × 1092 毫米 1/32 印張 5.875 字數 12.6 萬 90 年 12 月第 1 版第 1 次印刷

書號：ISBN 7-5344-0135-6/J·136 定價：2.50 元

作者介绍

罗伯特·L·赫伯特在美国韦斯利恩大学获文学士学位，在美国耶鲁大学先后获文学硕士和哲学博士学位，目前他在该校任艺术史副教授。著作有《重访巴比松》和《修拉的绘画》并编写了《约翰·拉斯金的艺术批评》一书。赫伯特曾组织筹办过一些艺术展览，尤其是巴比松画派的艺术展览，此外他还为一些有影响的艺术和艺术史杂志撰写过许多文章。

前 言

这本书收集了二十世纪重要的画家和雕塑家所撰写的一些论文，选收这些论文是根据它们内在的特性以及文献价值而决定的。为了能够最充分地表达论文作者的思想，这些论文都是非常完整的，没有对它们作任何删略或压缩。另外一种类型的选集，出于扩大其影响范围的目的，也许会选择放弃这样的完整性，还有一些很好的文集，包括已出版的和将要出版的，对整个现代艺术提供了一个有价值的全面论述。然而，由于这些文集的性质，它们只能选收一些较短的节录，并且往往使个体的艺术家服从于某种主题的或编年的纲要。这个选集中的论文，由于未被删改，保存完整，则使读者能够同艺术家们逐个地进行更深入和更长时间的接触。由于同样的原因，这些论文在那些视觉艺术圈外的人们（他们往往不满意那种简短节选的文集）中会具有一种第二次和新的生命。

这些论文的选择确定起来非常简单。根据一些公认的权威准则建立起了一个论文目录，这些准则是，普遍承认的历史意义，教学应用和经验，思想和表达的特性（这一点已帮助我们确定了前两篇论文），以及对艺术的各种不同的现代观点的代

表性表述。此外在版权许可的范围内尽可能多地考虑到这些准则。

勒·柯布西埃和奥尚方的一篇论文，《纯粹主义》。这里收入的是其最早的英文译本，其它四篇论文则经过了修订或重译。马克斯·贝克曼夫人根据她丈夫后期的手稿对《论我的绘画》一文作了校订。我的妻子翻译了康丁斯基的《回忆录》而我则修订了格莱兹和梅景琪《立体主义》一文1913年的译稿。我还更为详细地重译了波丘尼的《未来主义雕塑技术宣言》以及他为1913年在巴黎举办的雕塑展览所写的序言，这两篇材料以前都没有被充分地翻译介绍过。

上述这五篇译文始终保持了原文的写作风格（其它的几篇论文有的最初就是用英文发表的，要不就是优秀的英文译稿）。每当我们确信论文作者意在作特别强调时，我们就把作者创造的新词翻译成相对应的英语词汇，例如，在《立体主义》一文中，法文的effort intellectif（理性的尝试）被译为英文的“intellective effort”。异常的标点符号和间隔，如果它是原文中的一个不可缺少的组成部分则被保留下来。在《纯粹主义》一文中，连续运用分号使一系列的陈述从属于一个主导思想，频繁地使用宽行距把上下文分隔成许多段落，这些都是作者个人在文体上的习惯用法，这些特性完美地适应了论文的严密性和几何学上的明确性。无论在正文中或脚注中，所有编者的话都用方括号圈出。圆括号和省略号都是原作者所用，而不是编者所加。

我在这里要特别感谢几位允许我重印他们的论文 的 艺术家，他们是，瑙姆·嘉博（Naum Gabo），亨利·摩尔（Henry Moore），阿马迪·奥尚方（Amadee Ozenfant）和勒·柯布西埃（Le Corbusier）。感谢阿尔伯特·格莱兹夫人

Mme. Albert Gleizes) 和马克斯·贝克曼夫人 (Mrs. Max Beckmann), 她们在收集其丈夫晚期的著作上为我提供了方便。感谢哈里·豪尔茨曼 (Harry Holtzman) 先生和阿托奈·拉尔夫·考林 (Attorney Ralph Colin) 先生, 他们整理了彼埃特·蒙德里安和库尔特·瓦兰亭的遗产, 感谢法贝尔及法贝尔有限公司和保罗·蒂奥波德及公司, 由于他们的许可给我以帮助。最后, 我的妻子推迟了她自己的学术研究工作而为我重译了康丁斯基的《回忆录》, 同时她还以巨大的耐心协助我整理和校阅这些手稿。

罗伯特·L·赫伯特

目 次

前 言

格莱兹、梅景琪

立体主义 (1912)

康丁斯基

回忆录 (1913)

波丘尼

未来主义雕塑 (1913)

勒·柯布西埃、奥尚方

纯粹主义 (1920)

克利

论现代艺术 (1924)

马列维奇

至上主义 (1927)

嘉博

艺中的构成主义 (1937)

蒙德里安

造型艺术与纯造型艺术 (1937)

贝克曼

论我的绘画 (1938)

摩尔

论雕塑和原始艺术

(1934、1937、1941)

译后记

格莱兹 梅景琪

立 体 主 义

《立体主义》一文是画家阿尔伯特·格莱兹 (Albert Gleizes 1881—1953) 和让·梅景琪 (Jean Metzinger 1883—1956) 的合作成就。虽然，比起阿波利奈尔 (Apollinaire) 的《立体派画家》一书，它不大被人所研读——这是由于诗人的声誉、诗人文章语言的魅力和横溢情趣，及其更大的适用性，不过，《立体主义》一文更加明确地体现了立体派画家这一庞大群体的观念和主张，更有说服力地介绍了立体派的艺术理论。

1910年格莱兹和梅景琪相遇，当时他俩均已采用了一种新的视觉语言，这种语言的原动力来自于毕加索 (Picasso) 和勃拉克 (Braque)。到了1911年春，格莱兹、梅景琪便和莱歇 (Leger)、德劳内 (Delaunay)、勒·福可尼埃 (Le Fauconnier) 在“独立沙龙”上结成一体，形成了一个自我意识的艺术运动。尽管毕加索和勃拉克继续离群索居，但在后来的几个月中，随着公开画展的举办、大量文章的发表，以及在浦托 (Puteaux) 和库贝瓦 (Courbevoie) 画室中思想交流的

不断进行，立体主义还是发展起来了。这两位创始人的平静生活、裸女、咖啡和画室内部陈设都显得与外界社会毫无关系。与他俩不同，“浦托——库贝瓦集团”（the Puteaux-Courbevoie group）〔其中包括雅克·维隆（Jacques Villon）、马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）、和杜尚—维隆（Raymond Duchamp-Villon）〕所选择的则是他们认为更具现代性的主题，尤其是城市及其工业郊区。1912年10月，他们参加了“黄金分割小组”展览会，这是战前绘画的一次高潮。正好是在几个星期前，论文《立体主义》出版了。

格莱兹和梅景琪在参加“黄金分割小组”（Section d'Or）之前的几个月里写下了这篇论文，这几个月是立体主义历史中最充满活力的一个阶段。与毕加索、勃拉克不愿交际、倾向让别人为他们说话的性格相反，浦托团体急于解释自己。从他们1911—1913年间的许多谈话和文章中，他们有权利作出这样的结论：《立体主义》一文既表达了这一团体的某些思想，也表达了格莱兹和梅景琪这两位艺术家兼作者的观点。

《立体主义》一文1912年由Figuière出版社出版。它的第一个，也是唯一的英译本是1913年由伦敦费希尔·恩温（T. Fisher Unwin）出版公司出版的。继它们之后的厄内斯特·本恩有限公司（Ernest Benn Limited）在他们的权利范围内，诚恳地委托我再版此文。1913年的英译本十分杰出，但偶尔也有感觉迟钝之处和存在一些细微的差别。为了坚持原文杜撰新词、坚决果断和情绪饱满的特点，我已相对作了一些校正。我十分感激所罗门·R·古根海姆博物馆（the Solomon R. Guggenheim Museum）馆长丹尼尔·罗宾斯（Daniel Robbins），感谢他的评注，他的有关格莱兹作品的目录表和展览（1964秋），将来也许会被继续留在《立体主义》的一个

带有注释而又博学的版本之中。

立 体 主 义

这里“立体主义”一词只是用来消除读者对这一研究对象的任何疑虑，而我们急于要说明的是，这一概念的内涵，体积，不可能由一个旨在实现绘画整体的运动本身来界定。

不过，我们无意提供定义，我们只希望暗示一下，出奇不意地获得绘画领域里某一尚未界定的艺术，其乐趣是值得一试的。

如果我们失败了，那将是多大的损失！老实说，我们是受人们在谈及他们所献身的作品的愉快的激励，而且我们坚信没有说任何有碍于真正的画家们坚定他们个人信仰的话。

I

为了评价立体主义的重要性，我们必须追溯到居斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet）。

在大卫（David）和安格尔（Ingres）辉煌地结束了世俗理想主义之后，这位大师没有象德拉罗什（Delaroche）和德维里亚画家（the Devérias）那样在缺乏独立精神的重复中浪费时光，而是开创了在所有近代绘画作品中都能感觉到的对现实主义的向往。不过，他仍然摆脱不了视觉的恶习。他没有意识到，要想发现一种真实的关系，就必须牺牲一千个表象，于是他接受了视网膜所传达给他的一切，而不加任何理性的约束。他不怀疑可视世界只有通过思维的作用才能变成真实世界，也不怀疑最能打动我们的物体并不总是那些最富有造型真实的存在物。

现实主义要比学院派的那一套深奥些，同时也更为复杂。

库尔贝象第一次看见大海的人，被滚滚波涛所吸引，而没有想到大海的深度，我们几乎不能责怪他，因为，正是由于他，我们才有今天如此微妙、如此多的快乐。

爱德华·马奈（Edouard Manet）标志着一个更高的阶段。虽然，他的现实主义仍然在安格尔的理想主义之下，但他的《奥林匹亚》已接近于《大宫女》的力量。我们喜欢马奈是因为他背叛了陈腐的构图规范，以及因为他降低了轶事的价值直到“不管什么都画”的地步。在那里我们认出了一个先驱，对他来说，一件作品的美明显地存在于作品之中，而不仅仅是在它的托辞之中，撇开很多事情不说，我们称马奈为现实主义画家，与其说是因为他再现了日常生活事件，倒不如说是因为他使最普通的事物包含着大量的潜在性和一种光芒四射的现实性。

在他之后出现了分裂。对现实主义的向往分裂成肤浅的现实主义和深刻的现实主义。前者是印象派画家：莫奈（Monet）、西斯莱（Sisley）等等；后者是塞尚（Cézanne）。

印象派艺术具有一种荒谬性：它企图借助色彩的变化来创造生活，但它的素描则是不高明的，没有价值。衣服闪烁颤动，妙不可言；可形体消失，萎缩不堪。在这里，视网膜对大脑的控制甚至超过了库尔贝，他们认识到这一点，但是，为了证明自己是正确的，他们相信理性思维能力和艺术家的情感是不相容的。

然而没有力量能够挫败与其背道而驰的普遍冲力。我们几乎不再认为印象主义是一个错误的开端。摹仿是艺术中唯一的错误，它违背了时间规律，时间就是法则。仅仅是通过让技法的自由显现，或无拘无束地表现出某一色调的构成元素，莫奈及其追随者们才帮助拓宽了绘画的范围。他们从不努力使

绘画具有装饰、象征、道德等特性。他们虽不是伟大的画家，但他们是画家，这就足以让我们尊敬他们。

人们曾试图将塞尚归入失败的天才一类，说他了解美好的事物，但却拙于表达。事实是：他不合群。塞尚是左右历史的最伟大人物之一，把他比作凡高（Van Gogh）或高更（Gauguin）是不合适的。他使人想起伦勃朗（Rembrandt）。他象《爱马乌斯的朝圣者》（Pilgrims of Emmaus）的作者一样，无视那些无聊的扯皮，而是用他那固执的眼光来探测现实，即便他本人没有深入到深刻的现实主义在那里逐渐与富有启发性精神融为一体的领域之中，他至少把自己完全奉献给每一个想真正获得一种简洁而非凡之手段的人，无论他是谁。

他教我们怎样控制普遍的推动力，他向我们揭示出想象中无生物相互影响的限制性。从他那里我们懂得了改变一个物体的自然色就是破坏它的结构。他预言，对基本体积的研究将打开一个前所未闻的新天地。他的作品——一堆同质块状物，在我们眼前翻动着：它缩小、分化、融合，光彩夺目，确定无疑地证实绘画不是——或不再是——那种凭借线条和色彩等元素来摹仿某一物体的艺术，而是赋予我们本能以一种造型意识的艺术。

理解塞尚的人就接近于立体主义。从现在起，我可以肯定地说，在这一流派和早期表现之间只有一种情感强度的区别，要弄清这一事实，我们只需要注意重视这种现实主义的进程，它背离了库尔贝的肤浅的现实主义，和塞尚一起投入到深刻的现实主义之中，并由于迫使不可知物退却而变得光彩夺目。

一些人坚持认为这样一种倾向歪曲了传统的曲线。他们这些论点是从哪里来的？是来自未来还是过去？据我们所知，未来不属于他们，一个人必定非常自然地去探求根据不复存在的

事物来衡量现存事物。

我必须承认立体主义是合法的，否则将会受到宣布所有现代艺术都是非法的惩罚，因为它促进了艺术的发展，所以是今天绘画艺术唯一可能的观念。换言之，目前，立体主义即绘画本身。

在这一点上，我们希望清除已经提到的一种普遍的误解。很多人认为，装饰性的偏见必定会控制现代画家的精神。毫无疑问，他们不了解使装饰性作品成为绘画对应物的那些最明显的符号。装饰性艺术品只依存于它的目的性，赋予它以生命力的是建立在它与特定物体之间的关系。由于本质上的依赖性和必然的不完整性，它必须首先符合特定的观念，从而使它不游离特定的展现，因为，特定的展现证明、完善着装饰性艺术品。装饰性艺术作品是有机体的一个部件。

一件绘画作品本身就有它存在的理由。你可以毫无损失地带着它从教堂到客厅，从博物馆到书房。本质上的独立性和必然的完整性，使它不必立即符合特定的观念，相反，它应该领着这一观念慢慢走向富有想象力的灵魂深处，在那里迸发出有机体的光芒。它不是与某一总体和谐一致，它是与事物的总体性、与天地万物和谐一致！它是一个有机整体。

既然我们希望贬低装饰来有利于绘画，它就足以为我们证明，如果智慧就是那种使一切井然有序的科學，那末，绝大多数艺术家都还不具备这种智慧。到处是装饰性造型艺术和绘画性装饰品，混乱不堪，含义模糊，够了，够了！

我们不要为艺术的原始目的争论不休。以前，湿壁画法迫使艺术再现各种清晰准确的物象，这些物象产生一种自然的节奏感，并闪烁着光芒，这符合通过必要外观的扩大所表现出来的某一特定时间的视觉形象。今天，油画允许我们去表达那些

恐怕在深度、厚度以及时间上都难以表达的思想观念，并鼓励我们按照一种复杂的节奏，在有限的空间内，表达诸物体的一种真正的融合。由于艺术中的所有偏见都产生于所使用的材料，因此，如果我们在某位画家身上发现这一偏见，那末我们就应该把对装饰的某种偏见看作是一种不合时宜的技巧。它只有用来掩饰苍白无力。

难道这种连敏感高雅的大众在理解艺术时都能感觉到的障碍不是由现存状况所造成的吗？这点必须承认，但它也会引起乐趣。一个人今天会欣赏昨天使他恼火的东西。这种转变是极其缓慢的，但这种缓慢则是很容易解释的，理解力怎么能够同创造力一样迅速发展呢？理解力是尾随创造力的。

I

在分解我们明知是牢不可分地结合在一起的诸事物之前，为了方便起见，还是让我们根据形式和色彩来研究一下造型意识的综合性吧。

辨别一种形式，除了视觉功能和自动机能外，还包含精神的某种发展进化，在大多数人的眼中，外部世界是杂乱无章的。

辨认一种形式就是用某种先入之见来核实它，是一种除了所谓的艺术家之外没有任何人能不借助外部的帮助来完成的行为。

面对一自然景色，孩子为了协调他的诸感觉并使它们服从于理智的控制，总是将这些感觉同他的图画书相比较，但成年人则由于文化的介入而求助于艺术作品。

艺术家在辨别出一个根据他的先入之见再现某一类似的强烈情感之后，他偏爱的是这种形式而不是其他。结果，他竭力想把这一形式的特征（体现在可视表现形式和艺术家理性倾向

之间的无限共鸣)纳入一个有可能影响其他人的象征符号之中,因为我们喜爱将自己的偏爱强加于别人。一旦成功,他便强迫大众正视他的完整造型意识,并接受他和自然建立的同样的相互关系。但是,在画家一利用这一形式就急于要创新而否定这一自然形象时,大众仍长期地迷恋于这一绘画形象,并坚持只根据被采用过的符号来看待世界。这就是为什么任何新的形式都显得奇形怪状,而最无创造性的摹仿则受到赞美的原因。

让艺术家深入他的职责,而不是扩展它。让他所辨别的诸形式以及将这些形式的特征体现出来的各种象征符号充分地离开大众的想象力,以防止它们(诸形式)所传达的真实性表现为一种普遍的特征。当这一作品是一种不确定地适应好几种类型——既是自然的又是艺术的——的时候,那麻烦就来了。我们决不向过去作任何让步,那么,我们为何不通过推进大众的工作来促进未来的发展呢?过于清醒反会失策,我们要谨防杰作。适当需要某种程度的模糊性,而适当则是艺术的特质之一。

总而言之,不要让任何人受到客观现实表象的诱骗,许多轻率的艺术都使他们的绘画作品具有这样的表象。直接评价这些艺术程序的手段是不存在的,幸亏有了这些程序才能表现出物质世界和人类思维之间的种种关系,使我们感觉到它们的存在。我们在一幅绘画作品中发现了那种促成此绘画作品的熟悉的风景特色,这是人们常常引用的事实,可它什么也证明不了。让我们想象出一幅风景:河的宽度、树叶的密度、河堤的高度,每一物体的大小规模以及这些规模之间的关系——这些都是确定的。如果发现这一切在画布上能保持着原样,那我们就会无从了解这个画家的才能和天赋了。尽管比例正确,但河