

LAROUSSE 西方美术大辞典

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

[法国] 拉鲁斯出版公司授权出版

Sous la direction de 主编

Michel Laclotte 米歇尔·拉克洛特

Jean-Pierre Cuzin 让-皮埃尔·库赞

Avec la collaboration 副主编

d'Arnaud Perre 阿尔诺·皮埃尔

Traducteur 主译

Dong Qiang 董强

西方美术大辞典

〔法国〕拉鲁斯出版公司授权出版

Sous la direction de 主编

Michel Lacroix 米歇尔·拉克洛特

Jean-Pierre Cuzin 让-皮埃尔·库赞

Avec la collaboration 副主编

d'Arnaud Perre 阿尔诺·皮埃尔

Traducteur 主译

Dong Qiang 董强



JM 吉林美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

西方美术大辞典/法国拉鲁斯出版公司编;董强译.
长春:吉林美术出版社,2009.5
ISBN 978-7-5386-3193-7

I.西… II.①法…②董… III.美术史-西方国家-词典 IV.J110.9-61

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第069847号

西方美术大辞典 [法]拉鲁斯出版公司授权出版

主 编/米歇尔·拉克洛特 让-皮埃尔·库赞
副 主 编/阿尔诺·皮埃尔
主 译/董 强
校 勘/王兴吉

出 版 人/石志刚
责任编辑/王兴吉 胡春辉 李 丹
责任校对/付春坚
校 对/刘明辉 孙 立 朱 敏
技术编辑/赵岫山 郭秋来
封面设计/张亚力

出 版/吉林美术出版社(长春市人民大街4646号)
www.jlmspress.com

发 行/吉林美术出版社图书经理部
发行总监/孙 昶

制 版/长春吉美版务有限责任公司
印 刷/深圳宝峰印刷有限公司
版 次/2009年5月第1版第1次印刷
开 本/889×1194mm 1/16
印 张/73.5

书 号/ISBN 978-7-5386-3193-7
定 价/880.00元

西方美术大辞典 Dictionnaire de la Peinture

前言

这部辞典的宗旨，正如它之前的几个版本，是要在一个必然有所限制的范围内，为从中世纪起到今天的西方美术提供尽可能详尽的信息。大多数词条用于艺术家本身，共有2500条左右。与所有辞典一样，在收入艺术家方面，不论涉及的是古代画家还是20世纪的画家，本辞典也必定带有一部分主观性，会招致人们的批评。而且，我们希望尽可能多地收入当代艺术家，但是，在他们中间，又如何挑选出一些肯定会被后世记住的人呢？

根据每个艺术家的重要程度或者与他们相关的历史资料和批评资料数量的多寡，词条的文字数量也各有不同，不论是一直被人推崇的大师，还是新近被批评界挖掘出的重要画家。在辞典中还出现了许多非常重要、却已经失去了身份证明的画家，尤其是许多中世纪和文艺复兴时期的画家，他们的艺术特性往往通过风格学研究而被还原，用一些约定俗成的称呼来代替（如“达姆施塔特的《基督受难》画师”、“1419年的画师”、“伪费利克斯·克雷蒂安”、“M.S.画师”等）。然而，随着艺术史研究的新发现，在这些伟大的无名艺术家中，有些人重新找回了他们的确定身份或者极有可能的身份：“描绘活泼孩子的画师”如今被确定原名为斯塔尔尼纳，“弗雷玛尔的画师”的真名是罗伯特·坎平，而“坠入爱河的心画的画师”与“艾克斯的《天神报喜》画师”如今都已归于巴特雷米·德·爱克的名下。

很难将绘画艺术仅仅局限于架上画、细密画和壁画，因此，有一部分主要从事雕塑、版画或素描的艺术家也被收入，因为他们不能被排除在绘画艺术之外（如皮拉内西、摩尔或卡洛等人）。到了20世纪，技术上的区分愈加失去了意义。自从有了观念艺术、大地艺术或装置艺术，20世纪60年代以来的绘画领域如何界定？所以，我们决定将绘画的概念尽可能扩展，以便收入当今艺术领域中一些最重要的艺术家。

除了这些关于艺术家个人的词条以外，有重要的篇幅给了具有普遍意义的主题，将艺术家放置到历史与风格的范围之中。经过艺术史定义的西方绘画的重要潮流与倾向都有所提及（国际哥特主义、风格主义、巴洛克、浪漫主义，等等），还有一些艺术大家庭及由其形成的地域性风格派别（西班牙-佛兰德斯画家、安特卫普风格主义，或者“巴黎的阿提喀主义”等），以及具有一定共性的画派或运动（例如立体派、未来主义等），或者一些从19世纪起就纷呈的艺术家团体或协会（从拿撒勒人团体到哥布阿团体，或者材料/表面团体）。有许多重要的词条从总体上讲述西方中世纪一些重要时期的艺术，然而，从哥特式风格以后一些国家或地区的流派的发展情况，限于篇幅，没有讲述。同样，一些大城市（如威尼斯、巴黎、安特卫普）在好几个世纪中的绘画演变过程，也未能加以阐述。相反，由于一位君主的意愿而在一个时期成为艺术创作中心的地点（枫丹白露），或者由于富裕的赞助人的投入而形成的艺术中心（阿维尼翁），或者由于一个地点的自身魅力而形成的艺术家聚集地（巴比松、特尔乌伦），则均有介绍。

主要的画类（风景、静物、肖像，等等）以及图像学主题（东方主义、游乐画）也有相关研究。许多词条定义了绘画技巧和工具、创作过程、画家职业的组织、绘画表现的效果和手段（透视、黄金分割）、绘画的场所和材料（祭坛、画廊、天花板和穹顶）、作品的材质变化和学术研究（博物馆的实验室），以及艺术史的方法（归属），等等。

同样，画家在其他一些重要的技术种类（挂毯、玻璃画、珐琅画）中所起到的作用，以及他们与摄影、电影和戏剧等的关系，也有重要的相关词条。

本辞典中的大部分词条源于1979年出版的《小拉鲁斯绘画词典》，以及其他从这一词典衍生出来，由让-菲利普·布勒伊负责补充、完善的词典：《意大利绘画词典》、《法国绘画词典》、《佛兰德斯和荷兰绘画词典》、《西班牙绘画词典》、《德国绘画词典》、《英国绘画词典》，还有《绘画流派词典》、《专业词汇词典》、《19世纪艺术》、《20世纪艺术》。

与1979年的版本相比，本辞典做了一定的筛选，主要是将古代希腊、罗马、东方，以及与艺术史和趣味史有关的词条排除在外，然而，在总体上增添了许多词条，尤其是在20世纪部分，并尽可能对所有文字都进行了更新，不仅增添了一些新的艺术家生平材料（编辑按语：中文版包括对截止2008年的画家卒年进行了最新的考证补充），而且还加入了最新的资料和批评成果。

从本辞典的撰写人员名单中可以看出，200余名法国与国外的专家、学者参与了编写，他们均来自大学、博物馆和艺术批评界。我们尊重了每位专家的个人观点，因此，在许多情况下，透过严谨的客观性，辞典中提供的材料因撰写者的个人视角而得到了丰富。

米歇尔·拉克洛特 让-皮埃尔·库赞 阿尔诺·皮埃尔

原书编撰人员

赫莱娜·阿黛玛尔（法国），国家博物馆荣誉总保管员
戈茨·阿德里亚尼（德国），图宾根艺术馆馆长
卡塔里娜·安布罗齐克（前南斯拉夫），贝尔格莱德国家博物馆保管员
阿涅丝·昂日里埃尔·德·拉博梅尔（法国），国家现代艺术博物馆保管员
瓦伦蒂娜·昂克尔，文学博士（瑞士），国家科研基金会助理研究员
吕茜·奥巴赫-韦伊（法国），卢浮宫学校毕业生
弗朗索瓦·阿弗里尔（法国），国家图书馆手稿部总保管员
米娜·巴齐（意大利），佛罗伦萨大学教授
罗塞琳娜·巴库（法国），国家博物馆荣誉总督察
阿莱桑德罗·巴拉林（意大利），帕多瓦大学教授
尼古拉·巴比埃（法国），罗丹博物馆雕塑总保管员
玛德莱娜·巴尔班（法国），国家图书馆版画收藏部荣誉总保管员
热尔曼·巴尔诺（已卒，法国），前国家博物馆总署项目管理人
马克-迪迪埃·巴斯库（法国），奥塞博物馆总保管员
雅尼娜·巴蒂克勒（法国），国家博物馆荣誉总保管员
玛丽-泰莱丝·波德利（法国），国家遗产总保管员
安妮·波杜安（法国），里尔第三大学助教
迈克尔·鲍尔（德国），艺术史家
玛丽·贝塞（法国），国家档案保管专家、古文字专家
西尔维·贝甘（法国），国家博物馆荣誉总保管员
卢西亚诺·贝洛西（意大利），锡耶纳大学教授
弗朗丝·贝诺阿（法国），卢浮宫学校毕业生
塞格莱娜·F.贝尔戎（法国），国家遗产管理局官员
维克多·贝耶尔（法国），国家保护及控制类博物馆荣誉总督察
艾伯特·布朗克特（荷兰），艺术史家
贝尔纳·布里斯泰纳（法国），国家现代艺术博物馆副馆长
维塔尔·布洛赫（已卒，法国），艺术史家
尼科尔·布隆代尔（法国），国家遗产总保管员
安东尼·布伦特（已卒，英国），伦敦考陶尔德学院荣誉院长
奥利维尔·蓬费（法国），巴黎第四大学副教授
热娜维也夫·波纳富瓦（法国），波利厄教堂保管员、艺术作家
艾弗里娜·波雷阿（意大利），《艺术快讯》杂志社长
马克·波尔曼（法国），卢浮宫博物馆雕塑部保管员
赫尔穆特·博施-苏潘（德国），柏林国家城堡与花园管理局局长
约塞特·波蒂诺-戈利（法国），原卢浮宫学校高等进修班学员
艾兰·波内斯（英国），原泰特美术馆馆长
多米尼克·波佐（已卒，法国），原乔治-蓬皮杜艺术与文化中心国家当代艺术中心主任
亨利克·布朗森（丹麦），哥本哈根皇家美术学院荣誉总保管员
阿尔诺·布雷戎·德·拉韦尔涅（法国），里尔美术馆总保管员
吉塞尔·布勒托（法国），国家现代艺术博物馆电影节规划负责人
让-菲利普·布勒伊（法国），巴黎第四大学艺术史高等研究学位获得者
阿尼塔·布鲁克内（英国），伦敦大学艺术史教

乔治·布鲁内尔
伊冯娜·布伦哈默（法国），原巴黎装饰艺术博物馆总保管员
曼弗莱德·布鲁内尔（德国），慕尼黑艺术史家
儒拉·布吕施韦勒（瑞士），日内瓦艺术史家
瓦尔特·布肖维耶奇（奥地利），维也纳技术大学教授
泰莱丝·布洛莱（法国），巴黎小皇宫博物馆荣誉总保管员
弗朗索瓦丝·卡尚（法国），国家博物馆局局长
玛丽亚·泰蕾莎·卡拉乔洛·阿里佐利（法国），国家科学研究中心助理研究员
玛丽亚-雷蒂西亚·卡萨诺瓦（意大利），罗马美术馆管理局长
利亚娜·卡斯泰尔弗朗齐·维加斯（意大利），米兰大学文学院教授
拉法埃罗·科萨（已卒，意大利），原那不勒斯卡波迪蒙特博物馆馆长
卢切·凯拉（法国），艺术史家
玛丽·切尔希埃罗（法国），巴黎第十大学艺术史高等研究学位获得者
泰莱丝·夏庞蒂埃（法国），南锡学院博物馆荣誉保管员
艾利克·德·夏塞（法国），巴黎第四大学副教授
安德烈·夏斯泰尔（已卒，法国），艺术研究院院士，法兰西学院荣誉教授
阿尔贝尔·夏特莱（法国），斯特拉斯堡第二大学名誉教授
卡特琳·谢维佑（法国），国家博物馆保管员
玛丽亚·乔尼尼·维萨尼（意大利），帕多瓦大学助教
让·克莱尔（法国），艺术批评家
阿妮·克洛斯特尔（法国），巴黎第四大学毕业
阿妮·克鲁拉斯（法国），巴黎第十大学教授
伊莎贝尔·孔潘（法国），原卢浮宫博物馆绘画部资料员
克莱尔·孔斯坦斯（法国），国家凡尔赛城堡博物馆总保管员
让·科潘斯（法国），法兰西学院教授
多米尼克·科德里埃（法国），卢浮宫博物馆图画艺术部保管员
萨宾娜·科泰（法国），国家遗产荣誉总保管员
西尔维·库代尔克（法国），亚眠皮卡第地区博物馆20世纪藏品负责人
让·库拉尔（法国），国家戈布兰、博韦、萨沃纳利家具与手工制品博物馆荣誉馆长
贝尔纳·克罗谢（法国），卢浮宫学校毕业生
尼科尔·达克斯（比利时），国家科研基金会副研究员，布鲁塞尔自由大学讲师
瓦雷里·达·科斯塔（比利时），斯特拉斯堡马克·布洛赫大学当代艺术史副教授
阿德里亚诺·达·古斯马奥（葡萄牙），科英布拉博物馆保管员
赛西尔·德布莱（比利时），巴黎第十大学毕业
卡尔洛·德尔·布拉克（意大利），佛罗伦萨大学教授
雅克·德皮伊（法国），索瓦松博物馆荣誉保管员
西拉尔皮·德尔·内塞希安（已卒，意大利），邓巴顿·瓦克斯拜古庭艺术荣誉教授
西尔维·德瓦尔特（法国），国家科学研究中心研究员
马迪亚斯·迪亚兹·帕德隆（西班牙），普拉多博物馆保管员
安娜·蒂斯特尔（法国），奥塞博物馆保管员
皮尔·帕罗·多纳蒂（意大利），艺术史家
弗朗索瓦·多纳蒂安（法国），艺术评论家
贝尔纳·多利瓦尔（法国），巴黎第四大学荣誉教授
吉尔贝特·艾米尔-马尔（法国），国家博物馆荣誉总保管员
伊莎贝尔·艾维克（法国），巴黎第四大学毕业
安东瓦内特·法伊-阿莱（法国），国家赛菲尔

陶瓷博物馆总保管员
安德烈·费米吉尔（已卒，法国），原巴黎第四大学副教授，艺术批评家
卡琳·弗罗伦坦（法国），巴黎第四大学毕业
弗朗切斯卡·弗罗莱斯·德·阿尔凯（意大利），帕多瓦大学教授
玛丽-泰莱丝·德·福尔日（法国），卢浮宫博物馆绘画部荣誉保管员
雅克·福卡尔（法国），卢浮宫博物馆绘画部总保管员，卢浮宫博物馆资料与研究部主任
雷吉娜·弗拉尼埃（法国），巴黎第四大学毕业
何塞·奥古斯托·弗兰恰（葡萄牙），里斯本大学教授
克莱尔·弗莱什（法国），奥塞博物馆总保管员
彼得·弗斯科（美国），洛杉矶盖蒂博物馆保管员
达尼埃尔·加博利（法国），卢浮宫博物馆艺术品部总保管员
马克西米利安·戈蒂耶（已卒，法国），法国艺术评论家
罗拉·詹西利（意大利），佛罗伦萨大学毕业
皮埃尔·乔吉尔（法国），巴黎橘园博物馆总保管员
韦罗尼克·热拉尔-博韦尔（法国），巴黎第四大学副教授
罗杰·凡·金德塔尔（荷兰），艺术评论家
夏尔·格埃克（瑞士），日内瓦艺术与历史博物馆美术部总保管员
米纳·格列高利（意大利），佛罗伦萨大学教授
安德烈伊娜·戈里塞利（意大利），都灵大学教授
让-雅克·格鲁伯（法国），玻璃画师
保罗·吉纳尔（已卒，法国），图卢兹大学荣誉教授
居伊·阿巴斯克（已卒，法国），艺术史家
约翰·海耶斯（英国），伦敦国家肖像画廊主任
弗朗索瓦丝·海尔布伦（法国），奥塞博物馆总保管员
罗伯特·赫伯特（美国），耶鲁大学荣誉教授
安吉利克·爱隆·德·维勒夫斯（法国），巴黎第四大学高等研究文凭获得者
沃尔夫·赫佐根拉特（德国），科隆艺术馆馆长
迈克尔·赫斯特（英国），伦敦考陶尔德学院教授
沃克尔·霍夫曼（德国），达姆施塔特大学教授
亚罗米尔·霍莫尔卡（前捷克斯洛伐克），布拉格大学教授
迪特尔·霍尼施（德国），柏林国家美术馆馆长
马德莱娜·乌尔斯（法国），国家博物馆荣誉总督察，原法国博物馆研究实验室主任
尼科尔·于贝尔（法国），国家马尔迈松城堡博物馆项目负责人
弗拉迪斯拉瓦·亚沃尔斯卡（波兰），华沙美术学院教授
伊奥内尔·吉亚努（罗马尼亚），布加勒斯特高等美术学院荣誉教授
伊凡·吉鲁斯·吉鲁索瓦和维拉·吉鲁索瓦（前捷克斯洛伐克），布拉格艺术史家
巴特雷米·约贝尔（法国），巴黎第四大学副教授
迈克尔·吉特逊（已卒，英国），伦敦考陶尔德学院教授
安娜·科拉菲克（德国），杜塞尔多夫美术学院荣誉教授
迪克·考克斯（德国），艺术评论家
奥德里希·库利克（前捷克斯洛伐克），布拉格造型艺术教授
古斯塔夫和维塔·玛丽亚·君斯特勒（奥地利），艺术史家
热娜维耶夫·拉康布尔（法国），奥塞博物馆总保管员

让·拉康布尔(法国)，国家博物馆总保管员
雅克·拉塞涅(法国)，国家现代艺术博物馆荣誉总保管员
赫莱娜·拉萨尔(法国)，巴黎毕加索博物馆总保管员
皮埃尔·劳尔(法国)，艺术史学士学位获得者
维利·劳莱森斯(比利时)，布鲁塞尔皇家美术馆研究负责人
帕特里克·勒夏纽(法国)，国家博物馆研究室实验室保管员
西尔万·勒孔布尔(法国)，巴黎查特金博物馆保管员
西尔维·勒科克-拉蒙(德国)，科尔马椴树下博物馆保管员
塞尔日·勒莫阿纳(法国)，格勒诺布尔绘画与雕塑博物馆馆长，巴黎第四大学教授
莫尼克·勒诺安-维齐奥兹(法国)，1979年版《小拉鲁斯绘画词典》编辑部主任
让-雅克·勒维克(法国)，艺术批评家
勒内·洛什(瑞士)，日内瓦艺术与历史博物馆助理
斯特凡·鲁瓦尔(法国)，国家博物馆保管员
菲利普·洛伦茨(法国)，卢浮宫博物馆绘画部保管员
波利斯·罗斯基(法国)，国家博物馆荣誉保管员
弗朗索瓦丝·迈松(法国)，国家贡比涅城堡博物馆总保管员
居伊特米·马尔多纳多(法国)，巴黎第四大学毕业
劳拉·马尔瓦诺(法国)，巴黎第八大学副教授
玛丽-泰莱丝·曼德鲁-弗兰恰(意大利)，艺术史博士
让-帕特里斯·马朗代尔(美国)，洛杉矶艺术博物馆保管员
克莱尔·马尚蒂斯(法国)，艺术史高等研究学位获得者
乔治·马利埃(法国)，艺术史家
让-于贝尔·马丁(法国)，国家原亚洲与大洋洲艺术博物馆总保管员
阿帕戈·梅基塔利安(比利时)，布鲁塞尔伊丽莎白女王埃及学基金会秘书长
弗里德尔·梅林霍夫(德国)，埃森德意志海报博物馆保管员
君特·梅特肯(德国)，艺术评论家
艾利克·米修(法国)，巴黎第一大学教授
奥利维埃·米歇尔(法国)，国家科学研究中心助理研究员
埃斯特·莫恩什-谢莱尔(法国)，阿维尼翁小教皇宫保管员
卡特琳·蒙贝格-戈盖尔(法国)，国家科学研究中心研究员，卢浮宫博物馆图画艺术部项目负责人
让-保罗·莫纳里(法国)，圣特洛佩天神报喜教堂博物馆保管员
热娜维耶夫·莫尼耶(法国)，国家遗产总保管员
詹尼弗·蒙塔古(英国)，原伦敦大学瓦尔堡学院保管员
布利吉特·德·蒙克罗(法国)，巴黎艺术与考古学院毕业
贝尔纳·德·蒙戈费埃尔(法国)，巴黎卡尔纳瓦莱博物馆荣誉总保管员、总督察
约翰·亨利希·穆勒(德国)，国家博物馆馆长
安娜·玛丽亚·穆拉(意大利)，艺术史家
约翰·穆斯希克(奥地利)，教授、艺术评论家
安德烈·穆沙(法国)，雷恩第二大学教授

赫尔加·穆特(法国)，艺术史博士
亨利·内斯姆(法国)，巴黎艺术与考古学院毕业
马格利特·内沃(法国)，巴黎第一大学助教
弗里茨·诺沃特尼(奥地利)，维也纳大学艺术史教授
莱夫·厄斯特比(挪威)，奥斯陆挪威国家博物馆保管员
让-勒内·奥斯特蒂居伊(加拿大)，渥太华国家美术馆保管员，研究负责人
赫尔维·乌塞尔(法国)，埃库昂国家文艺复兴博物馆总保管员
托尔斯滕·帕莫尔(瑞典)，瑞典广播电台艺术部主任
埃夫琳·潘苏(法国)，艺术史博士
贝亚特里丝·帕朗(法国)，巴黎市现代艺术博物馆保管员
勒内·帕塞隆(法国)，国家科学研究中心研究员
德尼·帕塔基(保加利亚)，布达佩斯美术馆保管员
克洛德·佩凯(法国)，艺术史家
弗朗索瓦丝·佩里塞尔(法国)，蒙彼利埃保罗-瓦雷里大学助教
克里斯蒂娜·佩特尔(法国)，斯特拉斯堡第二大学副教授
阿丰索·埃米里奥·佩雷斯·桑切斯(西班牙)，马德里大学教授
皮埃尔-亨利·皮库(法国)，艺术史家
阿尔诺·皮埃尔(法国)，波尔多大学副教授
夏尔·皮特里(法国)，巴黎第四大学基督教史教授
安娜·班柔(法国)，奥塞博物馆总保管员
埃弗琳·博梅(法国)，巴黎造型艺术高等研究学院档案资料员
安娜·普拉什-帕亚尔(法国)，巴黎第四大学教授
纳塔丽·普拉特(法国)，卢浮宫学校毕业
乔凡尼·普列维塔利(已卒，意大利)，那不勒斯大学教授
罗贝尔·普兰塞(法国) 国家博物馆讲座员
加布里埃拉·雷帕奇-库图瓦(已卒，意大利)，原都灵大学文学博士，艺术史家
克劳迪·雷索特(法国)，卢浮宫博物馆绘画部荣誉档案资料管理员
尼科勒·雷诺(法国)，卢浮宫博物馆绘画部项目负责人，国家科学研究中心荣誉研究员
莫尼克·利库尔(法国)，原巴黎装饰艺术博物馆助理
让·利维埃尔(法国)，巴黎第四大学文学博士
丹尼尔·罗宾斯(美国)，原哈佛大学福格艺术博物馆馆长
菲利普·罗伯特-琼斯(比利时)，皇家美术馆荣誉总保管员，布鲁塞尔自由大学教授
雷纳托·罗利(意大利)，博洛尼亚大学教授
乔凡尼·罗马诺(意大利)，都灵大学教授
安娜·洛克贝尔(法国)，国家博物馆保管员
马可·罗斯齐(意大利)，都灵大学教授
阿图尔·罗塞诺尔(奥地利)，维也纳大学教授
皮埃尔·罗森伯格(法国)，法兰西学院院士，原卢浮宫博物馆馆长
罗伯特·罗森布鲁姆(美国)，纽约大学教授
伊丽莎白·罗西埃(瑞士)，艺术史家
马塞尔·罗特里斯伯格(瑞士)，日内瓦大学教授

帕斯卡-路易·卢梭(法国)，巴黎第四大学毕业
阿兰·鲁瓦(法国)，斯特拉斯堡第二大学教授
让·鲁代尔(法国)，巴黎第一大学荣誉教授
格萨维埃·德·萨拉斯(已卒，西班牙)，马德里、普拉多博物馆荣誉馆长
让-皮埃尔·萨莫佑(法国)，国家遗产总保管员，国家家具馆馆长
塞西尔·斯卡耶莱斯(法国)，卢浮宫博物馆绘画部保管员
维尼弗莱德·希夫曼，艺术史家
安托万·施纳佩尔(法国)，巴黎第四大学名誉教授
让-皮埃尔·塞甘(法国)，国家图书馆版画部荣誉总保管员
阿莱特·塞鲁拉斯(法国)，卢浮宫博物馆图画艺术部总保管员，巴黎德拉克洛瓦博物馆总保管员
莫里斯·塞鲁拉斯(已卒，法国)，国家博物馆荣誉总保管员
尼古拉·斯宾诺莎(意大利)，那不勒斯文化画廊总保管员
马塞尔-安德烈·斯塔尔特(法国)，里尔第三大学教授
查尔斯·斯特林(已卒，法国)，卢浮宫博物馆荣誉保管员，纽约大学荣誉教授
马格莱特·阿里森·斯通(美国)，明尼阿波利斯大学副教授
罗伊·斯特朗爵士(英国)，伦敦英国皇家学院院士
约翰·诺曼·森德兰(英国)，伦敦维特图书馆馆长
米利亚姆·塔尔(以色列)，耶路撒冷，艺术评论家
达尼埃尔·特尔诺瓦(法国)，原巴黎第一大学教授
雅克·迪利翁(法国)，国家文献学院荣誉教授
雅克·图伊利埃(法国)，法兰西学院教授
阿曼达·托姆林森，艺术史家
布鲁诺·托斯卡诺(意大利)，罗马大学教授
赫莱娜·图森(法国)，原卢浮宫博物馆绘画部助理
皮埃尔·韦斯(瑞士)，日内瓦大学教授
多拉·瓦利埃(已卒)，艺术评论家
威廉·沃格汉姆(英国)，伦敦大学艺术史学院教师
弗朗索瓦丝·维亚特(法国)，卢浮宫博物馆图画艺术部总保管员
热尔曼·维亚特(法国)，国家遗产总保管员，艺术与文明博物馆负责人
雅克·维兰(法国)，巴黎罗丹博物馆馆长
迈克尔·沃格诺尔，艺术史家
卡洛·沃尔普(已卒，意大利)，博洛尼亚大学教授
雅克·威廉姆(法国)，巴黎卡尔纳瓦莱博物馆荣誉总保管员
斯坦尼斯拉斯·扎多拉(法国)，艺术史家
弗兰卡·查瓦·博卡齐(意大利)，帕多瓦大学教授
亨利·泽尔内(美国)，剑桥(马萨诸塞州)福格艺术博物馆绘画部保管员，哈佛大学美术教授
贝尔纳·祖姆托尔(瑞士)，日内瓦市建筑遗产保管员

中文版参与翻译人员

陈燕萍 北京大学法语系教授
桂裕芳 北京大学法语系教授
顾家琛 北京大学法语系教授
孙 凯 北京大学法语系教授

厉美君 原北京大学法语系教授
杨维勇 留法博士
姜丹丹 首都师范大学
刘 珂 留法博士

孙伟红 复旦大学
王 华 北京第二外国语学院

主要外文缩写一览表

常用缩写

Acad., Accad., Akad.: 美术学院
A.R.A.: 英国皇家学院候补院士
auj.: 今
autref.: 原
bibl.: 图书馆
B.N.: 国家图书馆
coll. part.: 私人收藏
env: 约
G或Gal: 画廊
G.A.M.: 现代艺术画廊
Gg: 画廊、绘画陈列馆
id: 同上
Inst: 学院
K.M.: 艺术博物馆、艺术史博物馆
M.A.A.: 古代艺术博物馆
M.A.C.: 当代艺术博物馆
M.A.M., M.N.A.M.: 现代艺术博物馆、国家现代艺术博物馆
M.F.A.: 美术博物馆、美术馆
M.N.: 国家博物馆
N: 国家、国立
N.G.: 国家画廊、国家美术馆
Nm: 国家博物馆
N.P.G.: 国家肖像画廊、国家肖像博物馆
Pin.: 美术馆、绘画陈列馆
P.N.: 国家美术馆、国家绘画陈列馆
R.A.: 皇家学院院士
S.: 圣
s.: 世纪
v.: 约, 近

未标明收藏地点的作品均为私人收藏

博物馆缩写

Accademia: 美术学院画廊
Albertina: 维也纳, 阿尔贝蒂那图画陈列馆
Batimore, W.A.G.: 巴尔的摩, 沃特斯艺术画廊
Barcelone, M.A.C.: 巴塞罗那, 加泰罗尼亚地区美术馆
Brera: 米兰, 布雷拉美术馆
British Museum: 伦敦, 大英博物馆
Bruxelles, M.R.B.A.: 布鲁塞尔, 皇家美术馆
Budapest, G.N.H.: 布达佩斯, 匈牙利国家美术馆
Cologne, W.R.M.: 科隆, 瓦尔拉夫-里夏茨博物馆
Copenhagen, N.C.G.: 哥本哈根, 新嘉士伯艺术博物馆
Copenhagen, S.M.f.K.: 哥本哈根, 国家艺术博物馆
Dresde, Gg: 德累斯顿, 国家美术陈列馆
Düsseldorf, K.N.W.: 杜塞尔多夫, 北莱茵-威斯特法伦艺术博物馆
Ermitage: 圣彼得堡, 艾尔米塔什博物馆
Francfort, Städel Inst: 法兰克福, 斯特德尔艺术学院画廊
Guggenheim Museum: 纽约, 索罗门·R.古根海姆博物馆
Londres, V.A.M.: 伦敦, 维多利亚

与艾伯特博物馆
Louvre: 巴黎, 卢浮宫博物馆
Mauritshuis: 海牙, 毛里茨故居博物馆
Metropolitan Museum: 纽约, 大都会博物馆
Munich, Alte Pin., Neue Pin.: 慕尼黑, 老绘画陈列馆、新绘画陈列馆
Musée d'Orsay: 巴黎, 奥塞博物馆
New York, M.o.M.A.: 纽约, 现代艺术博物馆
Offices: 佛罗伦萨, 乌菲齐美术馆
Paris, E.N.S.B.A.: 巴黎, 国家高等美术学院
Paris, M.N.A.M.: 巴黎, 国家现代艺术博物馆, 乔治-蓬皮杜艺术与文化中心(C.N.A.C.)
Paris, Orangerie: 巴黎, 橘园博物馆
Madrid, Prado: 马德里, 普拉多国家博物馆
Rijksmuseum: 阿姆斯特丹, 荷兰国家博物馆
Rotterdam, B.V.M.: 鹿特丹, 博伊曼斯·凡·波宁根博物馆
Versailles: 凡尔赛, 凡尔赛城堡国家博物馆
Vienne, Akademie: 维也纳, 美术学院画廊
Vienne Österr. Gal.: 维也纳, 奥地利国家美术馆

A

阿亨, 汉斯·冯(AACHEN Hans von), 德国画家(科隆, 1552 — 布拉格, 1615)。

汉斯·冯·阿亨原籍艾克斯-拉-沙佩尔(德语称为亚琛), 他本人先在科隆的佛兰德斯画家杰里格的画室学习, 1574年到了意大利, 先在威尼斯研究丁托列托和委罗内塞, 后又到罗马, 结交到那里的佛兰德斯风格主义画家(保罗·布里尔、汉斯·斯佩卡尔特), 又认识了斯普朗格尔, 深受后者艺术的影响。其后, 定居佛罗伦萨。

1588年, 他回到德国, 在慕尼黑为巴伐利亚公爵纪尧姆五世作画, 同时也去科隆和奥格斯堡, 在那里为弗格家族工作。在这个时期, 虽然经常带有意大利风格主义的印记(《寡妇之子复活》, 1590, 纽伦堡博物馆), 汉斯·冯·阿亨的作品有时也会体现出具有一定个人色彩的艺术灵感(《帕里斯的裁决》, 1588, 杜埃博物馆)。从1596年起, 他定居布拉格, 作为皇帝鲁道夫二世的宫廷画家, 与佛兰德斯画家斯普朗格尔一起, 成为鲁道夫时代风格主义的领袖人物。在他的画作中, 起伏不定的线条和柔婉细腻的着色(《维纳斯和丘比特》, 纽伦堡博物馆;《酒神巴库斯、色列斯和爱神》, 维也纳, K.M.) 烘托出带有寓言和神话色彩的精巧主题(《真理在正义女神的庇护下获得胜利》, 1598, 慕尼黑, 老绘画陈列馆;《财富易逝的寓言》, 斯图加特, 州博物馆)。汉斯·冯·阿亨是个兼容并蓄的画家, 他在16世纪末宫廷艺术和德国风格主义的发展过程中都扮演了重要角色。另外, 他的世俗画也不应忽视(《一对正在大笑的夫妇》, 维也纳, K.M.;《不般配的夫妇》, 卡尔斯鲁厄艺术馆和林茨国家艺术博物馆)。

阿巴特, 尼科洛·德尔(ABATE Nicolò dell'), 意大利画家(摩德拿, 约1509/1512—枫丹白露或巴黎? 1571)。

尼科洛·德尔·阿巴特起初师从雕塑家安东尼奥·贝加莱里, 后来大概在阿尔贝托·丰塔纳的画室中当学徒, 与之合作, 创作了摩德拿屠宰场的组画(残片, 摩德拿, 埃斯坦塞美术馆)。1540年, 尼科洛·德尔·阿巴特在罗卡·迪·斯坎迪亚诺(摩德拿周边地区) 确立了自己的名声和地位, 在那里创作了《埃涅阿斯纪》(这是16世纪同类题材中最古老、最重要的一组画) 和一些世俗画(残片, 同上), 展示了画家对乔托和费

拉拉画派的典型人物以及特伦托城堡中的世俗壁画的独特诠释。1546年, 他与丰塔纳一起, 负责装饰摩德拿公众宫中的保守党大厅。1547年, 他为摩德拿的圣彼得教堂的主祭坛创作了《殉道的圣彼得和圣保罗》(德累斯顿, Gg), 这幅作品汇集了诸家影响(科雷乔、波尔代诺内和多西家族)。成名后, 阿巴特定居博洛尼亚。1550年左右负责装饰托尔法尼尼宫(也被称为祖奇尼·索利梅宫)中的几个大厅; 在其中一个厅里, 他绘制了一系列《愤怒的罗兰》中的场景, 其主题与风景具有浪漫主义魅力, 颇引人注目(现藏博洛尼亚, 美术馆)。不过, 他的代表作还是波吉宫中的《卡米耶的故事》, 尤其是“风景”和“音乐会”两个厅。阿巴特的风格与帕米贾尼诺非常相近, 甚至连《圣保罗的皈依》究竟出自他们两人中哪一位之手, 都引起过很大争议(今天一般认为是帕米贾尼诺的作品)。在帕米贾尼诺、也许还包括萨尔维亚蒂蒂的影响下, 阿巴特的风格

主义风格经历了许多演变阶段, 但他一直保持了在运用色彩方面的天分, 以及丰富的视觉想象和才华横溢、充满表现力的绘画技巧。一些肖像画(《女人像》, 罗马, 博尔杰塞美术馆;《青年男子与鹦鹉》, 维也纳, 艺术博物馆) 和风景画(分藏罗马的博尔杰塞美术馆和斯巴达美术馆) 就是从这个时期起陆续完成的。

1552年, 阿巴特被法国国王亨利二世召到枫丹白露, 此时, 他的才华与声名臻于巅峰。1553年, 他设计出了“圣礼拜堂的珐琅器皿”(卢浮宫)的原型(巴黎, 法国国家高等美术学院), 后由L.利莫赞制成; 随后, 在普利马蒂乔的领导下, 阿巴特根据他画出的图样, 绘制了枫丹白露的舞厅。普利马蒂乔和阿巴特合作了近20年, 他们的代表作是枫丹白露的“尤利西斯长廊”和巴黎的“吉斯礼拜堂”(均已毁); 在这个过程中, 普利马蒂乔非常信赖阿巴特在壁画方面的出色天分, 将自己的诸多计划全权交



尼科洛·德尔·阿巴特
劫持普罗塞耳皮耶
196×215cm
巴黎, 卢浮宫博物馆

于后者。不过, 阿巴蒂的事业也不乏自己的一方天地, 他装饰了弗勒里-昂-比耶尔礼拜堂、王室总管蒙莫朗西在巴黎的私人府邸(今已毁)、蒙莫朗西在埃库昂和尚蒂伊的城堡、布洛瓦附近的博尔加礼拜堂、巴黎的一些私人府邸(吉斯府邸、图卢兹府邸、福尔府邸[也叫托尔帕纳府邸或勒泰利埃府邸], 1567)。从1556年起, 阿巴蒂的名字便经常出现在各地的账目上。今天, 我们还能看到他在法国创作的一些作品:《欧里狄克和阿里斯泰》(伦敦, 国立画廊)、《劫持普洛塞耳皮那》(卢浮宫), 以及在普利马蒂乔启发下创作的组画(《爱神与普西喀》, 底特律, 艺术学院;《西庇阿禁欲》, 卢浮宫), 还有一些极少量的肖像画可能也是在法国完成的。阿巴蒂是个十分出色的素描家, 同普利马蒂乔一样, 他为盛大的节日设计装饰, 为版画家提供原型(如E.德洛内的《音乐会》), 为织毯设计草图(《阿耳忒弥斯的故事》, 卢浮宫;大英博物馆)。1571年, 为准备查理九世进入巴黎的入城仪式, 阿巴蒂与儿子朱利奥·卡米罗·阿巴蒂参与了庆祝活动的设计(建起一些凯旋门;装饰市政厅), 这是他最后一次在史册上出现。

阿巴蒂是艾米利亚风格主义中具有独创精神的代表人物, 在装饰领域中做出了相当大的贡献(尤其是他的“音乐会”和“风景”组画)。在法国, 尼科洛·德尔·阿巴蒂在枫丹白露画派的第一代与第二代艺术家中, 扮演了一个充满个性的角色, 这一点有后世不断复制、模仿、演绎的作品为证。他对安托万·卡隆的影响是毋庸置疑的。他的画室和几个儿子(尤其是朱利奥·卡米罗[Giulio Camillo], 1561-1577年间在法国居住, 并成为父亲的接班人)继承、传播了他的风格。他的自然主义和绘画敏感对源于普利马蒂乔的学院派风格起到了一定的修正作用。

阿巴蒂, 朱塞佩(ABBATI Giuseppe), 意大利画家(那不勒斯, 1836 — 佛罗伦萨, 1868)。

朱塞佩·阿巴蒂最初在威尼斯学院派画家米开朗基罗·格里戈莱蒂的画室学画, 1853年转学到父亲温琴佐·阿巴蒂在那不勒斯开设的画室。在这期间, 他参加了加里波第的千名志愿人员的西西里远征。1860年, 他定居佛罗伦萨, 并参加了“意大利色点画派”的艺术革新运动, 并成为该运动中最耀眼的代表人物之一。

他留下许多肖像和人体习作, 尤其擅长表现托斯卡纳地区的美丽风景, 以及佛罗伦萨的教堂或隐修院的内院回廊的景色, 都是一些构图微妙、充满细腻诗意的杰作。在佛罗伦萨(现代艺术画廊)和罗马(现代艺术画廊)均藏有阿巴蒂的不少作品。

阿贝尔, 阿尔比恩·凡·登(ABEELE Albijn van den), 比利时画家(拉特姆·圣马丁, 1835 — 同地, 1918)。

阿贝尔在他出生的城镇做过镇长, 后来又做了镇上的书记。他创作了一些长篇

和短篇小说, 直到40岁以后, 才投身绘画。他的全部作品(大约200余件)的灵感都来自拉特姆·圣马丁镇及周边城镇。对这些景致, 画家报以充满温情的敬意。这些作品显示出画家细腻的技巧, 体现了他对浓淡色度、明暗变化敏感而细致的把握(如《落日余晖与初生明月》, 1904)。有人曾把他视为佛兰德斯地区的“收税员卢梭”, 这一绰号曾一度被滥用。他的作品在比利时一些博物馆收藏(丹泽、根特)。

阿比尔德加德, 尼古拉·亚伯拉罕(ABILDGAARD Nicolai Abraham), 丹麦画家(哥本哈根, 1743 — 腓特烈斯代尔, 1809)。

1772-1777年, 他在罗马学习, 深受古代艺术和米开朗基罗的影响。1778年, 他任哥本哈根学院的教授, 后成为院长, 就此定居哥本哈根。他最大规模的作品是陈列在克里斯蒂安堡宫殿中的一组史诗画。1794年, 一场大火损毁了这座城堡, 他的鸿篇巨制也在火中毁于一旦(仅存一幅)。通过保留在哥本哈根(丹麦国家艺术博物馆)的素描作品, 我们看到, 新古典主义对他的影响颇深, 而一种前浪漫主义的情感也酝酿其中, 尤其体现在他的作品《受伤的非洛克泰忒》(1775, 同上)中。他在罗马认识了富斯利, 应该指出, 此后他与富斯利的交往对他产生了不小的影响。他也许是丹麦新古典画家中最著名的代表人物, 在那个时代的艺术领域中留下了自己的印迹。受他影响最深的是他的学生——年轻的托瓦尔德森。画家曾把阿马利安堡一座宫殿的室内装饰的一部分托付给了托瓦尔德森。除了绘画作品, 丹麦国家艺术博物馆还保存了他的大量素描。

“抽象-创造”联合会(ABSTRACTION-CRÉATION)。

在“方块与圆圈”、“具体艺术”昙花一现以后, 尤其在让·阿尔普积极的鼓动下, 泰奥·凡·杜斯堡试图重新建起一个尽量大规模的抽象艺术家联合会。为此, 在1930-1931年的冬季, 他几次召集有关艺术家, 如埃利翁·阿尔普、埃尔班·佩夫斯纳、库普卡, 奇怪的是居然请来了贾科梅蒂, 目的就是规划成立“非具象艺术家国际联合会”(缩写为S.I.D.A.N.F.)的有关事宜。集会拟定了50人左右的联合会成员, 而除了少数人例外, 这个名单几乎就是正式成立于1931年4月15日、并最后更名为“抽象-创造”联合会的组成人员。最初的联合会主席分别是埃尔班和范东格洛。他们承继了凡·杜斯堡(由于健康原因他不得不离开巴黎, 去了瑞士的达沃斯, 几个星期后, 他在那里与世长辞)最初的宗旨。联合会主席团成员还包括埃利翁(财务主管)、阿尔普、格莱兹、图屯吉安、瓦米尔埃和库普卡。

“抽象-创造”联合会实际存在了5年时间。从1932年起, 联合会每年都要出一本画册, 并在位于巴黎的瓦格拉姆大街上的一处会址组织过多次展览活动。在全盛期,

联合会拥有来自不同国家的400余名会员。1936年, 联合会出版了最后一本画册, 其中的基本精神在后来的“新现实沙龙”出版的刊物中得到了积极响应。在观念上, “新现实沙龙”同样崇尚一种理性的艺术。

“抽象-创造”联合会编辑的所有文献是研究1932-1936年抽象艺术的宝贵史料。1978年, 在明斯特的国家博物馆和巴黎的现代艺术博物馆举办了有关“抽象-创造”联合会的展览。

几何抽象派(ABSTRACTION GÉOMÉTRIQUE), 见“抽象[艺术]”条(ABSTRAIT[art])。

抒情抽象派(ABSTRACTION LYRIQUE), 见“抽象[艺术]”条(ABSTRAIT[art])。

抽象[艺术](ABSTRAIT [art])。

抽象艺术是20世纪在绘画和雕塑领域中出现并成长壮大的主要流派之一。

历史与美学根源。我们可以把抽象艺术的最早出现定在1910年左右。当时, 康定斯基画了一幅水彩画(巴黎, M.N.A.M.), 在画中, 他彻底抹杀了一切对外部世界的参照。

几乎在同时, 抽象形式找到了美学上的理论依据: 1908年, 威廉·沃林格尔的作品《抽象与移情》(其雏形是沃林格尔的博士论文, 他在伯尔尼完成了答辩)在慕尼黑出版。在这之前, “移情”的概念早在德国哲学界形成, 它体现了人与外部世界的某种交融, 是一种精神上的平衡状态的反映。从这个概念出发, 作者构想了一种截然相反的、受到焦虑控制的精神状态, 之前的文明发展史为这种精神状态留下了大量的例证。在艺术领域里, 焦虑状态表现为一股趋向于抽象的潮流(凯尔特艺术、爱尔兰艺术)。在神明的力量和自身未卜的命运面前, 不胜负荷的人类叛离了现实, 只有在抽象形式中才能得以超脱。

抽象艺术的出现。除了来自美学上的认同外, 绘画的发展本身也酝酿着抽象艺术的出现。后印象派画家们在色彩理论上把所画物体同它的实际颜色分离开来。现实的色调一旦被抛弃, 色彩上的选择就变得越来越自由, 直至纯色占了上风, 这一点是野兽派最大的战果。同时, 绘画的结构与形式都在这种观念中转变。高更在夸大色调间的反差的同时, 以追求表现力为名, 扭曲了构图中的线条。塞尚避免形体偶然呈现的面貌, 他的作品体现了一种几何上的纯粹性, 画家从中隐晦看到, 绘画超越物体瞬间的存在状态是可能的, 这一点最终导致了立体主义, 物体失去了它们外在的现实表象。

约1910年, 在色彩的独立之外, 形式也渐渐独立开来。传统的三维空间, 作为文艺复兴时期出现的现实主义视觉的支柱, 遭到了摒弃, 而三维空间的分解, 反过来逐步导致了物体形状的分崩离析, 并使物体最终在作品中消失。这一点标志着抽象艺术的到来。实际上, 抽象画的两位先锋——蒙德里安和马列维奇, 都经历了从立体主义到抽象

派的过渡。但康定斯基和库普卡没有关注立体主义的探索,而是直接从色彩出发,进入了抽象,他们最初的抽象作品带有抒情意味,与蒙德里安和马列维奇一开始就贯彻了几何观念的作品大相径庭(不过,库普卡1912年开创的“垂直平面”仍然算得上是几何抽象派的最初例作)。在抽象运动中,只有康定斯基和库普卡一直没有成为一种抽象派别的领导人物,马列维奇成了至上主义的领袖,蒙德里安成了新造型主义的领军人物。

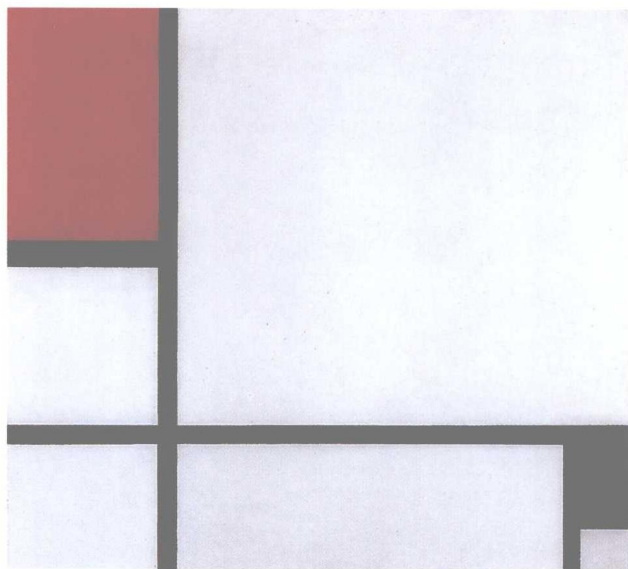
抽象视觉。抽象视觉的发展与延续。在1910—1920年间,抽象视觉已经成为一种绘画本身发展的结果,而不再是某种明确的影响的结果,所以,在许多不同画家的笔下都出现了抽象形式。

1910年,美国的阿瑟·达夫完成了几幅充满个性的抽象作品;1913年,俄国的拉里奥诺夫推出了“辐射主义”;作为抽象运动之一,“辐射主义”一直与拉里奥诺夫和冈察罗娃这两个名字紧紧相连。1913年,法国的德洛内和莱热分别构建了“圆环形状”和“形状的反差”。然而,对这些艺术家而言,“抽象”只不过是他们的“偶尔为之”的尝试(1930年,德洛内重新回归到了抽象)。

另一方面,在接近20年代的时候,出现了大量风格迥异的画家:维庸、克利、卡拉,乃至达达主义画家。观察他们的艺术发展轨迹,我们不难发现,这些人都经历过“抽象时期”,历时虽短,却意义重大,因为这表明抽象的表现手法已经唤起了艺术家们的普遍兴趣。不过,虽然这些艺术家的这种态度导致了一些优秀画作的问世,但他们还是无法与真正的抽象艺术的先锋人物们相提并论。这些先锋人物往往以“抽象事业”为己任,在美学和精神方面身体力行。每一位先行者都迫切感到了著书立说的必要,如康定斯基(《论艺术的精神性》,1912;《点、线、面》,1926)、蒙德里安(从1917年起,他在《风格》杂志上撰写了一系列文章)、马列维奇(《无物体的世界》,1927;以及先前所著的其他论著)、库普卡(《造型艺术中的创造》,1910—1912年左右写作,1923年出版)。他们不同程度地表明,抽象的表现手法对他们而言不仅是造型上的革命,也是向更美好世界迈进的一大步。“使命”意识是抽象艺术的基础,这使抽象艺术在众多的先锋派运动中显得别具一格。发轫之初,抽象只是一种创作倾向,但在1920年以后,倾向越演越烈,变成了持久的现象:抽象艺术开始在建筑、装饰、室内装潢、排版艺术与印刷格式和书画刻印艺术中表现出来。这场新的美学运动终止了1900年的装饰艺术。在这方面,《风格》杂志身先士卒,功不可没。该杂志的创建者是蒙德里安周围的一批艺术家和建筑师,推动它发展的主要功臣是凡·杜斯堡。凡·杜斯堡精力充沛,具有出类拔萃的说服力,他在欧洲到处游说,举办讲座,竭尽全力将抽象的美学观念灌输给世人。凡·杜斯堡心目中的抽象美学与蒙德里安的观念密不可分,随着新造型主义而发展成型。

皮特·蒙德里安
构图

1929, 52×52cm
巴塞尔,艺术博物馆



《风格》杂志的影响巨大,但它并不是抽象艺术唯一的推动因素。抽象艺术的实践经验同样可以在俄罗斯民族的先锋运动中找到源头。在苏联,借着革命的东风,先锋派在一段时间内成为主流,如何将抽象的艺术探索在实践上加以运用,成为十分紧迫的问题,因为艺术是必须为社会服务的。抽象雕塑(1914—1915)的发起人塔特林的艺术实践,以及后来的构成主义(雕塑家佩夫斯纳和加博署名发表了一份宣言)的发展,最终形成了截然相反的两股趋势:一种(以佩夫斯纳和加博为代表)坚持纯艺术,而另一种(《莱夫》杂志的追随者们)则鼓励艺术家完全停止思辨,以便在“现实领域,也即实际建设的领域内”,重新找到“艺术的健康基石,即颜色、线条、物质和形状”(《苏维埃构成主义纲要》,1923年《莱夫》杂志的第一期)。艺术必须履行社会职能,抽象美学正可以为工业制图和建筑提供一个迅猛发展的机会;可惜,苏联爆发了经济危机,新形式的影响几乎完全局限在了一个领域里:印刷排版艺术。尽管抽象艺术蒸蒸日上,但苏联在日常装潢上并无多大改观。不过,至上主义画家及建筑师埃尔·利希茨基深受马列维奇的影响,通过他的活动,使俄罗斯的艺术革新得以在德国延续下去。

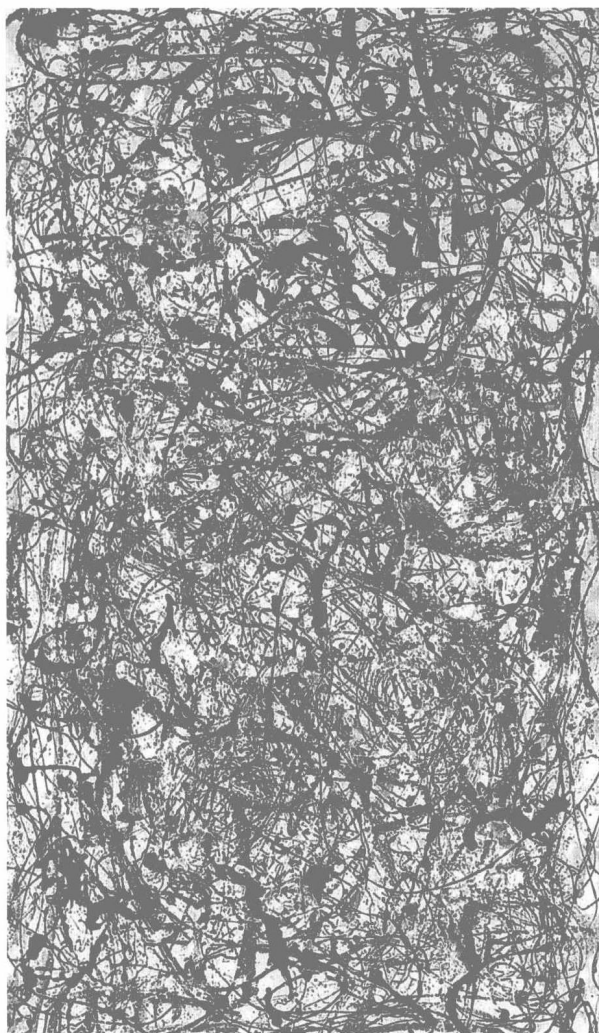
1920—1930年间,抽象形式越推越广,埃尔·利希茨基积极活动,与凡·杜斯堡遥相呼应。正是在包豪斯学校的圈子里,他们各自的个性融合在了一起,并互相补充。至上主义的活力与新造型主义的严谨交融在一起,为那几年的抽象美学带来一片灿烂。包豪斯学校成立于1919年,作为一个绝对现代的建筑与艺术流派,虽然在世期间屡遭磨难,却还是成功地在自身风格中巩固了20世纪观念,并且培养出一批精英,极大促进了抽象美学在实践中的传播。在包豪斯学校的圈子里,新造型艺术对建筑的影响已初见端倪,今天我们可以找到许多实例证明这一点。

此前,巴黎与纯粹的抽象保持相当距离,却也在此时接受了抽象美学。1923年,莱昂斯·罗森贝格在他的“现代努力”画廊

中,组织了一次关于“风格”画派的展览。接着,1925年,国际装饰艺术展又向人们显示,新的艺术形式已经遍及欧洲,严格的功用性占据了上风。也正是在这几年中,接受了抽象艺术的艺术家迅猛增长。巴黎(“方块与圆圈”小组,1930)和苏黎世(1926, 1929)都举办了抽象绘画和抽象雕塑的大型展览。抽象艺术的推广被“抽象—创造”联合会带到了最高潮。“抽象—创造”联合会创建于1931年,在1936年以前始终积极活动;联合会的会员每年组织国际展览,最后竟汇集到了400多位艺术家的作品(1935年的展览达到了416位,其中有251位是法国艺术家)。从整体上讲,声势浩大的活动标志着几何抽象派的胜利。不过,这仅仅代表了一种风尚,抽象艺术并未遍地生花。在30年代,只有一个领域真正被抽象视觉打开了新的天地,那就是墙上画。在这方面最主要的作品是罗贝尔·德洛内的《无穷的节奏》。德洛内在其专著(《从立体主义到抽象艺术》,1957)中,对抽象形式的装饰价值给予了极大的肯定。德洛内成为抽象艺术在法国的主要捍卫者,并创立了“新现实沙龙”(夏庞蒂埃画廊,1939)。这是法国第一家专门为抽象艺术而设的展馆,从1946年开始,每年定期组织活动。

另一个能够揭示30年代艺术精神的史实是,艺术家们试图把抽象艺术冠以“具体艺术”的头衔。他们认为,自己的作品反映了现实的本质,因此应当把这种艺术称作“具体的”才算恰如其分。凡·杜斯堡推出了杂志《具体艺术》(1930年4月),虽然只出了一期,但“具体艺术”的称谓一直与1930—1940年间以几何抽象为主的抽象派紧密相连。

1945年后的抽象艺术。第二次世界大战以后,抽象表现手法彻底地改变了面貌和初衷。1950年前后,纯粹的几何抽象派作为一种艺术倾向,在法国取得了巨大成功(瓦萨雷利),同时,一些艺术家通过减弱了几何上的严谨性,画出了充满个性的作品(波利雅科夫);然而,除此以外,其他的抽象派形式似乎不再依附于抽象艺术之根了(如封塔纳的撕裂画布的画作)。之前的抽象派,



杰克逊·波洛克
数字26A, 黑与白
1948, 208×121.7cm
巴黎, 国家现代艺术博物馆,
乔治·蓬皮杜艺术与文化中心

一般先要在设计结构上深思熟虑, 然后才能循序渐进, 落实到画布上, 而对某些画家来说, 抽象从此之后具有了一种表现价值, 它在画作完成的瞬间骤然产生, 因而显得尤为强烈(如哈通、苏拉日的创作)。这种态度同时导致了书法抽象派或色点派(马蒂斯), 或者一种模糊的抽象派(沃尔斯)的出现。这种模糊的抽象派也被称作“无具形派”。所有作品的一致目的, 都是把艺术家心底最深处的东西即时而全面地表现出来。到了这个层次, 抽象与形象之间的壁垒崩溃了, 画家经常觉得有必要超越传统手法, 乞援于被日常绘画技术排除在外的材料(福特里埃)。

这一抽象艺术的新倾向中最突出的例子是美国的杰克逊·波洛克。绘画本身, 必然有一个缓慢的操作过程, 而波洛克不能容忍缓慢。在一种类似“疯癫”的状态下, 他于1947年进入了“点洒”阶段; 这种手法不再需要画笔, 用的是工业颜料。波洛克把它们直接浇到平放在地上的画布上。就这样, 画家拿着颜料盒, 围绕着画布挥洒, 一条条色迹四面八方地交错叠落在画面上, 一幅画就这样完成了。诸多欧美画家不同程度地排斥了其他的表现手法, 只采用这种以身体动作为基础的表现形式。该形式被冠名为“行动绘画”。行动绘画在最大限度内体现了构思的自由性和操作的自发性, 这使得战后的抽象艺术更加标新立异, 为艺术

感觉打开了这样一个出口, 似乎可以让人联想到中国与日本的古代绘画观。其实, 早在30年代, 已有一些画家(托比、尤利乌斯·比西尔)从古代中国与日本的绘画观中汲取了相当的经验。不过, 为了定义这些形式, 在抽象与表现之间的理性区分已经不够了; 纯抽象艺术家的数目, 在整体上并不多。抽象, 对于更多的画家来说, 是艺术发展道路上的某个阶段(德·斯塔埃尔、古斯通); 尤其是, 相当数量的画家被大众认为是抽象的, 因为他们在画中表现的东西完全“无法辨认”(维埃拉·达·希尔瓦、马内西埃、巴赞), 而其实, 他们根本就不是抽象画家。

60年代, 波普艺术在盎格鲁·撒克逊国家出现, 随后, 在法国也兴起了“新形象艺术”, 它们对一般意义上的抽象是一个反动, 尤其反对某些抽象艺术家笔下被推到了极致的主观性。抽象艺术不再是画坛中的主流, 却仍然继续存在着。在这种情况下, 60年代初, “极简抽象”(又称“最低限度艺术”)开始在美国为人接受。这种艺术反对抽象表现主义, 避免一切繁复, 强调造型手段本质上的简洁性。极简抽象艺术是一种极限的抽象派: 形式的观念不复存在(阿德·莱茵哈尔特), 这不由让人想起马列维奇的某些艺术实践, 尤其是他在白色背景上画出的那些白色形状。与美国一样, 稍晚些时候(60年代后期)在法国, 绘画中的“极简单位”在“材料/表面”画派的内部

引起了大致相同的思考。在1985年以后, 很多艺术家还是带有抽象烙印的, 如美国的阿莱、芒格尔、赖曼和马尔登, 瑞士的阿姆莱德、德国的G.里希特。而在法国, 一些画家如苏拉日、莫雷莱、奥莱利·内穆尔, 他们的风格迥然相异, 却都在各自业已开辟出来的抽象道路上坚持走了下去。

阿布特(ABT), 见“阿普特, 老乌利希”(APT Ulrich l'Ancien)条。

学院(ACADÉMIE)。

由艺术家组成的机构, 或私立, 或国立, 通常的目的是进行某种教学活动; 19世纪从事某种艺术实践的公共画室, 也被冠名为“学院”。引申义: 根据真人模特而创作的人体全身绘画或素描, 与“裸体写生”不同的是, 它无须融入统一的整体构图中。

16世纪下半叶, 学院在意大利发展起来。它源于一场涉及文学、哲学、科学等领域的运动, 这场运动规模浩大, 在马西里奥·菲奇诺的新柏拉图主义思想的驱使下, 发轫于佛罗伦萨, 1530年以后, 扩展到博洛尼亚、罗马、威尼斯和那不勒斯地区。最初的学院诞生之际, 是与行会相对立的概念, 目的在于为艺术家争取新的社会地位, 以区别于手艺人。当然, 15世纪起, 艺术家也去参加人文主义社团组织的学院聚会, 但从来未取得过会员资格; 至于瓦萨里提到的1490年左右在佛罗伦萨创立的“圣马可花园学院”, 或米兰的达·芬奇学院, 毋宁说是用外推法才够得着的史实; 16世纪初的贝尔韦代雷的所谓“学院”, 也仅仅是个画室而已。其实, 第一家从中世纪的老修道分院脱离出来的学院组织, 应该是在瓦萨里的鼓动下, 由科西莫·德·美第奇于1563年创立的“绘画学院”。1571年的一道法令使这所刚刚独立的学院取得了名正言顺的地位。6年后, 教皇格列高利十二世宣布“圣路加学院”在罗马成立; 从一定程度上讲, 这所学院是欧洲在17世纪和18世纪类似机构的原型, 它将圣路加的保护据为己有, 在此之前, 这一保护是留给行会的, 但行会从未真正实现过对它的垄断。佛罗伦萨学院或罗马学院在选人时并不严格, 连业余艺术家都可以自由加入。这些学院与一些所谓的“民间画室”(botteghe)也一直保持着联系。学院的成员没有了“画师”的头衔, 而是以“教授”的身份开设解剖学和几何学的课程。祖卡里曾经试图在学院里强行制定一套教义, 后以失败告终。与民间画室一样, 学院培养画家的主要手段就是临摹大师的作品; 针对这一原则, 1585年由卡拉奇家族创立的博洛尼亚学院将回归自然尊为教义。圭多·雷尼、多米尼基诺、阿尔巴尼都加盟了“博洛尼亚学院”。这是第一所重要的私立学院, 很可能是1574年由佛兰德斯画家D.卡尔瓦特在博洛尼亚创立的学院脱胎而来。在哈勒姆, 尽管行会的势力庞大, 但是, 凡·曼德尔受到佛罗伦萨学院的启发, 在戈尔齐乌斯的帮助下, 也创建了一所私立学院。16世纪末以后, 其他一些私立学院也

在皇族的资助下出现在他们的宫殿里，如博洛尼亚的“吉斯里埃利宫学院”（负责人是阿尔巴尼和圭尔奇诺）、罗马的“克莱桑奇学院”。同1620年创建的米兰学院一样，“克莱桑奇学院”开始用真人模特进行写生。在法国创办的“皇家绘画与雕塑学院”是从16世纪末开始渐渐发展起来的职业化运动的产物，因为越来越多的艺术人才汇集在一起。法国“皇家绘画与雕刻学院”建立于1648年，在法兰西学院之后成立，而法兰西学院本身则是德·巴伊夫创立的诗乐学院的一个承继机构，与黎塞留、马萨林及后来的柯尔贝尔所建立的庞大系统融为一体。1663年成立了“美文与铭刻学院”（又名“小学院”），专为凡尔赛宫中的绘画、雕像和挂毯选择合适的铭文。在罗马设立的法国学院，从1666年起，执行法国旨在提高在国外威望的“伟大的世纪”政策，培养一批掌握“古代画法”的精英画家。在18世纪，皇家学院的巨大威信建立在其他艺术领域的基础上，同时也来自它的垄断地位。只有皇家学院才有对外教学、“树立典型”的权利，也只有它才能把艺术的原则上升为经典的教义。虽然也有人与经典争执，愤而建立另一所学院，如以武埃为中心的“圣路加学院”，或者对皇家机构有所反叛（如米尼亚尔），但是，总的来说，路易十四手下的国家专制集权统领了整个艺术界。法国希望自己学院的组织模式能为欧洲提供一个榜样，不过，由于各种社会政治环境千差万别，建立机构的条件也因国而异。尤其在佛兰德斯和荷兰，行会势力过于强大，小滕尼尔斯于1665年在安特卫普建立的学院堪称特例，而且它本身也脱胎于行会。在安特卫普，正如在威尼斯、热那亚、那不勒斯和奥格斯堡一样，行会传统始终占着主流。所以，继巴黎皇家学院之后，最先出现的皇家学院是柏林学院（1696—1701），腓力二世和皇后索菲娅·夏洛特·德·汉诺威希望让它成为现代思潮的中心；然后是维也纳学院，由P.斯特鲁德尔的私立学院脱胎而来（1704）；最后，是1744年的马德里学院。

18世纪下半叶，欧洲各地纷纷涌现出大量外省的私立学校，它们经常能够得到国家的赞助和保护。18世纪是理性的世纪，人们对古典表现出尤其浓厚的兴趣，学院地位的迅速提高正反映了这种趣味的变化。“伦敦皇家学院”在1766年成立，而且，尽管有其宪章的约束，但这所学校属于私立，受官方政治的影响甚微。与之相反，法国的地方学院在各地虽然集结成网，但受到政府的监控（如“蒙彼利埃学院”和“兰斯学院”）；在德国也存在类似的情况，大部分王族子孙都在自己的首府设立学院。18世纪的学院，甚至是国立的学院，都会集了诸多先锋派思想家或艺术家。学院的主要职能不再仅仅针对社会，而更多的是针对教育。美术教学仍普遍以临摹、写生、解剖学、几何学和透视法为基础；人体研究是重中之重；教学内容不包括油画创作技巧。然而，中世纪在画师家中私授技能的教育体制仍然普遍。事实上，公共艺术学校作为培养画

家的唯一机构，是19世纪才出现的一个创新之举，而这一做法后来又渐渐激起人们的反感，导致了“学院派”观念的产生。所以，印象主义之后的一些“画派”处于正统艺术的边缘，得以在一些私立学院（朱利安学院、朗松学院、卡里埃尔学院）和自由画室中发展成型。但一些活跃的艺术并未完全被排斥在正统学院之外：康定斯基和克利都在慕尼黑学院任过职，康定斯基后来又回到莫斯科学院授课。

学院的历史与绘画历史的演变紧密相连；学院的课程，总的来说是有延续性的，间或还有一些伟大的画家教课。法国的情况尤其如此，仅在1793—1795年间有短期中断。学院的意义，还在于使画家的社会地位发生了转变：16世纪和17世纪，画家渐渐从手工艺人的行列里脱离出来，终于在17世纪末和18世纪的时候取得了官方地位——或是宫廷画家，或是市民画家。到了浪漫主义时期，画家终于获得了自己完整的个性。同时，学院也与日常的艺术生活紧密相连：从创建之日起，各大学院便开始积累丰富的藏画，这些收藏品大都充实了今天的博物馆，或者有的直到现在依然是重要的收藏地，如在威尼斯（学院）、米兰（布雷拉）和马德里（皇家圣费尔南多美术学院）。学院对日常艺术生活的贡献，还体现在组织展览和沙龙（尤其是巴黎皇家学院、伦敦皇家学院）等活动上。

阿亨巴赫(ACHENBACH)，德国绘画家族。

安德烈亚斯(Andreas, 卡塞尔, 1815 — 杜塞尔多夫, 1910)。1827—1835年间，安德烈亚斯在杜塞尔多夫拜在沙多和莱辛的门下。他四处旅行，去过荷兰（1832、1840、1847、1851）、斯堪的纳维亚（1833、1839）和意大利（1843、1845）。在这些游历中，他研究景物，跳出浪漫主义的窠臼，向着比较写实的艺术观发展。1846年起，安德烈亚斯定居在杜塞尔多夫，是当时德国最具影响力的风景画家，并成为“杜塞尔多夫画派”的核心人物。他的作品经常以河流的入海口和北部的海岸为题材。柏林、德累斯顿、杜塞尔多夫、卡尔斯鲁厄和慕尼黑等地的博物馆都有安德烈亚斯·阿亨巴赫的作品收藏。

奥斯瓦尔德(Oswald, 杜塞尔多夫, 1827 — 同上, 1905)。安德烈亚斯的弟弟，在安德烈亚斯的直接指导下，在杜塞尔多夫学院学习。他留下了大量的意大利风景画，时常有些小小的人物点缀在风景间（《一个意大利公园中的场景》，慕尼黑，新绘画陈列馆；《黄昏中的维苏威火山》，杜塞尔多夫，艺术博物馆）。

丙烯[画](ACRYLIQUE)。见“树脂”(RESINE)条。

行动主义(ACTIONNISME)。

作为20世纪60年代的艺术现象，“维也纳行动主义”从“行动绘画”中汲取营养，因奉行一种与未来主义、达达主义、

“激流”运动和日本的“具体”画派均有继承关系的理念而著称。对赫尔曼·尼茨赫、甘特尔·布鲁斯、奥托·穆埃尔、鲁道夫·施瓦尔兹格勒，以及处于该运动边缘的阿尔诺夫·雷奈尔来说，行动主义旨在填补艺术与生活之间的空白，采用一种富于戏剧色彩的、具有唯一性的仪规，将约翰·卡热的理论发扬光大。通过个人或集体的活动，这些艺术家赋予行动以一种极富颠覆性的形式，力求借此更新传统的艺术观念。行动主义作品最大的特点，在于将人的身体作为艺术创造的材料，身体会被弄脏、被损毁、被轻贱对待。在这种潮流下，行动艺术从1964年起蒙上了明显的性和拜物的色彩，其主要动机就是集体发泄。在这样的大气候下，出现了暴力表现和渎神的挑衅，它们在穆埃尔的画作（《无题》，1962）、布鲁斯的粘贴画及用身体完成的作品（《无题》，1965、爱丁堡、苏格兰国立现代艺术馆；《自绘文身》，1964）、施瓦尔兹格勒的行动艺术（《婚礼》，1965），以及尼茨赫的行动主义摄影和电影（《漫步维也纳》，1965）中表现得尤为明显，这些作品都得到了维也纳的一些前卫画廊（如“青年一代”和“在圣斯特凡教堂旁”）的支持。关于行动主义的第一部著作是G.P.扎夏里亚斯在1964年出版的《撒旦崇拜与黑色弥撒》。从那以后，行动主义运动便成为诸多思考的对象，各种行动主义艺术展也应运而生，如1989年在卡塞尔和维也纳（奥地利实用艺术博物馆）举办的展览。

行动绘画(ACTION PAINTING)。

“行动绘画”一词源于美国，首先提出这一名词的是纽约诗人兼批评家哈罗德·罗森伯格；1952年，哈罗德·罗森伯格发表了一篇重要文章《美国行动画家》（《艺术新闻》第51期，1952），文中的“行动绘画”一词主要用来取代“抽象表现主义”一词。正如阿尔弗雷德·巴尔于1959年在为巴黎的国家现代艺术博物馆举办的“美国新绘画展”撰写的一篇介绍文章中所说：“1919年，‘抽象表现主义’这个词在柏林昙花一现，1929年前后却重新出现在美国，用来指代康定斯基早期的抽象艺术；在一定程度上，康定斯基的抽象艺术超前了美国国内的绘画运动，这个词也就在1946年被首次用来指代这场运动。”不过，文中涉及的美国家画家均否定自己的作品是“抽象的”，至少，“抽象”这个词有空论之嫌；他们也拒绝承认与德国的表现主义之间有任何亲源关系。于是，新名词“行动绘画”便用来指代另外一种艺术姿态，它强调绘画中以身体为主的表现方式，这种方式自然而然地排除了一切形象暗示，目的是在画布上展示出创造过程中复杂而又至关重要的运动，以及色彩本质上的现实性。典型的“行动绘画画家”是杰克逊·波洛克。1947年，杰克逊·波洛克采用了“点洒”技术，也就是说，他用棍子或穿了孔的盒子，将流动的颜料洒洒出来；这种技术力求与先前的传统观念决裂，实现生理冲动与心理冲动的直接宣泄。波洛克把巨大

的画布展开在墙上,但最喜欢的还是放在地上,他说,只有这样,画家才能真正“入画”。“行动绘画”和“抽象表现主义”既非一场运动,也不是一个流派,但两词同时运用,指代了一大批同辈份的美国画家,其中最主要的有弗朗茨·克里纳、威廉·德·库宁、克里福德·斯蒂尔、马克·罗斯柯、罗伯特·马瑟威尔、威廉·巴齐奥特、菲利普·古斯通、布莱德利·沃克尔·汤姆林和杰克·特沃科夫,尽管他们在艺术追求与技法上迥然相异。我们可以说,行动绘画以三维之外的新空间(即无限空间)和身体的有机投入而区别于其他画派。“行动绘画”一词很快传到了巴黎,乃至整个欧洲,不过,这个名词总是零散出现,意义也含混不清,它既可以指抒情抽象派的某些动作形式,也可以指无具形画派激烈的表现手法,还可以指“色点派”的暴力艺术,以及指动作的另外一种表现形式——书法符号。

阿达米,瓦雷里奥(ADAMI Valerio),意大利画家(博洛尼亚,1935)。

瓦雷里奥·阿达米就学于米兰的布雷拉学院。初入艺坛时,他以培根为榜样,热衷于带有表现主义性质的具象创作(1958),在经过了一段动作绘画时期(1960)之后,他渐渐向某种“叙事具象”靠拢。在马塔和美国波普艺术(尤其是利希滕斯坦)的影响下,他以连环画的形式,开辟了一条奇幻而幽默的“叙事”画法。在他的连环画中,象征现代世界的主题不厌其烦地多次出现——撞车、女人、象征着“性”的玩具、纠缠不清的“集体无意识”(《脆弱的温室》,1966)。有些画探讨当代人类面临的种种灾难,内容难以解读(《登山者》,1973);通过一些“肖像”、向一些已经过世的艺术家(《上小提琴课的L.费宁格》,1973),或为当代思想做出贡献的人(弗洛伊德、尼采、瓦尔特·本杰明、甘地、乔伊斯),阿达米致以不无讽刺的敬意。他剪下报纸和杂志的摄影图片,重新编辑,创造出自己的蒙太奇艺术;不过,仿似镶嵌画的结构打破了字面上的参照,也打破了因受到蒙德里安、马蒂斯和马涅利的影响而显得平面、直率的色彩场。在他的石墨画中,“现实”是存在的,但这是被“解构”的现实,因为橡皮“已把线条修改过上千次”(艺术家本人语)。从1975年起,神话的主题(《俄耳甫斯与欧里狄克》、《俄狄浦斯和斯芬克斯怪》、《普罗米修斯》)渐渐超越了对当代生存状况的零散描述。这种新的艺术走向,加重了阿达米艺术创作的形而上学的一面,而他对浪漫主义的借鉴,则更增加了其凝重、沉思的基调。巴黎的国家现代艺术博物馆在1985年举办了一次阿达米作品回顾展。

阿尔茨恩,彼得(AERTSEN Pieter),荷兰画家(阿姆斯特丹,1508—同地,1575)。

阿尔茨恩是梳理工人的儿子(他的签名通常是个“三齿叉”,这个形状代表一个简化了的梳理工具),因身材高大,绰号“朗格·皮埃尔”(即“高大的彼得”之

意)。据凡·曼德尔的说法,阿尔茨恩师从阿拉尔特·克拉斯,大概去过意大利,回来后于1535年在安特卫普的同业公会登记,成为新会员。当时,他住在扬·曼丁的家中。成为安特卫普的市民之后,1542年结婚,成为年轻的伯克拉尔的舅舅和老师,后来他们成为亲密的至交。他很快成名(1540年就开始带徒弟,如斯特拉达努斯),积累起大量的财富。他不断收到来自佛兰德斯地区的订单(如1546年安特卫普的订单,1554年莱奥地区的订单,求购的都是一些祭坛的装饰画屏,如今仍在原地),同时也有来自荷兰的订单(1555年,为阿姆斯特丹老教堂区订购的教堂彩绘大玻璃,购主是文艺赞助商劳瓦尔茨)。后来,阿尔茨恩回到家乡,有文献提到1557年他在阿姆斯特丹。1563年他注册为阿姆斯特丹公民,却一直和安特卫普与莱奥地区保持交易。这次返回故乡与宗教问题无关,也并非如某些人所说,来自弗洛里斯的竞争可能对他产生了威胁。他回阿姆斯特丹的原因很可能是必须在当地完成非常重要的订购作品,如著名的阿姆斯特丹老教堂祭坛装饰屏(瓦萨里提到过这件作品)和新教堂区的装饰屏(如今只剩下一块碎片,上面画着一个奇特的牛头,现藏荷兰国家博物馆)。“1566年,爆发了新教教徒的反圣像运动,很多祭坛装饰屏永远消失在了该运动的怒火中,这场运动不可能不波及到这位画家”(转引自凡·曼德尔)。确实,阿尔茨恩的很大一部分宗教作品都损毁在这场运动中。

收藏在里尔博物馆的《挤奶女人》,是至今为止发现的阿尔茨恩的最早作品,它表明早在1543年,阿尔茨恩便持一种与P.勃鲁盖尔相似的现实主义审美观,其作品充满了民族性格与田园情趣。随后,16世纪40年代的一系列大型祭坛装饰屏(《耶稣受难》、《耶稣诞生》,布鲁日,救世主教堂)又向我们展示,画家从一些受到罗马绘画影响的画家(库克、凡·奥雷),尤其是以赫梅森为代表的安特卫普画界,以及“不伦瑞克的花体缩写签名的画师”那里,汲取了相当多的经验。到了16世纪50年代,“不伦瑞克的花体缩写签名的画师”的现实主义小人像,又出现在阿尔茨恩的宗教作品中,这些人像古朴、雅拙,充满了表现力(《耶稣背十字架像》,柏林博物馆和安特卫普博物馆)。从塞利奥式的建筑构图(《马尔特和玛利亚家的耶稣》,鹿特丹,B.V.B.),到威尼斯式的丰富色彩,再到帕米贾尼诺的风格主义,意大利艺术对阿尔茨恩的影响显而易见。很快,各种艺术潮流在阿尔茨恩身上融合起来。无论是宗教的作品(《崇拜圣婴》,鲁昂博物馆),还是世俗的主题(《蛋舞》,1559,荷兰国家博物馆;《煎饼》,鹿特丹,B.V.B.;《两个女厨师》,布鲁塞尔,M.R.B.A.),阿尔茨恩本性中的现实主义体现得越来越宏伟,越来越遒劲有力;他作品中充满了一系列明快而生动的色调;在咄咄逼人的笔力中,蕴含着一种史诗般的浩气,成为北方国度中最早可以与意大利的“伟大风格”相呼应的作品。

也许可以说,阿尔茨恩的艺术,在“露天市场”这一题材中达到了顶峰。在近景中,总是摆着栩栩如生的蔬菜和家禽,叙述性元素被推到了远景中(有时候可以是一个宗教场景,如《耶稣和女撒马利人》,法兰克福,斯特德学院)。作品中虽不乏16世纪风格主义特有的“煽情”,但同时显现出来的另一些特点,却属于一个最终被下个世纪接受的新的绘画种类——静物画。一些斯堪的纳维亚国家(哥本哈根,S.M.f.K.;斯德哥尔摩,Mm)保存的相关作品,如《屠宰场的肉案子》(1551,乌珀萨拉大学),突出地反映了这一倾向。继阿尔茨恩之后,J.伯克拉尔成为静物画的另一个成就卓越的推广者。阿尔茨恩作品中的图像内容与题材非常值得注意,已有人开始研究。这些带有说教味的主题后来成为荷兰“黄金世纪”时期绘画的基本主题。阿尔茨恩的素描作品如今也开始受到重视(尤其是一些教堂彩绘大玻璃的草图和祭坛装饰屏的图样),其急促有力的手法很好地体现了16世纪荷兰风格主义的力度与独创性。

招贴画(AFFICHE)。

招贴画是一种正式的或广告性质的布告,印在纸或画布上,其最主要的目的在于吸引公众的目光。它专门用于在公共场合张贴。文字的字体、排版和位置等,与插图一起,营造出整体的艺术效果。

普遍认为,在古希腊和古罗马就存在着在概念上与现代的招贴画颇为接近的公布信息方式。不过,1440年印刷术的发明,才使真正意义上的招贴画的成系列生产与传播形成并发展起来。在此以前,它们普遍以手书的形式出现,并且处于国家和教会的垄断之下。现已发现17世纪的招贴画,内容包括戏剧表演的预告、御林军征兵的告示,甚至在那时,已经出现了“商务企业”的广告。18世纪,石印技术的出现,为一种真正的艺术(商标画片和文字)开辟了天地,而且文字与图像部分渐渐融合在一起。

这种艺术诞生于法国,核心人物是加瓦尔尼、杜米埃和马奈。他们最主要的艺术产品是为书店新书所作的广告。马奈的一幅作品(《群猫》,尚夫勒里的作品)被认为是最美的招贴画之一。在这幅画中,日本艺术的影响已经昭然可见。19世纪末,招贴画和“新艺术”平行发展。谢莱缩减画中的细节,线条明晰,图案集中,将均匀平涂的色调并置在一起,为招贴画树立了现代的观念(《浮士德》、《吉拉尔兹》、《萨克索雷因》)。他似乎受到了日本古代版画大师们的直接影响,如葛饰北斋、喜多川歌和安藤广重。招贴画家的灵感各异(格拉塞、图鲁兹-劳特累克、博纳尔、斯坦伦),但他们都能把东方情结结合在一种完全欧式的艺术之中。在同时代的巴黎招贴画家,阿尔封斯·穆沙最能体现“新艺术”的特色,运用大量的花卉图案、涡形线条和阿拉伯式装饰线条(《吉·斯蒙达》、《美狄亚》、《茶花女》)。

在英国,尽管日本主义以一种更加纯净

的形式也风行一时，但与欧洲大陆的艺术家不同的是，英国画家渐渐远离了新艺术。在19世纪最后的10年中，招贴画形成了自身的风格。约翰·哈萨尔第一个像照片一样逼真地把产品呈现在人们眼前（《科尔曼牌的芥末》），德利·哈代创造了一种更具诗意的形式（《快乐的女孩》），贝加特斯塔夫兄弟保持了一种更加纯正的不列颠风格，塞西尔·阿尔丁则创作了英国典型的“世纪末”风景画（《凯德布利牌可可粉》）。

1896年，德国的《青春》杂志创刊，该杂志的宗旨在于在实用艺术领域里推广一种新的模式。“青春艺术风格”（这一名称来自该杂志名）崇尚表现主义，挖掘作品的象征性，并在字体、排版印刷方面积极探索。两种艺术倾向应运而生：“花卉青春艺术”（以海涅、保罗·魏斯为代表），约在1900年让位于“几何青春艺术”。继而出现了表现主义（科科希卡、“桥社”画派及《狂飙》杂志），它为招贴画的广告功用增添了社会性的一面。根据表现主义原则，贝纳尔德缩减文字，只保留公司或产品的名称，画面集中，直奔主题（《奥斯特拉姆牌灯具》）。

在比利时，“花卉青春艺术风格”吸引了诸多追随者（普利瓦·利夫蒙、米尼奥）。与之相反，一种主要强调几何性的风格在奥地利发展起来（莫塞尔）。与其他国家不同，荷兰以托罗普为代表，以更加繁复的形式，摸索出自己的风格。意大利在很长一段时间里臣服在法国招贴画家的主导之下，是梅特里科维奇第一个摆脱了“新艺术”的影响，尽管他同样以日本艺术作为灵感源泉。欧洲以外，美国接受了“新艺术”：H.布拉德利以其奔放的花卉艺术风格，成为美国摆脱法国招贴画家影响的第一人（《维克多牌自行车》、《小本故事书》）。

1914年起，很多画家开始为国家服务，

政治宣传的分量巨增，这种情况尤见于俄国。最具革命性的招贴画也许是埃尔·利希茨基为红军创作的《用红三角抗击白军》（1919）。这幅作品采用了完全抽象的手法。埃尔·利希茨基影响了包豪斯学校乃至全德国，尤其是莫霍利-纳吉和施密特-罗特鲁夫，从而发展起一种与物体的几何化风格融合在一起的印刷排版艺术的新语言。赫伯特·巴耶尔处于抽象的边缘，又融合了功用美学的理想。与抽象潮流平行的广告招贴画方面的代表画家是维尔茨和埃姆克。在法国，招贴画家从最新的美术潮流中汲取灵感：卢波受印象派的影响，卡皮耶罗受野兽派的影响，穆隆（人称“卡桑德尔”）受立体主义美学的影响；至于科兰，他的招贴画追求一种“粗暴对待一切、破坏一切”的风格。其他欧洲国家在这一领域毫无新思想出现。在1933年以后的德国，政治招贴画和商业广告完全控制在纳粹的意识形态之下。

招贴画的革新出现在美国，那里有摄影艺术带来的巨大发展空间。最初的代表人物是曼·雷（底片修改、剪辑、放大）。在这种情况下，运用线条造型的招贴艺术日渐退缩，仅局限于电影海报的范畴之内。

二战后，招贴画重新服务于广告，这时的招贴画受同时代绘画各大流派的影响（抽象派和超现实主义），摄影作品随处可见，而完全用图画符号进行创作的画家越来越少了，尽管从1965年起，波普运动使这些手法重新受到重视。之后，“超级写实主义”将画面的某个细部隔离开后放大至极限，由此促进了构图形式的创新。在法国，1968年“五月风暴”期间，很多来自各国的画家联合在一起，创作了成百上千的政治“画像”。招贴画最终变成了一种神话，又与绘画融合在一起，如阿施巴赫尔的“爆裂招贴画”，以及1959年在巴黎双年展上首次

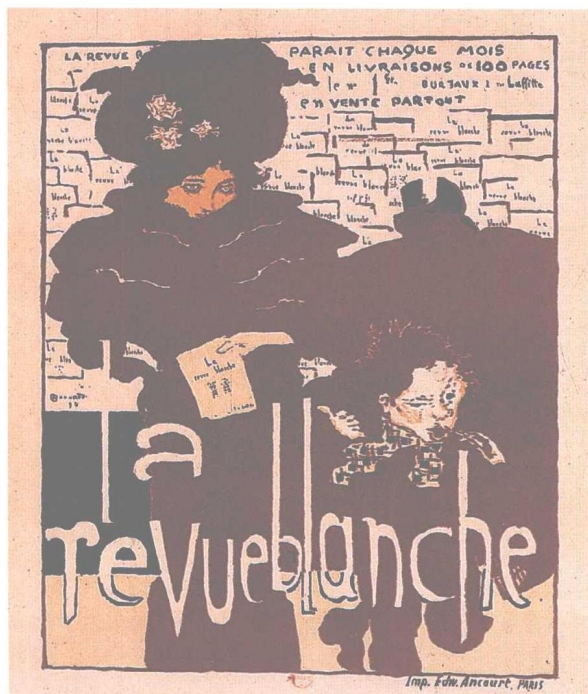
展出的法国画家杜夫雷纳、安斯和维勒格雷的“撕碎招贴画”。

招贴画家们对招贴画进行“转用”的创作实践一直持续到了70年代，不过，还是有很多画家专门创作招贴画，尤其在重大集会（如1972年的慕尼黑奥林匹克运动会）的时候，他们根据盛事的性质，调整自己的风格，取得了一定成功（如霍斯特·安特斯）。在法国，如何使画风切题属于高难问题，G.马蒂厄就曾对此下过大功夫（法国航空公司的招贴画，1967；女歌星米莱伊·马修个人音乐会的招贴画，1974）。继波普艺术之后，超级写实主义将画面的一些细部放大至极限，并将这一部分孤立出来，改变了构图形式；大量的“色情信息”涌现出来。《列维斯小姐的那个》（1971）是为“列维斯”牌子的裤子所作的意大利招贴画：一个少女的腰胯部位赤裸着，上面画了一个加上了虚线的口袋；《来吧，一个稍胖的金发女子和你共度夏天》（1976）是为“王子牌”香烟所作的招贴画。向一种立刻可以辨认出的客观性的回归，成为相当普遍的现象，这不仅是因为电影和照片，也与对东欧国家的招贴画更加深入的了解密不可分。在法国，行政部门尤其重视推广招贴画，值得一提的有尼古拉·维亚尔为文化部创作的招贴画（1987）、让·维德梅尔为蓬皮杜文化中心创作的招贴画（1989），以及安尼克·奥尔朗日的作品（1989）等。

招贴画家(AFFICHISTES)。

该词首先指的是1959年参加巴黎双年展的一批法国艺术家：弗朗索瓦·杜夫雷纳，他曾参与过“字母派”运动；雷蒙·安斯，他曾把撕裂的宣言和招贴画挂在一排巨大的栅栏上展览；另外，还有雅克·维勒格雷。

从1949年起，安斯和维勒格雷开始收

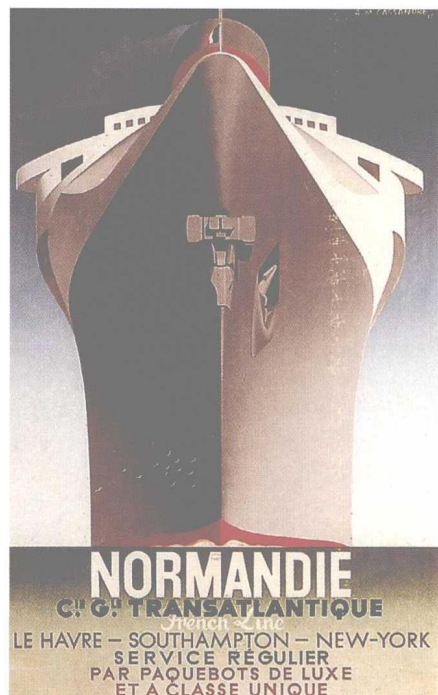


皮埃尔·博纳尔
为《白色杂志》设计的
招贴画

1894. 石版画
巴黎，国家图书馆

卡桑德尔
为邮轮“诺曼底号”设计
的招贴画

1935
巴黎，弗尔尼图书馆



集被撕坏的招贴画；1957年10月，他们把这些画在科莱特·阿连迪开办的画廊中展出，杜夫雷纳也加入其中。这些画家的创新意义体现在两个方面。一方面，他们把“露出里层”、被无名路人撕坏的招贴画作为素材，这些画已经丧失了原始的广告功用，被“路人艺术家”们“无意”地撕裂、摘取，被艺术家选中的部分让人注意到它们在造型和语义方面高效的表现力。原来的招贴画以遗迹的姿态出现，曾经时鲜的信息，已经沦为无用的俗套，而今又被挖掘出来，唤起支离破碎的记忆。另一方面，招贴画家们彻底推翻了“粘贴画”的内涵意义，更新了粘贴画的观念。60年代，“撕扯”（反粘贴）成为那辈艺术家中不少人的基本行为之一。

有时，被撕裂的招贴画以被撕下时的原样展出，有时又在稍加“辅助”后（这是马塞尔·杜尚用于他的那些“现成品”的用语）展示出来。就这样，当“新现实主义”出现曙光时，招贴画凭借其丰富的形式、肌理和色调，在抽象艺术出现危机之时起了过渡的作用。

1954年，意大利的米摩·罗泰拉在罗马艺术俱乐部举办撕裂招贴画的展览；1961年，他接触了法国艺术家们的作品。沃尔夫·弗斯泰尔于1954年到达巴黎，从1958年开始将“撕扯艺术”付诸实践，遵循“图像内容充满了模棱两可性和复杂性的突发事件式的造型原则”（弗斯泰尔语），并将这一实践变成一种类似“机遇剧”的创作。1960年，杜夫雷纳、安斯、维勒格雷和罗泰拉加入了“新现实主义”团体。1976年10月，他们的作品在让·拉拉克德画廊展出。

阿丰索·若热(AFONSO Jorge), 葡萄牙画家(约1470/1475 — 约1540)。

阿丰索是画家弗朗西斯科·恩里克的内兄。有人推测，他是个人入了葡萄牙籍的佛兰德人；即使这种假设不成立，他至少很可能随一位国外的画师学过画。据载，从1504年开始，他的艺术生涯初露头角，而这正是马努埃尔一世继位的最初几年。后者于1508年将阿丰索招入宫中，赐封他为审查官、理事官，负责所有皇家绘画工程；1529年，这些头衔得到了约翰三世的确认和肯定。诸多史料表明，1509—1540年间，他在里斯本的圣多明戈修道院附近有一所画室，其中值得一提的人物包括他的妻侄**加西亚·费尔南德斯**，他的女婿格雷戈里奥·洛佩斯、克里斯托夫·德·菲格雷多、佩德罗·瓦兹和加斯帕尔·瓦兹，以及1514年活动其中的瓦斯科·费尔南德斯。尽管至今我们没有发现任何画家亲笔署名的作品，也没有明确记载表明哪件作品出自他的手笔，但由于他的地位显要，近年来，人们将两件最好的佚名皇室藏画归于他的名下，因为它们似乎蕴含了阿丰索画室风格的雏形。这是两件建筑绘画，一幅画在圣殿骑士的圆亭上（约1510，托马尔，基督修道院），另一件是上帝之母教堂的祭坛后部装饰屏（里斯本，格萨布雷加斯），该装饰屏于1515年修造，上有“基督显身于圣母面前”的画板。阿丰索

的风格亦见于耶稣教堂的祭坛装饰屏上，以及所谓的“圣本笃的画师”组画中（约1528，里斯本，M.A.A.）。与上帝之母教堂内的作品一样，这幅作品明显带有阿丰索画室弟子们，包括所谓的“费雷里姆的画师”的合作印记。这些作品的风格朴素、强健，兼容并包，气势宏大，带有浓郁的民族色彩。它们对葡萄牙绘画未来的走向起了决定性的作用，并极有说服力地证实了若热·阿丰索在其中扮演的特殊角色，而且，这不仅是因为他职位显要，更因为在他的画室中，阿丰索指导出了好几位最杰出的下一代画家。

阿加姆(AGAM), 原名**亚科夫·吉普斯坦因**(Yaacov Gipstein), 以色列艺术家(以色列, 1928)。

阿加姆在耶路撒冷的贝扎莱尔学院完成学业后，1951年定居巴黎。正当“几何抽象”风行一时的时候，他一个人开始了对运动的研究。他的画作《可变形》问世于1951—1952年；1953年，他的“复调”作品在克拉文画廊展出，成为运动画派最初的宣言之一。1955年，他参加了德尼斯·勒内画廊的“运动”画展。阿加姆具有思辨精神和不凡的创造力，又在理论上敢于创新，是波普艺术和视觉艺术研究中毋庸置疑的先鋒人物。他的灵感与希伯来艺术血肉相连，借助于音乐，尤其是音乐中的对位法，将乐曲中的变奏相应地转移到光线与色彩的渐变中（《献给巴赫》，1965，苏黎世，P.斯蒂文森基金会）。绘画中的渐变被阿加姆具体化，横生出哲学上的纬度，在画家看来，渐变就相当于“生命的历程”（《敏感可触的红》，1963，凯塞尔-威廉美术馆）。1968年，阿加姆受哈佛大学的邀请，执教于卡彭特艺术中心。

乍眼看上去，他的可变形画作更像是一些艺术实践或游戏，不过在更宽泛的价值层面上，这些作品切实地应用在了各种住宅形式中。在这方面，最值得一提的是阿加姆为以色列的大型客轮沙洛姆号创作的运动画板，为蒙彼利埃科学院设计的装饰（1971），以及为伊里榭宫中各居室设计的前厅（1974年创作，现已拆除，但该作品于1999年在巴黎的网球场国家当代艺术博物馆举办的“蓬皮杜时代”画展中参展）。从1970年开始，这些由不锈钢管构成的可移动结构被陆续搬至巴黎的凡森纳花园、纽约的林肯中心、耶路撒冷的共和理事府、纽约的约翰·肯尼迪机场等地。阿加姆充分利用现代的先进设备，尤其是电脑和录像，通过它们将一系列的几何造型分别投放在不同的电视屏幕上，根据其瞬息即变的特点，不断更新这些造型。

阿约·吉勒(AILLAUD Gilles), 法国画家(巴黎, 1928 — 同地, 2005)。

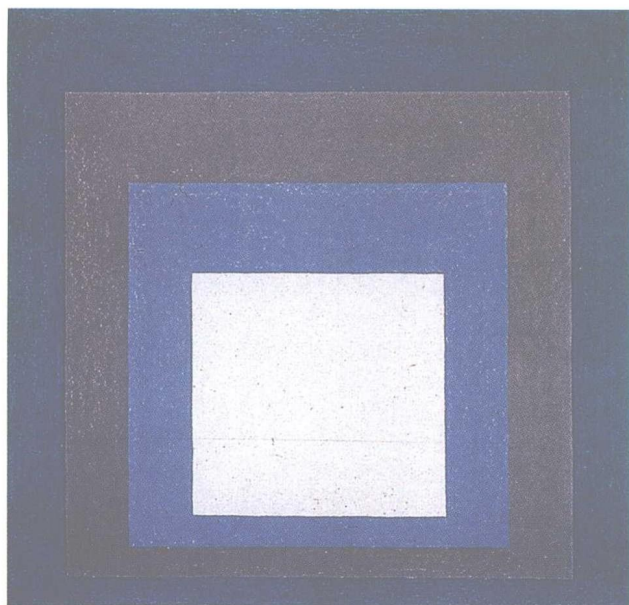
1959年，阿约开始在“青年绘画沙龙”中崭露头角，1965年成为该沙龙的主席。他的画作充满朴实无华的现实主义风格，表现的视角常标新立异，是“新形象化运动”中不可忽视的重要人物。他还从心理学角

度为新形象化运动作出阐释。他和阿洛尤、雷卡尔卡迪合作，完成了多幅集体画作——它们由一系列组画构成，再现历史故事的场景，如巴尔扎克的《沙漠上的激情》，更值得一提的是——幅纯凭想象力创作的插图《马塞尔·杜尚的悲惨结局》（《活着，任其灭亡》），这幅作品在1965年参加“叙事具象”艺术展览时招来强烈非议。

阿约最好的绘画作品也许是1964年开始创作的动物园组画。在这些作品中，他描绘被关在牢笼里的动物，强调的却是动物与周围环境在造型上的关系（《巨蟒与管道》，1970）。在他的艺术生涯中，为戏剧舞台设计了诸多布景和服饰——在柏林与K.格鲁贝尔合作（《厄里彼德的荡妇们》，合作者还有阿洛尤，1974；《哈姆雷特》，1982），在巴黎与J.儒尔德里合作（布莱希特的《弱肉强食的城中》，1972）。1986年，他为巴黎高速铁路网在奥塞滨河道的车站创作了6块画板。他的画在巴黎（《坑》，1967，M.N.A.M.）、斯特拉斯堡（《巨蟒》，1975，M.A.M.）、圣艾蒂安（《河马》，1975，M.A.M.），以及格勒诺布尔博物馆都有收藏。1991年，他的作品被介绍到了马德里（索菲亚王后艺术中心）。

阿尔巴尼(ALBANE), 原名**弗朗切斯科·阿尔巴尼**(Francesco Albani), 意大利画家(博洛尼亚, 1578 — 同地, 1660)。

阿尔巴尼毕业于博洛尼亚的“启蒙”学院。他受到卡拉奇家族的赏识，被指定与人合作，在博洛尼亚创作规模宏伟的一组壁画（法瓦宫；圣科隆巴诺的礼拜堂）。他受安尼巴列·卡拉奇的影响极深，1601年跟后者来到罗马，长期在那里居住，直到1617—1618年才最终回到博洛尼亚定居。罗马时期，尽管阿尔巴尼是安尼巴列·卡拉奇忠实的追随者，却总有人向他订购私人绘画，如在巴萨诺·迪·苏特里里的朱斯蒂尼亚尼-奥代斯卡尔奇宫中创作的壁画（1609—1610）、在和圣母教堂的半圆后殿上的作品，等等。后来，他为罗马的韦罗斯皮宫创作壁画，成为他的代表作；这些作品深受拉斐尔的普西喀敞廊（法尔内西纳别墅）的启发，并在光线处理上增添了他所处时代的新经验。阿尔巴尼常以神话题材入画，目的主要是为了取悦私人艺术爱好者（其中值得一提的是三组画，每组由4幅画构成：《维纳斯和狄安娜的故事》，约1617，罗马，博尔杰塞画廊；《维纳斯和狄安娜的故事》，1622—1633，卢浮宫；《本原之物》，1625—1628，都灵，萨沃达美术馆），在这种情况下，画家无论在罗马还是在博洛尼亚，都算不上最一流。自进入画坛以后，他就偏爱在绘画上精雕细琢，用充满情感的变调，力现完美，因而形成了一种古典的风格。由于更加接近现实，比起他的理想榜样拉斐尔和年轻的提香，阿尔巴尼的古典主义更易解读，也更为简洁。他的作品水准参差不齐，但始终在追寻一个目标，即表达大自然的和谐。他的风景画（罗马，国家美术馆，柯罗纳纳）带有浓郁的威尼斯烙印，是最为引人注目的意大利



约瑟夫·艾伯斯
向方形致敬：早熟
1957
华盛顿，菲利普斯藏

古典主义作品之一。

阿尔贝洛拉，让-米歇尔(ALBEROLA Jean-Michel)，法国画家(萨伊达，阿尔及利亚，1953)。

20世纪80年代初以后，阿尔贝洛拉的很大一部分画作都取材于神话和《圣经》。狄安娜和阿克忒翁、苏珊和长老们，等等，这些象征性人物折射出画家对形象与目光所产生力量的思考：阿克忒翁罪恶的目光惊扰沐浴中的戴安娜；观淫癖的长老们觊觎苏珊的身体(《苏珊和长老们》)。阿尔贝洛拉承认，在阿克忒翁的形象中有自己的影子，并将如下词句题在画布上：“阿克忒翁所画。”

阿尔贝洛拉用斗牛表现西班牙，用从大众布料和小雕像中获得灵感的笔法表现非洲。阿尔贝洛拉的艺术承继了古典，也糅合了诸多非西方的文明。1985年，他创作了一套以“商业”为主题的组画，以不同的审美观创造出不同的形象和饰物，每个审美体系都对应一种欧洲文化或非洲文化(《耶稣受难像》，1989-1990)，这是针对它们的一次价值评估(《西班牙化的人》，1990)。1991年起，他在巴黎的高等美术学院授课。1993年，巴黎为他举办了画展(M.N.A.M.)，名为“用右手作画”。1995年，巴黎现代艺术馆也举办了阿尔贝洛拉的画展。

艾伯斯，约瑟夫(ALBERS Josef)，德裔美国画家(博特罗普，威斯特伐利亚州，1888 — 纽黑文，康涅狄格州，1976)。

艾伯斯在柏林开始学画(1913-1915)，后进入慕尼黑的埃森应用艺术学校(1916-1919)，最后又去了魏玛的包豪斯学校(1920-1923)。在该学校，艾伯斯受聘为教授，负责预备课程的教学，并在1923-1933年间领导一个玻璃画画室。在此期间，艾伯斯完成了从最初的表现主义到几何抽象绘画的过渡(《城市》，1928，非透明玻璃画，慕尼黑，艺术馆)。1933年，包豪斯学校被纳粹查封，艾伯斯到了美国，在黑山学院

(北卡罗莱纳地区)执教(1933-1949)。很多未来的画家、作家和音乐家都在那里得到了受益一生的训练。艾伯斯教色彩和素描，后来，他去了耶鲁大学教书(1950-1958)。无论在教学上还是在绘画实践上，他都十分强调心理和形式上的复杂性，这种复杂来源于从简单的几何表面、尤其是方形表面衍生出来的一系列色彩上的变调。第一组变调(1932-1935)针对的是“高音谱号”(十种变调)。随后的作品是“星座”，它探讨的是空间与形状的模糊性问题(《结构星座》，1953-1958，纽约，布鲁克林博物馆)。从1950年起，他开始潜心钻研各色同心方块。这一浩大的工程有个统一的名字：“向方块致敬”(《出现》、《向方块致敬》，1959，纽约，古根海姆博物馆；《向方块致敬》，1965，巴黎，M.N.A.M.)。在奥兰治(康涅狄格州)定居后，艾伯斯对“硬边”和“极简抽象艺术”的诞生产生了决定性的影响。1963年，画家出版了《颜色的相互作用》一书。他还创作了多幅墙上画，其中值得注意的是哈佛大学(由格罗皮乌斯建于1949-1950年)和罗切斯特工程学院(纽约，1967，1970)设计的作品。美国和欧洲的大部分博物馆均有他的作品收藏。多年来，举办过多次规模庞大的艾伯斯作品回顾展(1965、1967，纽约，M.o.M.A.，巡回展出；1971，大都会博物馆，明斯特的威斯特伐利亚绘画博物馆；1988，纽约的所罗门·R.古根海姆博物馆)。

阿尔卡尼斯，米盖尔(ALCAÑIZ Miguel)，西班牙画家(1408-1447年间有史料记载)。

根据已知史料，阿尔卡尼斯的活动始于1408年，地点是巴伦西亚；1415年，他在巴塞罗那；1420年在马略卡岛；1421-1432年，阿尔卡尼斯重新回到巴伦西亚；最后是1443-1447年，画家回到了马略卡岛。对他作品的确认和鉴定是从“圣米歇尔教堂的祭坛后部装饰屏”开始的，该作品在1421年由杰里卡城(位于特鲁埃尔省)订购，今天，里昂博物馆保留着装饰屏两侧的画板。

从这件作品推断，巴伦西亚的几件带有国际性哥特式风格的最重要作品很可能都出于阿尔卡尼斯之手，尤其是《圣母与圣婴》双联画(巴塞罗那，丰塔纳藏品)、《耶稣受难像》(匹兹堡，艺术博物馆)、《圣马克教堂祭坛装饰屏》(巴伦西亚，塞拉·德·阿尔扎加收藏)，以及《圣克鲁瓦教堂祭坛装饰屏》(巴伦西亚博物馆)。

我们可以推断，这些作品完成于1408年前后，当时，画家的捐赠人尼古拉·普贾德斯刚刚去世。同样，文森特·吉尔订购的一件祭坛装饰屏也出于阿尔卡尼斯之手。如今，大都会博物馆和纽约的西班牙协会各自收藏了该作品的一部分。在被确认为阿尔卡尼斯的作品之前，这件装饰屏的作者被称为“吉尔的画师”。在马略卡岛居住期间，阿尔卡尼斯创作了一系列祭坛装饰屏的下部绘画，圣母是它们的共同主题(1442，阿尔库迪亚教堂)；同时创作的还有《慈悲圣母祭坛装饰屏》(波伦萨博物馆，帕尔马的康塞普西翁修道院)。他的作品是体现国际性哥特式风格的极好范例，一方面其糅合了由马扎尔·德·萨克斯引进的北方国度的表现主义，另一方面，起源于托斯卡纳的精细风格也隐见其中(博尼法乔·费雷匿名创作的祭坛装饰屏也蕴涵了这种精细)。阿尔卡尼斯的风格与某些托斯卡纳艺术形式十分接近，以至于有人以为阿尔卡尼斯年轻时曾游历意大利，从而误将“画活泼孩子的画师”(即斯坦尼纳)的作品也归在他的名下。

阿尔德格雷韦尔，海因利希(ALDEGREVER Heinrich)，德国画家、雕刻家、金银装饰家(帕德博恩？1502 — 索斯特，1555/1561)。

阿尔德格雷韦尔可能是赫尔曼·特里彭梅克尔(又名阿尔德格雷韦尔)的儿子。从1527年起，他把赫尔曼的别名“阿尔德格雷韦尔”取为己用，在自己的作品上用花体签署自己的缩写名字“AG”，看上去很像丢勒的缩写签名。不过，阿尔德格雷韦尔所受的教育，就目前所知，并不足以说明他与这位大师有什么联系，我们也不能假定他曾游历纽伦堡(凡·曼德尔有过这样的揣测)。阿尔德格雷韦尔可能在那里的教堂担任过什么职位。1525年左右，阿尔德格雷韦尔定居索斯特，他的主要绘画活动也就集中在那里。入行之初，他为维森教堂创作了《圣母祭坛装饰屏》(1526-1527)、一些肖像画(《瓦尔代克的伯爵菲利普三世》，约1537，阿罗尔森，皮尔蒙特和瓦尔代克王子收藏品)和《圣经》组画(《洛思和他的女儿们》，1555，布达佩斯博物馆)。在《圣经》组画中，我们经常能够看到佛兰德斯画家，如戈萨尔特·凡·奥雷和丢勒等人的影响。后来，他几乎把全部的精力都放在了腐蚀铜版雕刻和手工雕刻艺术上，并很快在这个领域中获得极大的声名。他的雕刻作品多达300余件，刀法干净利落，细致入微，线条轻盈而富有弹性，无论是宗教作品(《约瑟的故事》，1528-1532；《亚当和夏娃》，约1530；《洛思的故事》，1555)、寓言作品