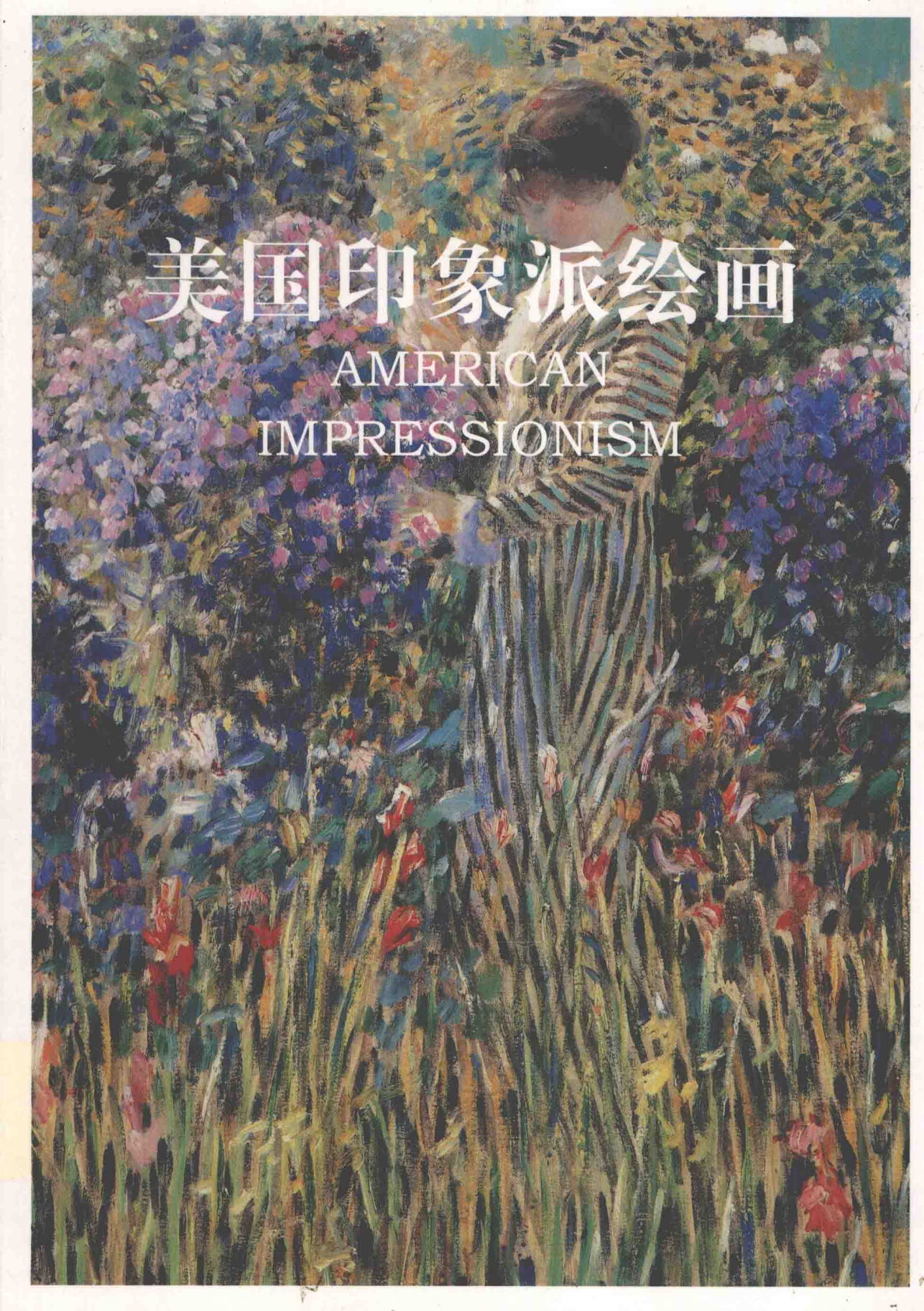


An Impressionist painting of a woman in a striped dress standing in a field of tall grass and flowers. The woman is seen from the back, looking down at a flower in her hands. The brushwork is visible and textured, with a rich palette of blues, purples, greens, and reds. The overall style is characteristic of American Impressionism.

美国印象派绘画

AMERICAN
IMPRESSIONISM

美国印象派绘画
AMERICAN
IMPRESSIONISM



美国印象派绘画

AMERICAN IMPRESSIONISM



图书在版编目 (CIP) 数据

美国印象派绘画 / 吴士新主编. — 北京: 中国民族摄影艺术出版社, 2006.12
ISBN 7-80069-747-9

I. 美… II. 吴… III. 油画—作品集—美国—近代 IV. J233

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 122085 号

美国印象派绘画 [01]

AMERICAN IMPRESSIONISM

- | | |
|------|--------------------------|
| 出 版 | 中国民族摄影艺术出版社 |
| 策 划 | 唐华伟 |
| 主 编 | 吴士新 |
| 责任编辑 | 树枫 |
| 出版协作 | 香港人民艺术出版社 |
| 设计出品 | 北京龙吟雅风视觉艺术中心 |
| 印 刷 | 北京地大彩印厂 |
| 经 销 | 新华书店 |
| 印 次 | 2006 年 12 月第 1 版第 1 次印刷 |
| 开 本 | 787 毫米 × 1092 毫米 1/16 |
| 印 张 | 28 (全 4 册) |
| 书 号 | ISBN 7-80069-747-9/J.449 |
| 定 价 | 196.00 元 (全 4 册) |

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

前言

PREFACE

美国印象派是美国艺术史上重要的艺术流派，在世界艺术史上同样有着重要的地位。美国印象主义绘画的形成初期在一定程度上受法国印象派的影响，但当时世界艺术已成多元化的面貌，而且美国画家的成份相对比较复杂，这样导致了美国印象派画家不可避免地吸收了多种不同艺术流派与各种艺术思潮的营养，最终成为对美国艺术乃至对美国文化具有深远影响的风格流派。同时美国印象主义绘画具有鲜明的美国文化特色。

美国印象派中有许多画家得到世界范围内的赞誉，如我国美术工作者耳熟能详的艺术家有萨金特、惠斯勒、卡萨特、蔡司、哈萨姆、霍莫尔等。这些艺术家的作品深受我国美术工作者的喜爱，并对我国的绘画艺术（包括油画、水彩）产生了非常积极的影响。我国早期的油画先驱李铁夫更是师从萨金特，直接受益于美国印象主义绘画。李铁夫是我国油画史上早期极为重要的画家，他回国后对我国早期油画教育与创作具有推动作用。

由于历史原因及其它各种原因，美国印象主义绘画从未在我国系统地出版过，我国的读者大多没有全面地了解美国印象派画家，更谈不上近距离接触美国印象主义绘画作品。该领域的缺失，导致我国美术界及广大美术工作者对美国印象派研究的普遍不足，这样不利于我国美术工作者吸收美国印象派的有益养分。鉴于此，较为系统地选编美国印象主义绘画作品在我国出版是十分必要的。

《美国印象派绘画》从策划到出版耗时近两年，由油画家唐华伟策划选编，中国艺术研究院美术学博士吴士新撰文，是美国印象主义绘画首次在我国较为系统地以画册形式出版。可以这样说，它的出版是广大美术工作者、艺术院校师生们的福音。通过该书，不用远赴重洋即可零距离观赏到美国印象主义绘画作品，并且通过图文全面了解美国印象派的形成到发展的脉络，直接从中汲取营养，可获益良多。

编者

目 录

CONTENTS

美国印象派绘画（文字）	8—31	温斯洛·霍默	
玛丽·卡萨特		荷马沙沙丛林	52
阅读费加罗报	33	温斯洛·霍默	
玛丽·卡萨特		哈德逊河——伐木搬运	53
苏珊和狗在阳台上	34	温斯洛·霍默	
玛丽·卡萨特		百慕大苏特凯迪	54
蓝色扶手椅中的小女孩	35	温斯洛·霍默	
玛丽·卡萨特		蓝色的舟	56
一杯茶	35	温斯洛·霍默	
玛丽·卡萨特		拿骚的棕榈树	58
在花园中	36	温斯洛·霍默	
路易·里特		向教师献花	59
吉韦尔尼的大麦田	37	温斯洛·霍默	
西奥多·罗宾森		观察暴风雨	60
解冻	37	温斯洛·霍默	
约翰·莱斯利·布莱克		晚霞	62
吉韦尔尼的岩石花园	38	温斯洛·霍默	
约翰·辛格·萨金特		百慕大定居者	64
里丁附近的卡尔科特磨坊逆流	38	温斯洛·霍默	
西奥多·温德尔		百慕大的花园与平房	64
溪边打阳伞的女士	39	温斯洛·霍默	
温斯洛·霍默		蒙登雅印第安人（制作独木舟）	65
新泽西朗布伦奇	40	温斯洛·霍默	
温斯洛·霍默		拿骚单桅帆船	66
格鲁塞斯特港	42	温斯洛·霍默	
温斯洛·霍默		库勒扣斯海湾	68
萨诸赛州曼彻斯特的伊格海德	42	温斯洛·霍默	
温斯洛·霍默		激流中的独木舟	70
阳光与阴影	43	温斯洛·霍默	
温斯洛·霍默		南瓜地	72
游戏	44	温斯洛·霍默	
温斯洛·霍默		先锋	72
牧场上的男孩	46	温斯洛·霍默	
温斯洛·霍默		读小说	73
月光：德岛之光	48	罗伯特·沃诺	
温斯洛·霍默		弗朗德斯田野中的罂粟花	74
下午雾中的艺术家工作室	50	埃德姆德·塔贝尔	
温斯洛·霍默		在果园里	76
海龟池	52	罗伯特·沃诺	
		法国的春天（夏日风景）	77
		丹尼斯·米勒·邦克	
		菊花	77
		里拉·卡伯特·佩里	
		日本风景	78

约翰·托契曼		约翰·辛格·萨金特	
冰封	79	拉尔夫·哥蒂斯的肖像	98
里拉·卡伯特·佩里		约翰·辛格·萨金特	
古瓦尼山畔	80	草坪上的两个女孩	100
蔡尔德·哈萨姆		约翰·辛格·萨金特	
赛车日	81	自画像	101
威廉·莫利特·蔡斯		约翰·辛格·萨金特	
闲散时间	82	黄昏的卢森堡公园	102
蔡尔德·哈萨姆		约翰·辛格·萨金特	
小池塘·爱波多尔	82	羊绒大披肩	103
西奥多·罗宾逊		约翰·辛格·萨金特	
婚礼进行曲	83	睡	104
威廉·莫利特·蔡斯		约翰·辛格·萨金特	
露天早餐	84	老师与学生	106
威廉·莫利特·蔡斯		约翰·辛格·萨金特	
甜橙	84	菲斯克·沃伦女士及其女儿雷切尔	108
威廉·莫利特·蔡斯		约翰·辛格·萨金特	
清晨漫步	85	康乃馨、百合与玫瑰花	109
威廉·莫利特·蔡斯		约翰·辛格·萨金特	
母女	86	伊丽莎白·埃伦·马昆德	110
威廉·莫利特·蔡斯		约翰·辛格·萨金特	
新纳科海滩附近	86	X夫人	111
威廉·莫利特·蔡斯		约翰·辛格·萨金特	
布鲁克林风景公园	87	读书	112
威廉·莫利特·蔡斯			
公园的船屋	88	封面：弗雷德里克·佛利锡克	
西奥多·罗宾逊		花园少女 1912年 油画	
白桥	88	封底：玛丽·卡萨特	
西奥多·罗宾逊		阅读费加罗报 1878年 油画	
哈德逊运河	89	前插：约翰·辛格·萨金特	
西奥多·罗宾逊		理查德小姐肖像 1878年 素描	
芝加哥哥伦布博览会	90		
西奥多·斯蒂尔			
老磨坊	91		
西奥多·斯蒂尔			
白水山谷	91		
约翰·辛格·萨金特			
凉亭中的早餐	92		
约翰·辛格·萨金特			
巴黎帕斯德勒普交响乐团在冬之马戏团馆练习	93		
约翰·辛格·萨金特			
孔卡勒的拾牡蛎者	94		
约翰·辛格·萨金特			
威尼斯的街道	96		

美国印象派绘画

一、序曲，到1886年

1. 自然和美国艺术：色彩、光和易逝

捕捉自然界色彩和复杂关系来代替传统学院艺术的教条和古典艺术的崇高，是19世纪美国艺术的主要目标。自然主义诞生在欧洲，但是，对自然的忠诚完成最彻底的可能在美国，因为美国缺乏一种艺术的传统。具有讽刺意味的是，当印象主义在这个国家渗透时，它的现代主义与另外一种新的艺术——城市学院训练相遇。与此同时，提供这种训练的传统氛围在欧洲逐渐分散。美国印象主义最明显的特征之一是使印象主义和学院实践之间得到统一。

狭义“风景”中的“自然”曾经对19世纪的美国人产生过强烈的吸引力，尽管这种吸引力的发展是缓慢的。几幅来自18世纪的和从欧洲传入的风景画，象征了旧世界的安全和传统而不是新世界一种危险和神秘。只有将它作为文明进程并且对荒蛮的敌意成为一种记忆的时候，美国人才开始将自然看作是一种“新纪元”。这种新态度可以在19世纪早期最伟大的画家是托马斯·科勒（Thomas Cole）身上发现，他把美国荒地描绘得既美丽又崇高。他倾力于对历史性和隐喻性风景的精心刻画，例如1836年的《帝国路线》和1840年的《生命航行》。从他的某些富有野心的风景画当中，我们可以看到，自然只不过是对于在万能上帝面前人类的短暂和无意义的一种表达罢了。科勒不仅钟情于对历史绘画崇高的表达，还固守学院原则——艺术家通过想象创造出来的大都会要高于机械地转述出来的自然。

当这个固守的原则发生动摇时，人们便不再对自然的观察效果发生兴趣，不再对现实世界中的光、色

彩和氛围感兴趣。像欧洲一样，19世纪早期的美国风景画，更钟情于庄严，钟情于带有塔峰令人敬畏的山川，茂密的森林，巨大的悬崖和坑洞。但是，这种情况逐渐发生着变化。的确，我们可以将19世纪早期的风景画看作是一种变化，从坚固和巨大转向短暂，从森林和山峰转向光和氛围，从古典艺术的永恒性转向印象主义的易逝性。

艺术运动的命名或定义总是富有争议的，在这个国家的两个早期民族艺术运动哈德逊河学派（Hudson River School）和他的后来的分支——光线学派（Luminism）也是如此。哈德逊河学派似乎包含了两种根本不同的方法。托马斯·多特和托马斯·科勒的艺术是以人类为中心的，通过可控制的自然表达了人和他的制造者之间的对话，正如在科勒的《帝国路线》中表达的那样。所谓的哈德逊河学派的第二代艺术家——我们将他们看成是真正的哈德逊河学派——的确是不同的。他们更多了些谦卑，如埃舍尔·B·多兰特（Asher B. Durand）的绘画，对夫德雷克·查切和奥伯特·比尔斯丹特的奇异的全景描绘，这些艺术家带有一种尊敬，甚至是一种崇敬，来记录他们的客体，因为这是神的创造。

因为那些被称作是光线学派的艺术家——参与了19世纪中期开始的一次运动，1855到1865年间达到高峰，19世纪70年代衰落——对自然的崇敬之情是深刻的，所以他们成为“主流”哈德逊河学派。艺术家桑福特·基辅德、约翰·F·肯斯特、菲特兹·胡·兰和马丁·约翰逊·哈德是主要的画家，从大约1845到1875年之间的每一个风景大师都在某种程度上将氛围效果看作是色彩化的光线。

显然，光线主义暗含了强调光效果的意思，术语“光线主义者”最初没有用在像基辅德这样的世纪中期艺术家身上，而是用在了美国印象主义画家的身上，这并不是巧合。历史学家现在将光线主义看作是世纪中

期一种近乎世界范围的审美，美国艺术家与他们的伙伴，特别是北欧国家，如丹麦、俄罗斯。然而，对光线和效果的关注，在美国是特别强烈的，尽管它的产生原因来自于介绍印象主义等各种不同的动机，但是作为一种光的表达，光线主义成为了后来运动的先锋。

印象主义令美国艺术家倾倒的另一方面是色彩，与德拉克洛克斯（Delacroix）的作品相比，尽管美国绘画中的色彩还不值一谈，但是人们通常还是按照本土的和外来的色彩对美国艺术作主要区分。19世纪早期，美国艺术家和赞助商曾一度对托马斯·劳伦斯（Sir Thomas Lawrence）的肖像画和大维·维克（David Wilkie）的具有革命性的风景绘画抱有极大热情，两者与罗马绘画艺术的富有活力的色彩和艺术精神有着密切关系。此时，法国艺术家也保留着对新古典主义绘画、雕塑和设计的热情。

在整个世纪当中，不管是被吹捧还是被贬斥，色彩始终是美国批评家关注的主要问题。随着1849年4月杜塞多尔夫画廊（Dusseldorf Gallery）在纽约的开放，这个问题得到加强。在这里和在欧洲，德国的杜塞多尔夫的艺术培训和艺术产品都被看作是职业成就的高峰。因此，从19世纪30年代晚期到50年代，许多富有天才的美国人在这学习。杜塞多尔夫画廊常常会遇到由于国家主义偏见和在美国的富有竞争性的艺术组织的竞争而产生的种种焦虑，但19世纪50年代期间画廊举行的艺术展览还是受到了好评。然而，杜塞多尔夫的绘画是艰苦的和机械的，专事于绘制，而缺乏色彩。

美国风景画家从一开始就关注创造易于觉察的氛围。这似乎更多的是基于对获得一种温暖而又惬意的结果的艺术权力的认识上，而不是基于独一无二的艺术品质的洞察力上。17世纪法国画家克劳德·劳拉因（Claude Lorrain）被认为是风景画的大师。克劳德不仅是后来美国风景画家的精神导师，也是美国风景

画文章评论的第一个对象。1796年，一篇未署名文章认为，永远不会有一位艺术家可以超过克劳德，因为他已经将所有风景变化都耗以殆尽。尽管如此，接下来的几代美国人还是试图超越他，或者至少忠诚于他的创作。托马斯·科勒和他同时代更为著名的画家华盛顿·奥斯顿（Washington Allston）都是如此。另外一些数量巨大的其他19世纪美国风景画家，包括某些光线主义画家，都是从克劳德的艺术中受到启发的。例如，基辅德不仅在构图上还是整个构思上，都是一个不折不扣的克劳德追随者，更重要的是他丰富了对温暖的、弥漫的、模糊的光线概念的理解。像克劳德一样，基辅德在1856-1857年创作的《内米湖》（Lake Nemi）中对这种艺术氛围进行了充分地发展，在他的美国风景画中以及在后来的欧洲、近东以及北非的作品中对其进行了生活化探索。

如果说基辅德的艺术品还限于哈德逊河学派的审美的话，乔治·英尼斯（George Inness）的作品则发展了这种审美。他是对自然做出更为个人化情绪反应的重要美国风景画家，就像法国的巴比松艺术家一样——珍·巴特斯特·科罗、瑟德尔·罗修和其他艺术家。他的绘画标志了美国风景绘画的最高点。英尼斯说他对印象派并没有好感，然而他的艺术带有一种对创造一种可触摸气氛的超级关注，在其中将自然的所有形式统一起来，观众不知不觉地融进了自然当中。英尼斯晚期的作品可以看作是色调主义风景（Tonalist）的开始。色调主义是从大约1880年到1915年在美国流行的一次运动，主要是风景绘画，与晚期法国和美国的巴比松画派思想有联系。实践这种思想的艺术家关注最多的，是对怀旧和梦想的诗意化的唤醒，通过使用比其他色彩占优的一种色调主体来完成绘画——特别是灰色、金色或者蓝色，或者强调对充斥于各种可以觉察到的形式之中的色彩化、气氛和水气——通常是昏暗的，这样就能产生出一种色调统一的整

体。

艺术更多的是再现永恒，非时间性的：肖像画记录了特定的年龄个体，风景画使对一个地方的记忆得到永恒，历史画将伟大和英勇的功绩定格。然而，正是这些作品，在建立了一种画像同时，也再现了它们相反的一面。因为肖像画停止了时间，而时间不能被停止，后来的形象对于图像的永久性便是一个莫大的嘲讽。在美国风景中，易逝性从一开始就是一个焦点。埃舍尔·B·多兰特、加斯伯·科罗斯（Jasper Cropsey）和威廉·桑塔格（William Sontag）在他们职业生涯早期追随科勒的风景画，描绘象征着时间的推移。但在19世纪中期，这一系列表现方式与自然主义风景融合在一起，有时候与能够确认身份的地理位置联系在一起。在个别作品中，美国风景画家逐渐占据了對季节的描写：加斯伯·科罗斯擅长秋季风景，而乔治·杜尔雷（George Durrie）则擅长对冬季场景的描写。对一年季节的关注，对每天时间的关注变得越来越突出，正如在表现秋季时节和黎明时刻的绘画作品中表现得一样。事实上，印象主义画家作品之所以受欢迎，是因为人们对那些阴沉场景中令人窒息的色调和朦胧微弱的光线已经麻木。

就在19世纪末，光、色彩、气氛和易逝性成为印象主义主要正式的关注焦点时，却没有在美国艺术中充分开花，而且它们进入美国也不是整体的。不管动机如何，美国画家已经领悟到了早期风景画家的意图。但是，在寻求哈德逊河学派、光线主义和巴比松式风景画家艺术美学的连贯性上，我们必然不能忽略这样一个事实：印象主义代表了对过去的一种激烈反叛，显示了由国内战争后国外一批年轻美国画家决定的艺术联盟。

2. 强光：另一种审美

在克劳德·莫奈和他的同伴们开始发展印象派之

前的两百多年中，操纵光线加强画面视觉冲击力曾一度成为西方艺术家的主要方法。但是，在新艺术方式产生时，这种集中光的做法并不一定必然死亡。例如，在结实的形体延续的地方，美国光线主义者选择了一种细微的平衡方法，来展现甚至能够穿过一种经过高度色彩化的大气。这是一种脆弱的方法，以至于光线主义被后来更富力量的审美所消解。

“强光审美”就是其中之一，这种方法至少可以追溯到18世纪中叶甚至更早。强光并不是19世纪晚期印象主义用光的唯一方法，这种方法与散光策略是直接相反的。艺术家关心强光，原因在于光线能使形体变得更加结实。强光的概念要求有一个反射强光的表面——最有效的是界限清楚的建筑平面。这一点在17世纪早期荷兰画家的建筑画和都市风光绘画中可看到，例如格雷特·贝克哈德（Gerrit Berckheyde）。反射光亮的道路和建筑墙面和同样强烈的阴影面对比产生了强烈的明暗效果。一个世纪后，这种方法被威尼斯画家安东尼·卡拉莱托（Antonio Canaletto）所采纳。建筑的表面发挥了强光绘画的基础作用，但是由于这种方法对建筑的依赖性限制了风格的发挥，最终还是难逃被抛弃的命运。

19世纪50年代，强光审美在整个欧洲扩散，光和色块逐渐变得越来越强。一个主要的例子就是拉菲尔前派艺术家福特·马德松·布朗（Ford Madox Brown）在1852年所作的《美丽的羔羊》。这件在户外强光和酷热仲夏绘制的作品，通常被认为是印象主义绘画的前奏，不仅因为它放弃以黑色为中心色调转而使用亮丽的色彩，而且还因为它是在户外完成的。但是，挺拔的外轮廓，对比强烈的形式，强烈的阴影和结实的造型，没有丝毫松动的笔触，这些方法在关键环节上不是印象主义的特征。

事实上，许多使用强光审美的美国画家们几乎从未参与过印象主义运动，尽管这里难以避免存在一些相

同成分。温斯洛·霍默 (Winslow Homer) 就是这样的画家。霍默 19 世纪 60 年代描绘草地游戏者的几件作品, 形式宽大, 色彩强烈。在 1870 年的《阿迪达克湖》中, 光和影交织在一起, 被压扁的形式与整个画面形成对比, 画面通过对各种不同景物的变化来强调一种消退的幻觉。因为它是背光, 所以这张画在强光审美的绘画中显得非同寻常, 光线恰好起了引导视觉的作用, 闪亮的湖面和天空与阴影产生了对比。在后来 70 年代数量众多表现农村场景的作品中, 霍默采用了一种更为常用的方法来处理光线, 如 1874 年所作的《田园》。在这件作品中, 村舍的墙与画面平行, 阻挡了人们伸向远方的视线。对整个场景起影响的是那面墙, 既是一个强烈反光的平面, 也是一个强烈空间的制造者。

强光审美主要有以下几个特征: 1. 使用强光 (白光)、高光或是白色, 作为延伸绘画空间的一重要手段。2. 光线通常是室外的太阳光线。3. 使用反光性能良好的光板或平面加强强光的视觉效果。

作为色彩艺术的一种革命, 强光审美一直持续到 19 世纪 90 年代。白色运动往往被误认为是光和色彩研究四个阶段中唯一的主要阶段。实际上, 这种想法是错误的。强光审美实际上是研究自然现象的另外一种方法。强光审美的含义和成就是国际的, 它不是印象主义的延伸, 而是 19 世纪晚期绘画艺术发展富有深刻意义的阶段。更为重要的是, 它与印象主义自身之间是相互包容的。

3. 内战后在国外的美国人

印象主义在法国诞生后, 影响巨大, 几乎遍布世界每个国家, 而美国由于在传统和历史上与欧洲大陆间的关系, 对其尤为接受。此外, 美国内战后, 新世界大同主义成为引导美国文化的主要思潮, 也是美国人接受印象主义的一个重要原因。

19 世纪早期, 几乎所有重要和一些不重要的艺术

家都曾经出国参观和学习过古代大师的作品, 有时在欧洲学院进行研究。这种方式在 19 世纪 40 年代和 50 年代得以延续, 尽管随着脱离欧洲民族主义呼声高涨这种方式受到指责。在世纪中期, 艺术家们受鼓舞探索欧洲艺术, 仅仅是拉开了创造具有鲜明美国特征艺术的序幕。也有一些作家反对在欧洲旅行、学习, 反对以描写欧洲作为题材。他们认为, 美国应该为这片新土地寻找新语言。

随着那些去过欧洲的美国人对欧洲艺术成就认识的逐步加深, 这种美国优先论才逐渐缓缓消退。他们最常去的是意大利。在佛罗伦萨和罗马, 人们常常能够遇到大批美国艺术家。19 世纪 40 年代, 一些商人和机构, 特别是纽约商人和机构, 开始进口欧洲艺术品。法国商人高皮 (Goupil) 于 1848 年设立了纽约分支, 第二年, 约翰·高德菲·伯克 (John Godfrey B o k e r) 成立多塞尔道夫当代德国艺术馆 (Dusseldorf Gallery)。高皮进口的法国绘画受到美国媒体的赞扬, 而多塞尔道夫却受到争议。19 世纪 5、60 年代, 出现了外国艺术大型展览, 特别是 1857—1858 年当代英国富有争论的拉菲尔前派画展在纽约、费城和波士顿的展出, 以及欧洲商人厄尼斯特·盖伯特 (Ernest Gambart) 和奥菲德·卡达特 (Alfred Cadart) 进口的法国和比利时艺术展。

内战对美国文化的影响究竟有多大, 不得而知。一方面, 除了新闻画报上的插图以外, 美国艺术很少直接触及这个重大话题。另一方面, 过去对美国独特性和难以征服性的乐观被打破。越来越多的美国人拆除民族主义的藩篱加入到了学习欧洲行列中, 以寻求共同的目标和共同的图画表达。这个时代被看作是美国的文艺复兴。这里的确存在对意大利文艺复兴的某些模仿, 像 15 世纪和 16 世纪的意大利一样, 美国出现了一次更为广泛的文艺复兴。尤为重要的是, 在这次文艺复兴中, 建立了复杂的专业艺术。其间, 建立了大量的城

市博物馆。艺术商人数量激增，他们大多数经营欧洲绘画、雕刻和其他艺术品。专业艺术刊物建立，期刊如《艺术爱好者》、《艺术交流》、《画室》、《现代艺术》。职业艺术批评家出现，如克拉伦斯·库克（Clarence Cook）、马里纳·凡·伦瑟拉尔（Mariana van Rensselaer）、莫塔格·马克思（Montague Marks）、罗格·罗尔丹（Roger Riordan）、威廉·C 布朗尔（William C. Brownell）等等。大量艺术组织的成立，增强了艺术家的兴趣，补充了艺术的完整性，绘画和雕刻融入到了装饰艺术、书籍设计和建筑中。

为了能够在艺术品质上与欧洲画家相抗衡，为了能够得到赞助，美国艺术家们在欧洲画家教学的学校寻求职业训练，成为内战后的一种潮流。一部分画家仍然在伦敦学习，如格雷·米切尔斯（Gari Melchers），仍然在多塞尔道夫接受训练。但是，到慕尼黑的画家逐渐减少，到巴黎的逐渐增多。巴黎训练对于美国人来说并不陌生，早在18世纪末约翰·万德林（John Vanderlyn）就曾经在这里学习，19世纪早期乔治·皮特·亚历山大·赫里（George Peter Alexander Healy）与巴龙·葛洛斯（Baron Gros）也一同在此学习。葛洛斯的法国学生，托马斯·库彻（Thomas Couture）在1846年开始接收美国学生，当时威廉姆·莫罗斯·昂特（William Morris Hunt）就是跟随他学习。昂特回到美国后，在新港和波士顿将法国的教学原则传授给他的学生，将库彻和杰恩·弗兰克斯·米雷特（Jean Francois Millet）的审美融会在一起，对波士顿的艺术收藏产生了影响。法国的训练对19世纪中期的一大批美国艺术家产生了影响，从19世纪60年代起，造就了数以千计的艺术家的。

这个时期，美国人将巴黎看成世界艺术培训、展览和赞助中心。尤为重要的是这里每年一度的沙龙展，

为数以千计的艺术家展出重要作品提供了机会，他们也不得不为争取入选而相互竞争。入选名单证明了他们与法国大师之间的关系，这些大师可能在入展方面对他的学生有某种袒护。一旦作品被沙龙接受，刚刚崭露头角的艺术家的就有可能受到重视，有可能受到巴黎媒体的评论，甚至在美国出现评论，可能最为重要的是，有希望将作品卖给富有的美国收藏家。即使法国人和其他欧洲人可能不会成为赞助商，美国人的作品也会偶尔被法国政府出于国家收藏的目的而买下。一些美国人即使在受过很多年的训练之后，也还是愿意留在法国，他们将自己最擅长的题材年复一年地送往沙龙，将作品送往英国和美国展览。另外一些美国人在沙龙赢得承认后便返回美国，但他们在美国很难找到足够的赞助维持他们的生计，通常不得不将做一些插图和教书的工作。但是，他们的这种努力最终在美国产生了数量众多的法国学院训练体系艺术学校。

东方和农民题材是每年沙龙中最受画家欢迎的题材，其中也包括历史和宗教画、肖像、大地、海洋和城市风景以及各种不同形式的景物和其他题材。然而，在伊科尔（Ecole）和画室的学院训练主要是人物——描绘它的外部形式，理解它的内部结构，在正确的结构环境中创造出多人物作品。巴黎的美国学生，和欧洲学生一样，得花费几年的时间来掌握人物。因此当他们一旦接触到更为前卫的艺术，如莫奈的绘画的时候，对简化、变形或放弃他们为之苦苦学习的空间关系时，就表现反感。

但是，风景绘画则是一个例外。法国学院大师们，例如格罗米（Gerome），画过形式和结构都很完美的风景画，但是，通常这些风景总是作为背景。尽管风景研究是学院传统的一部分，但是19世纪晚期的风景教学仍然相当微不足道。这个时期的艺术家到户外，支起画架，画他们所看到的，似乎这样来学习风景画才可能会遵循某些艺术家，如当时健在的巴比松画

家的审美原则。因此,风景画的方法不像人物画那样根深蒂固和程式化,这样很多在法国的美国艺术家能够对自然作出及时地反映,研究到当时前卫印象主义上去。于是便出现了两种相反的审美出现在同一画上的有趣现象:一种是坚固的结构,色调单一的人物画;另一种是用令人吃惊的泼洒和富有活力的笔触描绘的色彩斑斓的风景画。前者创造与艺术家巴黎的画室内,后者创作于乡村夏季假日。

这种双重审美通过朱勒斯·巴斯因·李帕格(Jules Bastine-Lepage)的作品表现出来,它的艺术展现了学院传统和现代观念的一种合理平衡。尽管他不是印象主义画家,但是他在19世纪晚期绘画的发展中是最具影响力的人物。J·艾登·威尔(J. Alden Weir)、罗伯特·凡诺(Robert Vonnoh)、爱德华·西蒙斯(Edward Simmons)和其他美国印象家的绘画中都可以找到他的审美影响。

4. 国内和国外中的美国人和印象主义

理解与误解

尽管“印象主义”一词,在美国有着各种各样的解释,特别是在它最早的使用上,但是美国艺术家和批评家逐渐掌握了它的要义。印象主义,法国的发起者和美国的追随者,习惯于将各种纯粹、未加调和的色彩直接用于画布之上。每一种色调都是可以分别识别的,在一定的距离内,这些色彩融合在视网膜上产生闪烁的光和飘浮不定的气氛幻觉,通过使用厚涂颜料的方法替代坚实的轮廓线和光滑的平面来加强这一特点。这种强烈的色彩主义通过放弃核心色调和用于阴影的黑色和灰色得以突出。这种效果有悖于传统三维造型的方法。印象主义的题材通常是日常生活,光和气氛的短暂效果加强了这种瞬间性;纵深的透视、短平的形式、虚和实的非对称平行排列。这些新方法源自于摄影和东方艺术中新的审美。

法国印象主义可以追溯到1874年在摄影师纳达尔(Nadar)工作室中举行的第一次群展,以克劳德·莫奈在1872年所画的港口风景《日出·印象》而得名。奇怪的是,当时尽管有数以千计的美国人在巴黎学习绘画,但是他们大部分似乎对新运动和这个公共展览并不感兴趣。

风景画大师乔治·英尼斯(George Inness)是最早密切关注法国印象主义的美国画家之一。1874年春天,他从意大利返回巴黎,开始了对印象主义长达一年的研究。1879年,他写了第一篇关于印象主义的文章,并刊登在《艺术期刊》上,显示出他对法国印象主义的熟悉程度。基于对风景和现实的精神阐释以及新古典主义的艺术理念,他一生对印象主义都大加贬低。不过,后来的历史学家指出,虽然它的精神内容多有变化,但他19世纪80年代和90年代的作品逐渐增多的色彩主义和气氛的处理手法上与新的艺术形式不无关系。直到1876年,美国批评家才开始注意法国新艺术运动,当时亨利·詹莫斯(Henry James)在《纽约论坛》上对第二次印象主义画展作了不高的评论,对惠斯勒的某些夜景画给予了负面评价。相反美国批评家威廉姆·C·伯纳尔(William C. Brownell)在1879年一篇重要的文章中对惠斯勒作品中的印象主义特点给予了较为积极的评价。

这个时期的美国批评家认识本土画家的印象主义特征时,显然误读了。在80年代早期,美国的批评家将印象主义和慕尼黑画派混淆在一起,并将这种1878年在纽约建立的美国艺术家团体的印象主义慕尼黑版,指责为神秘意义的和色彩暴力的;描绘坏的和计谋聪明的;粗鲁的和材料的;概略、漫不经心、保守处理的;透视、解剖和色彩错误的等等。

直到大量的印象主义绘画作品出现后,法国印象主义才得到美国人的正确理解。同样,直到19世纪80年代,印象主义的美学思想完全被本土艺术家采用,

美国艺术家们才被尊称为“印象派画家”。

玛丽·卡萨特 (Mary Cassatt) (1844-1926)

具有讽刺意味的是,被认为是最伟大的美国印象派画家只是在品质意义上被看作是“美国人”和“印象主义画家”。在美国,玛丽·卡萨特在印象主义的引入和发展方面所发挥的作用相对较小,她的贡献并非只是因为她作品的影响力,更为重要的是她对美国收藏家的影响。马利·卡萨特是富有的、社会地位显赫的宾西法尼亚家族中的一员,她出生在西部的奥根尼城 (Allegheny City), 长在费城。1860 年开始在宾西法尼亚美术学院学习,但是,她在那里并没有找到合适的训练方法,1866 年,她和托马斯·爱金斯 (Thomas Eakins) 一样,成为战后第一批在法国寻求专业训练的艺术家的。由于学校反对女生从事绘画,她便随格罗米 (Gerome) 私下学习,并接受了库彻的训练。她还参加查尔斯·夏宾 (Charles Chaplin) 画室的课程学习。普法战争爆发后,她又回到美国,1871 年回到欧洲,1872 年的大部分时间在帕尔马度过,学习卡洛·雷蒙蒂 (Carlo Raimondi) 的作品,研究古代大师的绘画,对科尔乔 (Correggio) 和帕尔米奇奥 (Parmigianino) 的作品尤为崇拜,后来将兴趣转移到了母与子和现代妇女题材上。

《蓝色扶手椅中的小女孩》曾经在 1877 年沙龙画展中落选,1878 年在巴黎的全世界博览会美国区落选。小女孩难看的姿势是遭到批评进而被放弃的原因,它体现了印象主义审美的现实主义基础以及德加的人物画风格。画中的人物就是德加朋友的女儿。卡萨特从德加那里学到了对自发性的控制,对绘画处理的自由约束原则,以及用客观的、坦诚的态度描写自然。“控制”在这里是一个关键词,它被用于人物画——很少用于风景画甚至是风景背景,因为卡萨特的人物通常是

在室内甚至是在灯光下所画。色彩起了关键的作用,达到了更为充分的色彩范围,但是,直到 1879-1886 年她的作品与印象派画家一起展出时,才被看作是“充分”的印象主义。

《一杯茶》作于 1880 年,画面描绘了丽达 (Lydia) 正将一杯茶正在送到嘴边的姿态,这个偶然的、只能够停留几秒的时间、快照般的姿态被永恒的定格住了。这张画是经过画家精心计算过的:女子手中所持的杯盘,在画面中处在绝对的中心位置,虽然小,但是起到了强烈稳定作用。这样,画家就可以控制较大的身着简单的女人形象了,她们处在图案背景中——沙发上的大花图案和背后墙纸的垂直图案。两个女人处在画面中心的右侧,与茶几和在右面被截断的远处火炉之间的空间形成了非对称平衡关系,这种虚实平衡和非对称形式是德加常常采用的东方艺术原则。

《苏珊与狗在阳台上》可能是卡萨特最美的一件作品。其中,画家塑造的人物结实,明亮的阳光透光过窗子,阴影变成了亮蓝、粉红和其它颜色。颜色是亮丽的,但是对形的强调并没有减弱。画家采用了传统的方法,将细小的几何状黑格子与人物和膨胀的造型对比,通过墙和走廊的直角加以加强。更有意义的是,远处的背景建筑用强烈角度的笔触加以简化。

直到 1880 年卡萨特才开始了对母性题材的研究。《为睡前小孩洗澡的妈妈》就是这个时期的作品,在第 5 届印象主义展览上展出。同样非母性题材审美原则占据了这些作品,对实造型的平衡、丰富的绘画特性以及色彩的探索;强烈的描绘性和对比强烈的图案;瞬间性和客观性等等。有些评论家将她的母与子的绘画看作是对现代的母与子描写,为了有意避开传统,剔除了传统中母与子表现的宗教色彩。自然的现代性在她的理念中是至高无上的。她避免对母亲面部的描写,尽管是部分的,从而避免了人物面部的程式化。

早在 19 世纪 70 年代,卡萨特就开始使用色粉进

行绘画的探索，后来最终获得成功，并于90年代中期达到了高峰。1893年的《在花园中》是她所有作品中色彩最丰富和最美丽的一张，将强烈的绘画性和生动的色彩与富有装饰性的图案结合在一起，有些批评家认为它受到了波斯微型画的影响。这种德加常用媒介的书写性、破碎性在某些方面促使印象主义技术得以延伸，也使得她在一定程度上放弃了油画媒介。

印象主义在美国被接受，经历了漫长过程，色粉画在其中起到了重要的催化作用。1882年冬天或者是1883年春天，一些从欧洲回到纽约的年轻画家组织了色粉画俱乐部，官方称之为色粉画家团。1884年3月该团体在纽约举办了第一次画展，展出了16位艺术家的64件作品。这次画展增加了人们对印象主义的兴趣。发表在《艺术交流》的展览评论指出：“‘印象主义’在这里得到更为理智的关照，那些对其产生怀疑的人也从中找到了令他们愉悦的东西……”色粉俱乐部只举办了四次画展，次次受到欢迎。更为重要的是，俱乐部的优点被其他艺术组织吸取，如美国水彩团体，艺术家不仅使用“混合媒介”作画。批评家认为，很多油画具有色粉画的效果，水彩画很像色粉画，特别使用厚厚的透明的色彩处理亮色调方面。这已经表明，色粉画中所体现印象主义绘画的短期性和未完成性特点，已经开始得到美国人的接受。

事实上，直到1885年，印象主义绘画才真正在美国本土引起巨大的关注，当时美国艺术协会的杰姆斯·F·苏顿（James F. Sutton）邀请杜兰德·鲁奥（Durand Ruel）为纽约组织印象画家的画展。这个画展大部分是印象主义画家的作品，很少一部分是非印象派作品，其中包括德加、马奈、西斯莉、莫雷斯特、雷诺阿、毕沙罗、莫奈等欧洲大师的画家。这次画展除了引起一些保守派的攻击外，也受到一些批评家的好评。埃德华·格尼斯基（Edward Farczynski）在《批评》杂志上发表评论指出：“纽

约永远都看不到比这个更有意思的展览。”鲁泽·哈密尔顿（Luther Hamilton）认为：“最重要的艺术事件之一在这个国家发生了……”。1886年是美国人接受印象主义的关键一年。直到此时，印象主义的审美原则仍然被误解，但是美国的艺术家、收藏家和批评家开始表现出一种更加宽容的态度了。

二、渐升的洞察力，1886-1893

5. 吉瓦尼：第一代

1883年5月，克劳德·莫奈从维斯奥（Vetheuil）搬往吉瓦尼，很多画家纷纷慕名而来。人们并不知道从19世纪到20世纪之间究竟有多少美国画家来到这里，也没有人清楚地知道第一个来到这里的美国画家是谁。最早来到这里的可能要属威拉德·迈特卡夫（Willard Metcalf）（1858-1925），后来他成为一位重要的印象派风景画家。他来自波士顿，起先是一位人物画家和插图画家。1884年，迈特卡夫来到Brittany的Pont-Aven，1885年，他创作了《格热孜的日落》，这件作品受到法国描绘农民室外风景传统的影响。画面对日常活动中的孩子进行了描写，强调了人物和空间结构。地平线很高，为的是对前景的植物和人物进行详细地描写。和迈特卡夫一样，色德尔·文德（Theodore Wendel）（1857-1932）也是波士顿人，是最早来到吉瓦尼的第一批美国画家。1889年他回到美国，并在波士顿举办了两次画展。但是，与迈特卡夫相比，文德更像印象派画家，特别在紫色阴影和强化色彩的处理上。色彩使用的范围逐渐扩大，在穿过树的光线处理上，色调主义和印象主义的效果完全结合在一起。他被认为是受莫奈风格影响最重要的画家之一。约翰·李斯莱·布雷克（John Leslie Breck）（1860-1899）的法国风景画是美国人绘画作品中色彩最丰富和最具才华的。《爱普特河》（River Epte）作于1887年，是对优雅溪流的一次

色彩细致入微的记录，使用了没有掺入其它色彩的纯色。对丰富色阶的描写强化了水的流动性。相比较，这个时期的几件花园题材的作品使用了强烈的色彩。西奥多·罗宾逊（Theodore Robinson）（1852-1896）是最重要的美国吉瓦尼画家，尽管他很年轻就去逝了，但是在美国，在印象主义形成的关键年代里，他的作品要比其他画家受到的关注多得多。他的影响比布雷克和文德的影响更大。最为重要的是，他的绘画更为强烈，更富有变化，比他的同时代画家的作品更美丽。罗宾逊生于沃芒特（Vermont）的伊拉斯堡（Irasburg）。他最初求学于芝加哥，1874年在国家设计学院就读，并创立了艺术学生联盟。两年后来到法国跟随卡洛斯-杜兰和哥洛美学习，前者教给他丰富的色彩技术，后者主要教给他坚实的造型。将两者结合起来成为他的整个职业中的一个问题。此时，他还没有注意到印象主义激进的审美。在19世纪70年代和80年代，罗宾逊才开始在格热孜（Grèz）尝试将学院主义和室外光结合起来进行创作，1877年，他在巴黎沙龙举办了首展。1886年左右，他结识了莫奈，并于1888年将家搬到了莫奈家的旁边，一直生活到1892年。

1887年访问吉瓦尼最著名的美国艺术家的是约翰·辛格·萨金特（John Singer Sargent）（1856-1925）。萨金特在法国受训，主要作为肖像画家，人物和题材性绘画一直是 he 关注的题目。那个时代，农民题材在法国艺术中具有传统地位，萨金特的革新在于海岸背景。他反对用闪烁不定的色彩和跳跃的笔触描写农民的劳累辛苦。1884年，来到英国后，他开始转向修改过的印象主义。《康乃馨、百合与玫瑰花》（Carnation, Lily, Lily, Rose）作于1885和1886年夏季英格兰西部的百老汇，当时萨金特和他的朋友弗兰克·米雷特（Frank Millet）一起。画中的模特是米雷特的女儿凯特（Kate）和英国插图小

说家弗雷德雷克·巴纳德（Fredericki Barnard）的孩子。这并不是一张肖像画，而是传达了一种年轻的和快乐的情绪。描绘了一个夏天的夜晚，孩子在花丛中点灯笼的情景。值得一提的是，萨金特只是在晚上较早的一段时间里进行绘画，尽管这段时间十分短暂，但是保留了光的一种常态。1887年，结识莫奈后，他的绘画更富有流动性，形被打破和概括化，人物、前景地面和背景树林处理用力平均。但是，此时萨金特并没有采用法国画家的充分色阶的办法，仍然保留了中心色调。到了1889年他才采用了充分色阶的印象主义画法，《一个逆流者，读书的考克特·迈尔》（A Backwater, Calcot Mill near Reading），描绘了沿着静静的水道的人和船，时而被灌木所遮蔽，这些灌木被描写的状似钉刺。这张画成为萨金特印象主义技术的标志。1890年，萨金特结束了印象主义的技术。但是，印象主义特点在他的夏日假期题材水彩画中得到延续，1908年的《葫芦》（Gourds）就是如此。油画方面，印象主义精神在另一张室外作品——《草图者》（The Sketcher）中展现得最为彻底，画中的模特是他的朋友珍妮（Jane）和沃弗雷·德·葛兰（Wilfred de Glehn）。在这件作品中，萨金特不再像过去那样关注印象主义系统的方法，而是使用了更富有活力的笔触，色彩也更为亮丽，以避免程式化和僵死。

丹尼斯·米勒·邦克（Dennis Miller Bunker）（1861-1890）

邦克于19世纪晚期在艺术学生联盟中学习，后来来到巴黎跟随格罗米学习。返回波士顿后，他在新建的考勒斯学校教书。他富有魅力色调的风景画和强烈的学院主义肖像画，使得他成为波士顿艺术界中重要的一支主流。1888年，邦克接受了印象派画法，《菊花》（Chrysanthemums）描绘的是嘉德纳尔夫人（Mrs Gardner）的温室。其中，显然吸收了萨金