

保罗·克利 1879—1940

苏姗娜·帕赫 著
余毅 译

音乐家抑或画家

“我不能为此此地所羁留，因为我的居所充满了已去的和未来的精灵。它比通常更接近创作之心，但仍不够接近。我散发温暖吗？还是冷漠？当你已超越白热后、这些便勿庸再谈了。距离越远，我便越是虔诚。此时此地，我有时会为别人的不幸而快乐，因看冷漠的阴影。牧师们看不明白这一点，因为他们还不够虔诚。而那些法学家们不过记录了罪恶的些微碎片而已”。

保罗·克利的这些话简略地描述了他作为艺术家和人的特点——他希望人们了解的那一面。这几乎可以称为他的宣言了。

保罗·克利刻意塑造了一种他希望出众看到的形象。他自1897年至1918年一直记日记：除了最后一册，即1916年至1918年他给他妻子的书信外，他的日记始终掂着以后出版之事。有一次(日记,900),他甚至直呼读者。在1920年,他就已经把把日记的节选交给了他的第一批传记作者了。

以上引述总被错误地认为出自他的日记。其实这一段第一次出现是他在慕尼黑艺术商汉斯·戈尔诺的画廊里举办的首次个展的画册里,然后出现在利奥波德·查恩关于保罗·克利的第一篇专题评论中。在这一段中,克利成功地把自己描述成他所希望的形象——也许他也是这样看待自己的。甚至他的朋友,艺术史家威尔·格罗汉姆(此人后来成了克利的传记作家,他的专题评论直到1954年才得以发表),也完全没有批评距离地评述这位艺术家和他的作品。如此这般,克利塑造的形象便不断地被复制着。

直到70年代中期,朱根·格莱斯麦和克利丝蒂安·基拉尔才开创了克利研究的新篇章,使客观描述这位画家成为可能。尤其是基拉尔,以其批判性的写作,使重新分析保罗·克利的工作和生活有了可能。第一位从事这项工作的是一个居住在美国的德国艺术史家奥托·卡尔·魏克米斯特。始自1976年,他出版了一系列克利研究的文章,其中分析了艺术家的政治和社会背景,随后加进了1914年~1920年这一时期的研究文章,以书籍形式出版。美国和德语国家的艺术史家随着这一克利研究的新趋势,相当程度地动摇了先前的阐释。1988年沃夫岗·克斯坦出版了克利日记的评述一书,对这一趋势的发展起了推动作用。

保罗·克利生长于音乐之家。他的父亲汉斯·克利(1849~1940)来自罗恩山区的泰纳。在弗兰科尼亚经过教师专业训练后,他去了斯图加特的音乐学院学习歌唱、钢琴和小提琴。他在那里遇到了正在学习歌唱的艾达·弗利克(1855~1921)。他们于1875年成婚。直到1931年,汉斯·克利一直在霍夫威尔的伯纳州立学院做音乐教师。

他们的女儿马蒂尔德出生于1876年。1879年12月18日,他们的第二个也是最后一个孩子保罗出生了。1880年,他们举家从慕肯布恩迁往伯纳,在伯纳他们又搬过几次家,直到1897年他们攒足了钱买了自己的房子。保罗·克利出生于瑞士,成长于瑞士,而他却和他父亲一样,有着德国国籍。

据说是他的外祖母弗利克把他引入了铅笔和颜料的绘画世界。他童年的绘画还保存有许多,他后来把其中的一些收录进入他的作品列表中。

克利1886年开始上学。他早在七岁时就开始拉小提琴,到十一岁时已经拉得相当出色了,并已成为交响乐队的成员,常常在伯纳音乐协会举行音乐会。与此同时,他也绘画并写诗。然而,他的绘画才能却不同与他的音乐才能,一直没有得到特别的鼓励。因此我们无法说清他更具哪方面的天赋。他对职业的选择不仅仅是他对期盼他成为音乐家的父母的反叛的结果。”我非常想提前一年离开学校,但由于我父母的殷殷期盼,我没有这样做。我感觉自己像个烈士,我只想做自己不被允许做的事:绘画和写作。我草草应付了毕业考试,就到慕尼黑开始画画了”。在日记中(日记,63)他回忆道。除了对他父母音乐狂热的反叛外,他的这一决定也是“艺术作为既定文化迈向解放的第一步”。

缺课,他们俩并未见过面。尽管他在十月二十二日给他父母的信中说斯塔克对他的修改“尖锐,但精到,极有意义”,他其实从课程中学到的东西并不多。1901年3月,他离开了斯塔克的班,试图进入雕塑系学习,可他又拒绝参加入学考试,因此,当年夏天,他离开了慕尼黑。在他离开之前,他与莉莉·斯麦夫秘密订婚。

在慕尼黑的三年中,他掌握了素描的基本技能,对蚀刻画也产生了浓厚的兴趣,但对绘画技巧他仍是一窍不通。当他回到他在伯纳的父母家时,他还算不上是一位画家,顶多只是一名草图员而已。从伯纳他给莉莉写了些长信,其中特别值得一提的是,他谈了他与父母的关系。这些信与他的传记作家威尔·格罗汉姆塑写的他形成对比。格罗汉姆的资料来自克利本人。在格罗汉姆的传记中我们读到克利忍受着父亲讥讽的折磨,但与他母亲,一位敏感的女性却有许多共通之处。这种陈词滥调一个世纪以来频频出现在艺术家的传记中。事实上,1901年的夏天,克利自己对他与父亲的关系进行了正面描述——(“我偏爱父亲,我喜欢他”)——而谈到他多病的母亲时,却有种敬而远之的态度。有意思的是,莉莉·斯麦夫不久也变得脆弱了起来,对此克利开始提了意见。

1901年2月,克利到意大利呆了几个月,同行的是赫而曼·赫勒,他学生时代的相知,慕尼黑时的同学。他们大部份时间都在罗马。克利研究了古代大师们的作品,画草图,做音乐,也去了那不勒斯和佛罗伦萨。1902年3月他回到了伯纳,以后几年他都与父母住在一起,靠自学继续着学习。他参加了一门解剖学课程,听了“艺术家造型解剖”的讲座,还参加夜间人体写生课。

1903年7月,他开始创作十一幅蚀刻画。这组被称作“发明”系列的蚀刻画直到1905年初才完成。在巴黎呆的两周时间里,他接触到了印象派画家——但没有碰上保罗·塞尚(1839~1906),也没碰上现代派画家诸如亨利·马蒂斯(1869—1954)或是安德烈·德累因(1880—1954)。之后,他开始了用针在玻璃板上作画的试验。他用此法为他父亲作了一幅肖像,从中他发展了他的玻璃板技巧,在这样的画中,色彩并不是最主要的,明暗对比才是主旨。

在他总共为五十七幅的玻璃板作品中,克利试图把蚀刻画与绘画结合统一起来,这可以从“拿玩具的女孩”中看出来。在日记中,他简单而明了地记述了制作玻璃板画的过程:“天才的玻璃板画技巧:1)在玻璃板上均匀地涂上白色调和颜料,最好是喷上稀释了的混合剂;2)待干后,用针把图画擦进去;3)固定之;4)背面涂上黑色或其他颜色。”(日记,760)。1906年6月,他们“发明”在一次国际性展览的慕尼黑展场部分展出,一个艺评家写道其形式是“疯狂的解剖”。

1906年9月,保罗·克利与莉莉·斯麦夫结了婚,10月1日,他们搬到了慕尼黑郊外舒瓦宾的一所小公寓里。莉莉上钢琴课,克利画画,管家。早在伯纳的时候,克利就曾想过分工的事:“反正我们俩都得工作,要多久,我也不知道,不能用资产阶级的标准来要求我。”(日记,757)然而,他为家里挣些收入,比如给杂志画插图的努力却并不成功。

人们通常却注意到克利在艺术上的进步极其缓慢。在伯纳的那几年,克利主要创作了十一幅“发明”,和实验性的、明暗对比强烈的玻璃画。在油画方面的尝试只取得了些技巧上的长进,其结果并不令他满意。在他给莉莉的信中,克利一方面反复强调他已作了很多,另一方面,很大篇幅却是有关音乐会的描述。克利又开始在交响乐队演奏小提琴,为戏剧和音乐会写评论,并大量地阅读。很可能他花在音乐活动上的时间与艺术活动上的时间大致各半——毕竟,他还得排练。

他与当时的现代艺术思潮几乎没有接触。直到1905年,插图画家雅克·恩斯特·松德莱格(1882——1956)才使他注意上了亨利·德·图鲁斯-罗特莱克(1864——1901),爱德华·蒙克(1863——1944)和詹姆斯·恩瑟(1860——1949)。家中的气氛阻碍了他的艺术发展,这是极有可能的,然而,克利还没作好放弃音乐的准备,因为在他父母家中,音乐仍是首要的。当然,他决定更偏向美术一些,不过他也不愿就此放弃他的其他爱好。他在音乐上所花的时间和来自父母处的障碍也许是他花了相当长时间才找到作为画家的感觉的原因。在慕尼黑一时也没有多大改变——因为他们的儿子菲利克斯的降生又偷走了他的时间,而他若想快些找到感觉,他真非常需要时间。

家庭主夫——从素描到油画

保罗·克利和莉莉·克利·斯麦夫住在斯瓦宾的一套三居室的公寓里,艺术世界的事件对他们影响甚少。莉莉上钢琴课,但前些年似乎就不开音乐会了。即使她开了,至少他们也不再提及了。他们唯一的儿子菲利克斯出生于1907年11月。克利主要负责带孩子、管家务。直到1915年,他每年夏天把菲利克斯带到伯纳,通常呆上三个多月,而莉莉只会过来几周。克利在信中说,在伯纳有更多的时间做自己的事,因为他可以把菲利克斯托在姐姐或父母家。另外,在他从伯纳给莉莉的信中也详细记述了他儿子的成长。

在日记中他也记录了儿子的进步。有儿子的头一年里,克利一直记“菲利克斯日志”,其中记载下了孩子的体重,第一颗牙齿、运动和说话的发展等情况。

况。1908年11月记载了一条典型地反映了这种情况:“……他说噢哩哟哩哟哩塔加多,塔加多多,多呀多!(长牙的烦恼是否与说话的学习有联系呢?)”(菲利克斯日志”:日记,841)。当菲利克斯1909年二月至三月间因重病而必须动手术时,克利每日记下他的体温、医生的探视和开出的药品。菲利克斯恢复后克利得出结论:“这场病打断了一切,这从以上记录可以看出。我完全负责照料孩子,在最糟的情况下我才允许护士替代我一下,当然奥尔加·骆特马帮了不少忙,他是个能干的医生。”(日记,855)似乎莉莉几乎没有参与照料孩子,在这方面,克利在日记里一次也没提到她。

克利一家的这种分工与资产阶级传统大相径庭。这时,克利可以被称为家庭主夫。现在这样的分工逐渐被接受了,可在本世纪初的当时却是非常地不寻常。也许他带孩子的这些年对他以后的艺术有相当的影响,批评家们常常强调他的“耍脾气”的艺术和他对童年传统的探索;艺术史家,其中多数为男性只在最近才开始承认克利的艺术也许与他那些年做家庭主夫的经历有关。实际上,克利在艺术上几乎毫无进展,甚至在慕尼黑的那几年也是如此。他的家务事当然既费时又费事。因此,当1910年秋当莉莉提出要多上些钢琴课时,他抗议了。十月二十五日他从伯纳给她的信中写道:“谁该做家务——我一个人吗?那可不行。半天可以,一天可不行。”

直到那时,他并未取得真正意义上的成功。有一、两幅作品在大型展览上展出,1910年在瑞士举办了一次个展,五十六幅作品分别在伯纳、苏黎士和温特赫展出,可是经济上的收效甚微。他靠出售一些作品,并在夜间人体写生课改作业稍稍补贴一点家用。

在慕尼黑的最初几年,克利一方面制作版画,另一方面则继续他在色彩上的实验。画面的内容变得越来越不重要,形式占据了主导地位。他不断探索黑色水彩的色调问题,这在他制作玻璃板画的过程中已经开始了。他还试图通过色调浓淡的处理来征服色彩,他开始把他所熟悉的版画技巧与色彩结合,因而,在他的钢笔画“奥斯特芒丁根石场,两只鹤”(1907)中,他不仅用了炭条,也用了水彩。色彩的应用,由绿到蓝到棕色的逐渐转换只在个别地方适用而不能相互交错。克利不仅在画面中用线条分割了区域,而且通过使用明亮程度不同的颜色建立结构,界定了线条。这是对克利当时理解的“色调”的阐释。

除了其他外,克利开始对印象派发出了兴趣。但不像他的同时代人,克利并没有简单地把这种风格搬进自己的作品中。他仔细研究了他们的原则,使之能应用于自己明暗绘画的实验中。印象派画家认为,光是一切可见物的主要载体,而对克利而言,光的作用不仅仅局限于色彩现象,他更关心的是色调的问题。光对他实现明暗对比的价值的努力有极大帮助,并促使他继续进行黑色水彩的创作。

研究了这些问题后他又开始画油画。尽管他反复地回到传统以找到方向、训练自己,他决心与传统的自然主义画法彻底划清界线了。在日记中他为自己确定了一些原则,这些原则深深地影响了他日后的创作。他的目标不是要重现外部现实,他的目标是,在油画布上画的第一层颜色就要能激发联想和想象。他还记得他九岁时,在他叔父的餐馆的大理石桌面上,他的手指循看大理石图案画看各种形状和人物。克利把这种童年的习惯看得很重要。在他的作品中,他要用绘画来重新构建普遍原则。很可能他已经接受了这样的格言:“艺术并非重现可见的,而使一切可见。”在1920年一篇文章的后记中他用了这句话。

在他的黑色水彩画中,他也开始在色彩作品上一层层地罩染颜色,以期收到色调的效果。他不仅画表面薄的、快速画成的水彩层,也画油画,如“女裸”(1910)。除了专心于色彩,他也花了很多时间制作版画。至此,他仍是素描多于绘画。因此,克利第一次与艺术家的重要接触是与当时少有的优秀版画家之一阿尔弗雷德·库宾(1877——1959)也就不令人感到奇怪了。1910年十二月,库宾问克利能否选几幅他的版画,这是他们最初的交往。一月库宾拜访了克利,并鼓励他完成给伏尔泰的《老实人》画插图的计划,这本书他几年前曾读过。在这批画中,克利做出了他一直想有的风格,对他来说,形式很重要。直到他开始画插图以后,或许是在他完成这些插图以后,插图的内容才浮现了出来。

1911年克利有了些重要的接触和交往。九月他在伯纳遇上了奥古斯特·马克(1887——1914),深秋又在慕尼黑遇上了康定斯基,曾经有三年时间他们俩住得非常近。这两位却是通过他在伯纳的老朋友,同是画家的路易·莫依里埃(1880——1962)认识的。康定斯基又把他介绍给了1909年一同发起成立新慕尼黑黑艺术家协会的一些艺术家们。除了认识了加布黑耶·芒特(1877——1962),阿列克谢·冯·乔兰斯基(1864——1941)和玛利安娜·冯·威尔夫金(1860—1938)外,克利与弗兰兹·马尔克(1860——1938)的友谊非常关键。

在那些日子里,康定斯基和马尔克忙着看编辑一些年鉴。这本论文集将“集中艺术界为拓展先前艺术表达的种种局限而作的所有显而易见的努力”。这本“年鉴”(只出了一册)现在被出认为二十世纪重要的艺术宣言。

弗兰克·奥尔巴赫

罗伯特·休斯 著
赖晓静 译

供了至今无人所知的不同的语言。”

这些语言对他来说是现时的，就如同他或她的中介语言对任何一位严肃的艺术家一样是现时的。1986年一位记者问及奥尔巴赫哪些艺术家对他产生过影响，这位记者得到了一份从他脑海里列出来的有五十多个名字的名单。这些人中只有三分之一的人在二十世纪进行过绘画。只有三人（威尔门·德·柯宁，里昂·柯索夫和弗朗西斯·培根）还活着。通过这些名字，人们可以立即看到那种渊源关系。从奥尔巴赫的头脑中所经历的内在情感的闪烁，某种程度上就是对勃朗长期反思的结果。在早期奥尔巴赫夸张的表面和贾戈麦蒂（Giacometti）的青铜艺术品的圆形浮雕的表面有许多共同之处，而这又是受到杜米埃微型泥雕《真实环境中的名人》（Les Célébrités du Juste-Milieu）粗糙而效果独特难以名状的一堆颜料的影响；而这三人就象世界中的万事万物一样，其共性就是具有非常持久的疏远感，一种对纯表现的蔑视。70年代，奥尔巴赫在画了J·Y·M（奥氏的模特——译注）的绘画中，每一笔的旋转，漫不经心的一搁，便成为颈部和脸颊的一种随意的标志，这种方法让人从脑海中一下就想到这从根本上衍生于莫奈（Manet），甚至可以说产生于戈雅（Goya）的“黑色绘画”中的扭曲的脸部。奥尔巴赫画的卡姆登市（Camden Town）的城市风光的几何格栅，就含有蒙德里安（Mondrian）的风格；而他笔下的普里姆罗斯山风景画就表现了对康斯特布尔（Constable）的敬意。那么惠斯勒呢？庚斯博罗呢？大卫呢？维米尔呢？事实上，一位受过教育的艺术家的标志就是善于从其自己明显毫不相干其它艺术中获取某种东西的能力；这个“某种东西”就是一种在不同风格、时代和思想的发源地中的对特性的感受，对富于表情和精确的感受。作为一个人的自然的基础对艺术馆的感受——这并非是一个被人“占有”了的主题的库房，而是一幢某人的那些已逝去的人的灵堂；一幢从那些不可强加于人的定论中，没有感染力但可与其进行永无止境的交谈的灵堂——这一点从未离开过奥尔巴赫，就如同它从未离开过贾戈麦蒂一样。它徘徊于他那些甚至是最为出其不意的作品之后”。在我进行观察时，这些这个世界的伟大的绘画作品从我眼帘前——一走过”，他这样说道。

“它们都是些不会渗透到其它肖像中去的伟大的肖像作品。我可以将其数出来，或者说尽力数出其中二十幅肖像作品——肯尼迪·豪斯·伦勃朗的画尤其使人熟悉；称之为《头部》的前立体主义时期毕加索的画对我来说就是其中之一。有一幅蓝色的插图，产生于马蒂斯晚期的作品《杂技演员》。有丢勒那幅含有弯弯的鼻子的画，有菲利普·柯宁克的风光画《荷兰风光》。从某种程度上说，人们希望创作某种东西，在这些画中它具有相似程度的个性、独立性、完整性和永恒的动感。但实际上，人们希望超过它们，当然，尽管他不可能获得这种东西……。”

二

奥尔巴赫八岁时因西希特勒而流亡到英国，之后很快成为孤儿，被亲戚收养。他已经将失去父母的伤痛转移到艺术创作的王国，用达到令人敬畏程度的那种专注——与其说是一种形式上的艺术历史分析的注意，不如说是一种本能的注意——专注于过去艺术是怎样对现在创作的肖像画的影响，而且怎样通过这些肖像进行叙述，从而进行内心反省。我们不可能选择自己的父母，利用在“战略”下起作用的那种归乡的冲动，画家们被引向他们的先辈。就这点而言，他们既是自由的，也是不自由的。这并不象为了采用某种式样而四处去购买商品。它更为深刻更为有力。应了解一个人的传统，其局限，以喊所表现出来的挑战。每一种渊源关系都会承担责任。奥尔巴赫的作品完全是属于人物画像的“伟大的传统”这一范畴。他是戴卫·邦堡（David Bomberg）所教授的，而后者曾是塞克特（Sickert）的学生，塞克特是德加的朋友和最佳的英语翻译，他受到安格尔风格的影响。他仍然将摆好姿势供作画的人体的肖像作



树上的处女

在康定斯基·马尔克和其他有同样想法的艺术家离开新艺术家协会之后，德尔·波罗·莱特在1911年12月于慕尼黑泰豪斯画廊举办了首次展览。新艺术家协会也正在这家画廊举办每年一度的年展。克利一个展览也没去参加，却给在瑞士出版发行的一份月刊写去了一份评论，这份月刊的编辑汉斯·布罗斯克（1878—1945）是他的朋友。在文章上，他肯定了对“原始艺术”的支持：“这种早期的艺术形式更可能在民俗博物馆或家中的保育房中见到（亲爱的读者，请勿发笑吧），因为小孩也会画这样的画。当孩子们开始吸取甚或模仿成熟的艺术作品时，这样的批评对青年人的努力无疑是一种伤害，因为在这样的环境中有许多真正的智慧，孩子们越是无助，他们的艺术越有教育意义。因为精神失常者的绘画也是同一问题的另一面。因此，疯子这种词在此不合适。事实是，所有这些绘画都应该比我们的艺术画廊的绘画更被认真地对待——如果要谈论今天的艺术革新。”

这一段文字表明克利在艺术上与康定斯基等有类似的想法。康定斯基等的年鉴出版于1912年5月，除了现代艺术的插图，年鉴还包含了原始人的物品和小孩子的图画。汉斯·普林钟的《精神失常者的图画》一书还没有出版，该书将深刻影响二十年代的艺术。

克利在艺术上不再独行了。他认识了许多有类似观点的画家同行，他们对他的作品有重要的影响。1926年，在一篇写于华西里·康定斯基六十岁展览的画册中的文章里，他回忆道：“他的画艺长于我，我可以是他的学生，在一定程度上，我确是他的学生，因为他说的很多东西都能给我指明一条路，让我坚定地走下去。他说的从来不是没有行动的空洞语言。”在布勒·莱特尔的展览中，他不仅看到了组织者们的作品，也第一次看到了法国艺术家罗伯特·德劳内（1885—1941）的作品，虽然在评论中克利没有提到德劳内，但他一定留下了非常深刻的印象。在克利的圈子里，德劳内的色彩是讨论的中心问题，马尔克和马克在给彼此的信中确立了他们的色彩理论，因而我们可以推测克利一定在他慕尼黑的朋友中讨论过这个问题。

之后不久，即1912年12月，第二次，也是最后一次布勒·莱特尔展览在慕尼黑的高尔夫画廊举办，这次展览仅限于版画和水彩画。克利有十七幅作品参展。这次展览比第一次更国际化，在这里，克利第一次认识了如法国现代主义画家乔治·布拉克（1882—1963）和巴布罗·毕加索（1881—1973），俄国结构主义画家如卡什米尔·马拉维奇（1878—1935），还有称作布鲁克画派的艺术家。

四月，保罗·克利和莉莉去了巴黎，这次他看了毕加索、布拉克、德里安和莫莱斯·德·弗拉明克（1876—1958）的作品。他到德罗内的画室去看他，德罗内抛弃了立体主义，认为色彩是画面最重要的因素，因此，1912年，他找到了“纯艺术”——抽象画。除了补色关系外（即在色盘上颜色相互对立），他特别关注即时对比的问题（即眼睛若没看到某一颜色的补色，便会自动“创

造”一个出来）。不仅是克利，马尔克和马克也在1912年秋去看这个法国人，他对色彩的实验使他们印象深刻，并以不同的方式影响着各自的创作。

1913年，克利为柏林的一份期刊翻译了德罗内的《关于光》，其时，他负责柏林的德·斯敦画廊，他自己的作品在那时卖得不错。克利从德罗内的文章内吸收了不少东西用于自己的创作。

克利现在是1912年在科隆举办前卫画展的画家中的一员了。受马尔克和马克的委托，他组织了第一届在瑞士的德国秋季沙龙，他本人有八幅水彩，十四幅素描参展。克利也许不是如康定斯基和马尔克般是前卫艺术世界的中心，他也没有像马尔克那样全力捍卫新艺术，但也绝非他希望人们相信的那样是隐居山林，远离尘世地绘画，至少在第一次世界大战前的那几年里并非如此。他的交际越来越广，从他作品的清单中我们可以看到他卖出了许多画。

1911年，在他开始写和编辑他第一批日记的同时，他修订了他的作品表。他花了很大的力气把他在这一切时期以前的作品也包括了进去，甚至还包括了他姐姐为他保存的他童年时代的，他认为比较好的图画。在日记中他写道：“艺术家需要既是诗人、自然学家、又是哲学家，真是太多了！现在我还成了个官僚，要修订一大部自我童年时起的艺术品的详细目录。我只没录进学校里的画和人体研究那一部分，因为它们没有创作的自我满足。”（日记，895）他以年代顺序为作品编号，摹写自然的作品他编入B类，纯粹的创作编入A类。对他认为特别重要的作品或是确定趋势的作品他标以“S. CL”，表示“特别类”，并保存下来；现在大多数这样的作品存在伯纳的保罗·克利基金会或是菲利克斯·克利藏品馆。出售了的作品标明价格及买主的详细资料。

克利的新相知，特别是与德罗内的交往对他的艺术发展起着至关重要的作用。在绘画技巧方面，他已通过黑色水彩画获得了不少知识，他现在要做的唯一一件事就是把他周围世界的色彩转化成自主的色彩组合。对此，他想过许多，德罗内的《关于光》坚定了他的想法，但在具体的实践中，他的努力却显得矫情。

这不仅仅是克利一个人的问题，而是许多艺术家的通病。在文字上，康定斯基已经迈出了抽象艺术的最后一步；在付诸实践前，他出版了《论艺术的精神》一书。令艺术家突然创作出既令自己感到又使别人公认的有独立风格的作品往往只是些极小的事件，其实这并非是从天而降的灵感。多年的实践和努力是先决条件。

对克利来说，1914年去图尼西娅的旅行即是这样的小事件。他自己也有这样的感觉。他在日记中写道：“色彩占据了，它将永远占据我。色彩和我融为一体：这就是快乐，我是个画家。”（日记，9260），终于，他相信了他的试验和努力将产生令人满意的结果。

（待续）