

印象派

画家

素描

亨利·吐鲁兹-劳特累克
文森特·凡高
保罗·高更
保罗·塞尚
乔治·修拉
玛丽·卡萨特
贝尔特·莫里索
奥古斯特·雷诺阿
阿尔弗雷德·西斯莱
卡米尔·毕沙罗
埃德加·德加
克劳德·莫奈
爱德华·马奈

●春晓 编著

黑龙江美术出版社

印象派画家素描

春晓 编著

黑龙江美术出版社

责任编辑：董俊茹

封面设计：蒋悦

版式设计：寒力

纹石

印象派画家素描

春晓 编著

黑龙江美术出版社出版发行

哈尔滨市道里区安定街225号

辽宁省印刷技术研究所印刷

全国新华书店经销

龙美彩色制版有限公司制版

开本：787×1092毫米1/12·字数：10千·图：231幅·印张：20

1998年11月第1版

1998年11月第1次印刷

印数：1—5,000

ISBN 7-5318-0564-2/J·365

定价：48.00元

在查阅历史上有关印象派评判的档案之后，猛然产生一种新的想法，尤其是从“素描”角度，再读印象派大师们的作品时，一种对现代艺术发源的朦胧印象，渐渐清晰起来……

论及现代艺术，我不知源起哪一位画家或艺术评论家之口——始称塞尚为“现代艺术之父”；判词一出，不觉近半个世纪过去了，逐渐成为一种画坛内外人云亦云的认同。我虽然也极敬重塞尚的艺术，但如重新把产生塞尚艺术的时代，前后左右的现象，都用画家的眼睛、用画家的实践经验，再去认真地观览一番，体味其中所谓形式意味、观念创意，解析其脉络肯綮，考察当时诸家师门、学路及相互间的影响之后，还要把一百年来“现代艺术运动之父”的桂冠放到塞尚个人头上，可能就有些“抛彩球”似的随意化了。实际上无论从作风的影响力而言，还是从理论的覆盖力而言，“现代艺术之父”这项沉重的金冠，既貌失塞尚本人的艺术主张，也无法归纳到哪一个人的艺术成就上去。——那是一个时代行为，是差不多前后三代人行为的相互影响所至。

十九世纪下半叶，对法国画坛而言，即便是放在整个人类艺术史上去衡量，也是最辉煌、最活跃、最轰轰烈烈的一页。从德拉克洛瓦举起浪漫主义的旗帜向安格尔的学院派挑战开始，推及库尔贝、米勒的现实主义，推及莫奈、毕沙罗代表的印象主义，推及凡高、塞尚的后印象主义，差不多半个世纪间，大师辈出、前呼后涌、才气相逼、异端峰起，因而整体地形成了一个众星辉映的大气象。其中印象派的诞生，以其对传统艺术产生的冲击力而言，以其对现代艺术诱发影响而言，我以为当是十九世纪时世界画坛最重大的事情。而现实中在这两点上对印象派诸家实质性的分析，至今还停留在一种近乎浮光掠影的印象，还搁浅在一种纯粹色彩的观感层面。

印象派在绘画的色彩学上的共同求索，一新传统绘画的色彩面貌，可以说印象主义画家们是有派系的，然而印

象主义诸家原本的出发点是希望运用新的光源色、条件色彩的学说，更真实、更直观、更丰富地也更具科学性的反映出视觉可感知的色彩世界。这种力图发现并努力实现艺术中科学性的观念，与文艺复兴以来的历代大师们原本是一脉相通的。实际上，对色彩、对光影真实感关系的研究和表现，在欧洲上溯到罗马时代的绘画就开始了。在油画中捕捉条件色关系，实现一种被空气环绕的空间感，最早由达芬奇提出，继之在提香、卡拉瓦乔、维米尔、鲁本斯的绘画中，亦体现为不懈的追求。在以风景为题材的作品中，通过写生方式去反映天光水色交相映射的现象，到了十九世纪初英国画家康斯泰勃尔、透纳的作品中，尤其在印象派的前驱巴比松派画家的作品中，在同一时期的写实主义画家库尔贝、柯罗和米勒的作品中，就写生色彩的理论 and 实践而言，可以说已经在印象派诸家的出发点与目的之间，把一根线条清晰地划了出来——观念已经形成——脉络已经打通。印象派诸家们的“革命业绩”，是把这条线路大面积地拓宽、延伸，从而造成了一个更大的气象，一种更广泛的影响。评者或后学，由此把印象派的出现，“现象”地论断为色彩学在绘画领域中的空前行为——这种忽略了印象派和前辈画家的脉承关系，夸大了印象派画家们的“色彩”和传统观念间的跨度，实际上还造成了另一个忽略——即印象派诸家在造型观念、在形态表现手法上——在素描上，那种因人而异倒更见画家气质，更具个性显现的特色。我以为，正是印象派诸家作品中的这种“素描”作风，对现代绘画产生了更潜在的影响力。

后印象主义的塞尚、凡高、高更及修拉等人，都是印象派运动的参与者、追随者，论及莫奈与塞尚、毕沙罗与修拉之于二十世纪现代艺术的影响，孰远？孰近？孰大？孰小？孰父？孰子？看诸家作品中的“素描作风”，那种让美术史陷在迷雾中的评论，应该散开，理法自会清明。

在我今天看来，正是画家面对自然物象写生时，为捕捉空间中瞬息变化的色彩感受，其画风要求与自然现象有

再读印象派诸家的素描

孙景波

短兵交接的感应，要求始终最大限度地调动画家直觉的印象和那种得心应手的快感，那种触类生变的笔法，那种省略细节方能把握整体氛围对形态的概括，那种打破物象轮廓结构的疆域，才能实现光色间相互映射、渗透，并使画面产生一种可令人呼吸般的空间感。笔与象、色与境的融为一体，心象与物象在一气中呵成。这种以对景写生为主要方式的创作作派，在状态、心态和前辈艺术家那种必“十年磨一剑”式的去表现既定目标，追求合乎完善意念和再现严谨意义上形与象的因素作派，便有了一种“动”与“静”之别，“工”与“写”之分。印象派画家们在全心地感受到大自然无穷的“客观”变化过程中间，在作品中更见主观因素的情与境偶发机缘的出现，不觉神人假手地在笔法中也获得了更自然、更多变的“天趣”。这种种因地、因时、因性情、因感遇之异而产生的意外之喜，在有心人的随后的实践中，会渐渐展示为一种体验的延伸，会不期然地形成一种独有的审美意趣。画家的眼睛逐渐对物象产生了一种个人的偏爱，一种从境到情、从意趣到形式的偏爱，心灵激发创作欲望，对选择的物象“加温”，由此渐渐趋向一种通过客观物象表述更鲜明的主观感受的表现倾向。

我以为印象派画家们在自己这种经历中——因为偏重追求色彩的客观魅力，而实践中不自觉地得意忘“形”——正是这种因忘“形”而获得的笔意的自由，使“形态”在绘画“境界”中产生了一派更生动多变的意趣——这种素描从造型观念上的解脱，对欧洲传统绘画则更具叛逆性。我以为，欧洲的绘画由“工笔”转入“写意”，由“反映式”的“再现”追求、演进到“印象”——这一开始强调“人为”因素的主动表现。在这漫长的演化过程中，自浪漫主义之后，尤其到了印象主义时期，“笔”在画家们手中有了越来越不受物象羁束的自主意识，体现出画家对艺术本体——表现形式中个性化的觉悟。我以为，立体主义、表现主义直到抽象艺术的诞生，都是从印象派画家们不羁形态的笔法中得到启示的，这种“笔法”关系到造型观念，因

此可以说他们的素描对后来艺术的影响更具动摇保守观念的根本性。需说明的是：我谈印象派的“素描”以及作品中的“笔法”，当然不仅仅指印象派诸家的“素描作品”，而更主要地是指他们油画作品中的素描因素。

——我们从他们作品的黑白照片中所能解析的那些因素。印象派画家们采用对物象直接写生的作画方式，是一种“形与色同步到位”的技巧，也可以说是“以色造形”直接实现素描内在意图的技巧。

在印象派的群体中，马奈和德加的绘画，多以人物为表现主体，从素描的根源上分析他们二人，得之传统的影响更深一些。在艺术履历上，较之印象派其他同道也可以说有“出身成份”和“来路”的不同。马奈在印象派诸家之中年龄居长，以作派而论，他实际上更接近戈雅和德拉克洛瓦的浪漫主义风格。他的油画作品《草地上的午餐》、《奥林匹亚》一露面，便使官方和学院派保守舆论大为光火，客观而言，他的作品在技巧和表现形式上与传统绘画的距离并不是很远，他之所以不能被容忍，主要是题材、内容上以“有伤风化”的真实，令现实社会中虚伪的美学家们难堪。从技法上看，西班牙画家委拉斯凯兹，尤其是戈雅，对他的影响更为直接些。马奈的笔法轻灵、潇洒，更添出几分法国人的活泼与机敏。他的人物写生，表面看上去每每有信手挥写、不拘形态的作风，但法度内在、结构谨严而感觉丰润，潜在其中的正是不凡的素描功力。女画家莫里索以马奈为良师益友，形影相随，她笔下的人物画尤觉笔意通灵，更多出一些女性的风韵。

以成就和特色论德加，可以说德加是印象派中的“素描派”。我这样说并非是要把德加划出印象派的色彩之门，而是想格外指出：在素描写生这种表现领域中，德加眼力的敏锐、手笔的迅捷、感觉的精微入妙和表现的轻松自如，实在是史所罕见的天才。我看德加的速写，常觉他的笔如同直接连着心灵的神经末梢，在把握人物瞬间变化的动态方面，在表达对象具体特征以及微妙情绪方面，他的笔

法灵动神逸、触微及妙，堪称有“捕风捉影”的迅捷，有“摄魂取魄”的功夫。

德加是学院派大师安格尔门下的再传弟子。他曾拜访过安格尔，安格尔对德加说：“画线条，年轻的朋友，多画线条，不管是记忆还是写生，只要这样做下去，你便会成为一个很好的美术家。”——此语为德加终生所铭记。但德加并没有让自己的线条去遵循安格尔理想美的法则和公式，去沿习一种有样式意味的典雅设计的追求。德加的线条全然体现了一种他个人的、即时的、即兴的、来自自然物象的感应，并把它转化为一种更具体、更生动、更真实的美。德加初学画时，临摹过荷尔拜因，也临摹过德拉克洛瓦的画，前者画风的严谨精确，后者笔法的灵动多变，都在德加艺术中发生影响。他喜欢画舞女、浴女和马场赛事，他的传世之作，有些是根据当时的照片画的，有些是记忆画。那些舞女排练的场面，如果没有非凡的形象记忆力，靠看一笔画一笔的写生是不可思议的。他自己解释这些作品时说：“在记忆中画下各种姿态——观察、观察时不真正画、画时不观察。”当看他的记忆画的素描，竟如同当场写生一样具体、生动时，不得不令有经历的同行们真实地感到了一种惊羨了。所以有劳特累克带着自己的崇拜者们，在德加画展前下跪的传说。连同塞尚和后来的毕加索，同样对之折服不已。因此我说，德加的素描不仅仅是印象派的。玛丽·卡萨特从美国到巴黎学画，终归拜到德加门下，同样信奉“多画线条”的教导，她的作品多来自周围的家庭生活，以母女、母子为题，内容温馨，笔法也体现为一种心态的明快与流畅，因此得到德加的器重。

劳特累克也曾研究过安格尔和戈雅的线描，随后也依归在德加的影响之下，他喜欢用一种看似纷纭紊乱的线条去描绘巴黎妓女们的生活。这种有些夸张意味的神经质似的线条，自身就带有强烈的骚动不安的感觉，用来描写那种种种玩世不恭的表情和强颜作笑的氛围，如是特定条件对画家自然的选择。劳特累克是个残疾人，他和笔下的人物

间有种同病相怜的友谊。我看劳特累克的素描有时也会想起杜米埃，想象他也许受过杜米埃的影响。线条在劳特累克画中，不仅是物象轮廓及结构关系的解释与铺陈，而是更明显地具有画家个人气质、个人情绪化的表现倾向了。所以说他虽崇拜德加，但其作品却走出了德加的藩篱，毕加索、马蒂斯早年在素描上都从中获得启发。

从在陶瓷上作工艺到成为绘画大师的雷诺阿，一生在艺术表现形式和题材领域中经历过多次的变化，其状况在印象派画家中是很特别的。他和莫奈、毕沙罗同道写生，有风格很近似的风景油画，但对色彩的迷恋，并不妨碍他更多地把精力放在人物和肖像画题材方面，而他的人体艺术尤为出色地表现出他在素描和造型上的苦心求索。中年以后雷诺阿喜用松软、疏散的线条，下笔虚入虚出，仿佛在揭示着一个迷离恍惚的境界，笔触随着光影闪灭、浮动，主体的轮廓朦胧隐化在如有浓度的光色与空气之间，景象浑然一体。他和雕塑家马约尔在造型上互相启发，追求“归真返朴、浑厚博大”的意象，所以他晚年的人体艺术更具有有一种超然象外的气度。我以为他的女人体造型中，那种舍略细节、强调大体、笼统大象处理造型的手法，无疑对塞尚的企图“理性地去认识形体构造”具有引发性。稍后我们看到博纳尔和夏加尔的绘画，直觉使我相信，后两位画家如梦似幻的笔法都带有雷诺阿的气脉。

在印象派诸家中莫奈、毕沙罗和西斯莱，可谓是印象派中的“真正印象派”。他们多以风景题材为主，坚持直接写生的方法，由始至终。同代的评论家西尔维斯特论他们三个人时说：“莫奈先生是最熟练最果敢的，西斯莱先生是最和谐最斟酌的，毕沙罗先生是最诚实最质朴的。”在志趣和风格上，他们三人确实很接近。莫奈和西斯莱都曾在格莱尔画室学过画，格莱尔是安格尔的学生。我想，这种经历无疑会使传统绘画的技法潜在地影响到他们日后的艺术实践，但同时也可能加速了他们艺术创作欲望的叛逆倾向的发展。德拉克洛瓦、库尔贝出现之后以法国画坛，对传

统艺术的革新，渐渐演成一种风潮。毕沙罗和塞尚干脆投奔库尔贝画室，库尔贝曾鼓励他的追随者们“要和过去断绝关系而让自己前进去冒险”——尽管阻力很大，但这种“叛逆”的号召更令年轻艺术家们激动。1874年，印象派画家们第一次结伙办画展。看当时的评论，莫奈、西斯莱和毕沙罗是其中重点受到攻击和嘲讽的对象——“毛胚的糊墙纸也比这海景（注：指莫奈的《日出·印象》）更完整些”；“西斯莱娇柔造作”；“毕沙罗先生，莫里索小姐，以向美宣战的姿态出现”；“可笑的集荒谬之大成”；“可怕的涂鸦之作”……

我冷静地分析当时巴黎的观众，难道他们真是无法忍受印象派的色彩吗？——那么明快，那么自然，那么真实……我想不完全是。惯于以传统艺术为审美标准的评论家们，不能容忍的正是他们描写物态时那种打破形体轮廓界线、得意忘“形”的素描表现。毕沙罗确实主张：“不要把轮廓线画得太完整，应该用明暗色彩及恰如其分的笔触来表现素描关系。”毕沙罗和西斯莱，都喜欢用短小的笔触，以色彩的点线并列、交织或重叠的技法组织画面空间和物象，造成光色如在空气中闪烁颤动的感觉。西斯莱的确用笔斟酌而流畅，画面有种爽朗利落的格调，毕沙罗的气质接近米勒的朴厚和诚恳。以我个人的偏爱来说，在印象派画家们中，毕沙罗的画是最耐人品味的，他的素描谈不上熟练、流畅、严谨，但拙实、诚恳，是一种动人的气质。他在笔法和表现形式上广有尝试，潜在地影响着他周围的印象派伙伴，其中塞尚受他直接影响可能最大。被称为“点彩派”的修拉，可以说是把毕沙罗的“短线组织法”转变成了“色点交错法”。修拉以极具耐心的解析方法，用冷暖不同、深浅不同的彩色点子造成一种空间错觉的重合，以借重表现出他对光与色的科学性解释，他的素描侧重对光和空气感的研究。

三人之中，莫奈确实是最熟练、最果敢同时也是最具才子气的，他的高龄使他成为唯一有幸看到印象派真正胜

利的印象派画家。印象派因他的一幅《日出·印象》而得名，但莫奈至死都不愿认可他是一个印象派画家。他在临终前的一封信中写道：“我平常最怕理论，我只有直接描写自然的功绩。”——莫奈确实以一种真诚的感觉终生不渝地坚持“直接描写”自然。但这种“直接”，并非摹仿和照搬，他属于那些最早领悟到绘画语言抽象美的先觉者。看他晚年创作的大幅壁画巨制《睡莲》——那是点与线条的舞蹈，是光与色的交响，是笔法超然形态的自由挥写，是绘画自在自然地表现。这种作派，我相信近及凡高、塞尚，远及波洛克、德库宁都会引起共振现象的。

塞尚、凡高与高更被称为“后印象派”画家，在行为上，他们接近印象派画家们，塞尚还参加过印象派画展，但理论上他们已不再是“直接描写自然”的画家。塞尚希望“更客观地观察世界——这种观察不受任何清静心灵或杂乱感情所干扰”，他主张“面临自然而非临摹自然”，他说，“我所追求的最重要的是表现，在放弃原本原样地表现运动的方法时，就可能达到一种更高的理想的美”。这无疑是在说，印象派画家们那种面对瞬息万变的自然景色，直接写生的方法不过是对自然的摹仿。而他需要为绘画建立一种更理性，也更客观的结构，他首先从观察方法着眼，把物象按几何形体解析为：圆球、圆柱、锥体的组合与构成，然后又从表现技法着手，把一种短笔触按一定方向、韵势有序地铺陈，以“表现”全然被他“主观化”了的，——即已经被他理念进行几何形体归纳、概括了的，形态也被他这种近乎粗暴而生硬用笔所夸张了的“客观”。对生前无法被理解和接受的这种观念作风，塞尚顽强而执着终生。塞尚崇拜德拉克洛瓦，喜欢柯罗、米勒，其作风一度更亲近毕沙罗，他的作品和印象派画家们距离并不是很大，他重要的作品依然是面对自然的“直接写生”，而且不失对自然的真诚。他对形态体积的分析，是对素描理论的发展，他的素描造型概括、特征鲜明，浑然拙朴、强悍大气，他对现代艺术的推动力是无可争议的，毕加索的立体主义正是

从他的形体观念中衍生的。

凡高和高更，在艺术个性上的鲜明强烈、个人遭遇的曲折和不幸、相互间的敬重——友谊——分歧——仇视的故事，使他们更像一对狭路同行的难兄难弟。他们在理论上与塞尚同样不希望表面、现象地摹仿自然，渴望在绘画中表现自己的精神与理念。他们早期都是从印象派作品中获得营养，素描和油画都以写生为主，高更后期的绘画明显转向线造型和平面的装饰性手法，色彩单纯而富有异教情调的神秘意味。虽然很少听到哪位画家自称是受高更影响的，但我看马蒂斯野兽主义的作风和高更路数并不遥远。

凡高以宗教般的狂热投身于艺术，这使他的绘画也充满了一种坚定、虔诚、热烈的境界。凡高早期的素描，尤其是他那些借以研究空间、透视的风景素描，曾显示出他对细节特征一丝不苟的观察力，他对画面的层次、空间极明确的理性逻辑思维。如《柳树林中牧羊人》一类素描，即使放在古典主义大师的素描当中，也具有足相媲美的严谨性和完整意味上的表现力。凡高曾受印象派画家影响，在运用“以色造型”，以色彩造意境的技法方面，无疑得益于莫奈和毕沙罗，但他心中更爱米勒，我觉得他的作品无论素描还是油画，更多受到米勒的影响。他从米勒的素描中找到一种用线的语言，转化为色彩的更强烈的奏鸣，画笔在他手中仿佛是支燃烧的火把，一切自然物象在他的笔下都被点燃了，山川、田野、河流都像着了魔一样，涌动着色彩的火焰。凡高生活的悲剧，因精神失常而自杀的结局，很容易令人把他在艺术上也看成一个行为怪僻、无法自律，全凭感觉信手涂抹的“疯子”。但如认真阅读他生前的许多书信，了解他的艺术经验、主张，并且仔细研究他的油画原作和素描之后，当不会信同这种无知的误解。凡高有着严谨而扎实的素描功力，这使他狂涛般的艺术表现激情在绘画中实现为一种非常有序的、有理论构架的章法，他运用点和线的因素在画面中造成极丰富的意象——有时是有感于生态特征的，有时是有感于景象氛围的，有时则出于

画面自身构成、对比、层次、节奏、感觉之需要。他利用点、线的大小、长短、疏密、黑白、浓淡多种因素和多种手法在画面中交替组织。我看他的素描，尤其是看他画面的局部，那已全然是点、线、面、黑、白、灰等绘画语言抽象美感的构成。这都不可能是一时灵动、意气用笔而偶出意外的成功。相反，我认为凡高的艺术恰恰是一种强烈感受力和清明的理性控制相结合的范例，是一种理路明确的追求，一种审美意志对绘画理念的实现。

当印象派运动随着十九世纪的结束，也落下展出帷幕的时候，二十世纪现代艺术轰轰烈烈地开始了。我以为二十世纪这个起点，无疑是印象主义落脚点的继续。当社会的进步、文化观念的开放，使得当代前卫画家同行们渐渐失去了精神和社会压力的时候；当绘画艺术在某些恶作剧式的玩闹中，也开始令人感到疲乏、麻木的时候，我们会回忆起印象派画家生活的那个时代，真该说他们是一群沧海横流的英雄。——1874年印象派第一次画展之后，这群受到嘲骂、攻击的画家，精神和生活几乎陷入绝境，没有人买他们的作品。1875年莫奈写信向左拉求援：“你能帮帮我吗？我家中已经沒有一文钱，今天甚至无法举火……我付不出600法郎（房租），我们的家具，所有之物都将被拍卖，我们将被赶到街上……”毕沙罗写道：“我此刻的遭遇是可怕的，其可怕的程度远远超过我年轻的时候……尽管这样，我还是必须认为我如果必须重新开始，就应该毫不犹豫地踏上同样的道路……”

毕沙罗悲壮地走过一百多年之后，1986年法国人在巴黎大皇宫为印象派画家举办了盛况空前的回顾大展，香榭丽舍大街上数以万计的观众排起了参观的长队——一道壮观的、充满敬意的风景线。——印象派造成的那种“人与自然”、“天性与人性”相得益彰的和谐的艺术，有其永恒的魅力。

1998年1月8日，于北京南湖郊舍。

目 录

爱德华·马奈

(Edouard Manet 1832-1883)

克劳德·莫奈

(Claude monet 1840-1926)

埃德加·德加

(Edgar Degas 1834-1917)

卡米尔·毕沙罗

(Camille Pissarro 1830-1903)

阿尔弗雷德·西斯莱

(Alfred Sisley 1839-1899)

奥古斯特·雷诺阿

(Auguste Renoir 1841-1919)

贝尔特·莫里索

(Berthe Morisot 1841-1895)

玛丽·卡萨特

(Mary Cassatt 1845-1926)

乔治·修拉

(Georges Seurat 1859-1891)

保罗·塞尚

(Paul Cezanne 1839-1906)

保罗·高更

(Paul Gauguin 1848-1903)

文森特·凡高

(Vincent Van Gogh 1853-1890)

亨利·吐鲁兹-劳特累克

(Henri Toulouse-Lautrec 1864-1901)

爱德华·马奈

(Edouard Manet 1832-1883)

左：《披斗篷的男子》（正面）

1852-1858 年

右：《披斗篷的男子》（侧面）

1852-1858 年

炭笔

各 40.6 × 22.5cm

爱德华·马奈

(Edouard Manet 1832-1883)

爱德华·马奈是法国印象派的精神领袖，通常被后来的艺术史论家视为现代绘画之父。马奈出身艺术世家，从小受其叔父的影响，对绘画产生浓厚兴趣。他曾与同学一起遍临卢浮宫珍藏的历代名画，对西班牙和荷兰绘画有较深入的研究，为后来的艺术创作打下坚实的造型基础。他曾对其师墨守成规的学院派历史画产生强烈反感，开始探索直接描绘模特儿和表现光影对比效果的新画风。尽管马奈的作品受到年轻一代艺术家的好评，他却常常遭到官方沙龙评审团的排斥，在1863年落选者画展中展出的《草地上的午餐》成为新闻界嘲讽的对象，也吸引了大批观众。在当时众多的批评声中，惟有小说家左拉是他坚定不移的支持者。马奈与莫奈、德加、毕沙罗、雷诺阿等人相识很久，但并未参加过印象派画展，但他对艺术孜孜以求的革新精神曾给这批具有同样志向的画家们以极大的鼓舞。马奈绘画的主要代表作品还有：《西班牙歌手》(1860)、《瓦伦斯的罗拉》(1862)、《奥林匹亚》(1863)、《短笛手》(1866)、《弗里·贝热酒吧》(1882)等。

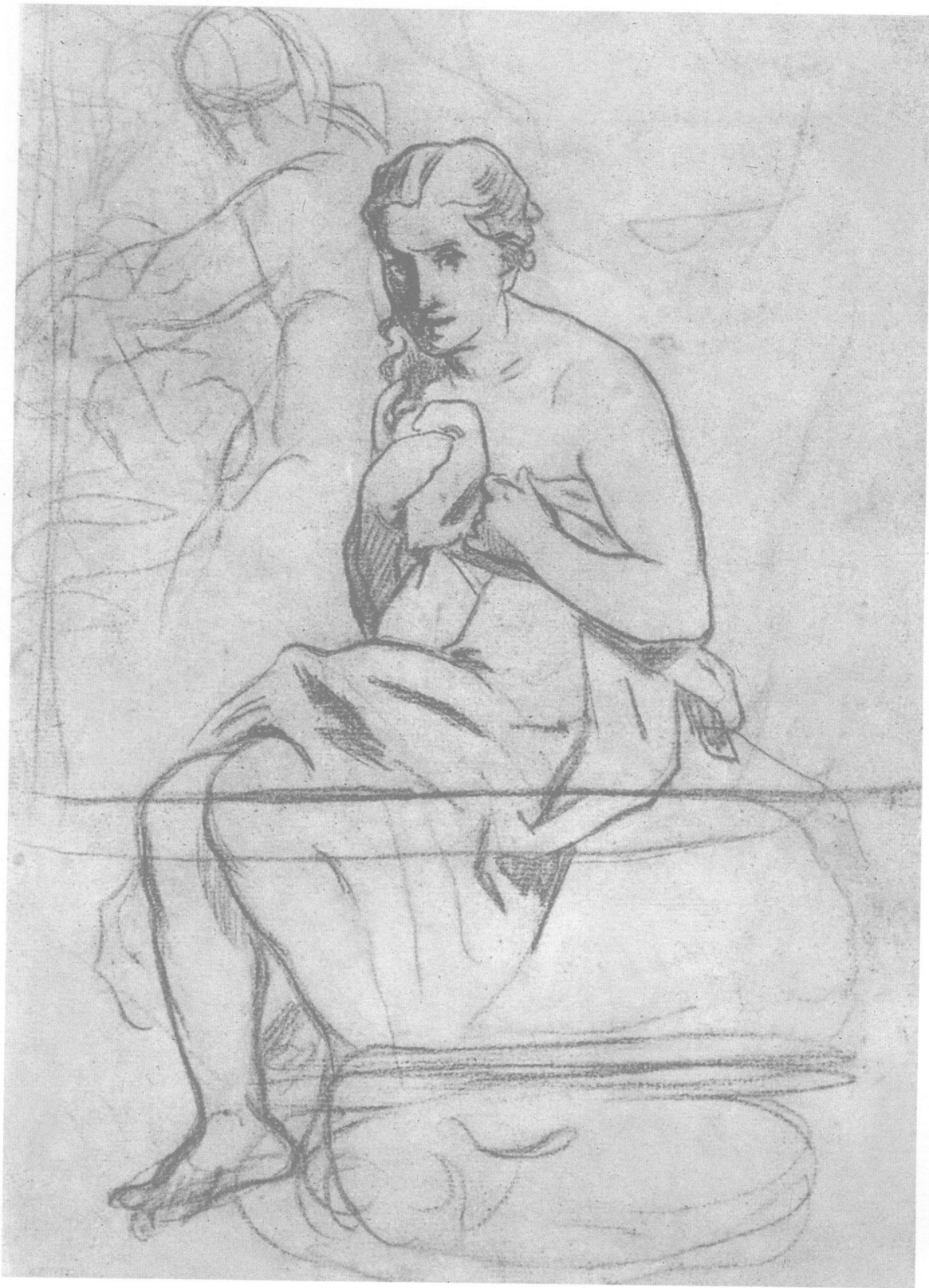




《坐着的沐浴者》
约1858-1860年
墨汁·毛笔
26.7 × 18.9cm

《少年像习作》
1857-1861 年
褐色粉笔
32.5 × 23.2cm





《身着浴巾的裸女》

1862 年

褐色粉笔

28.0 × 20.0cm

《唐·马利亚诺·坎普鲁比像》

1862 年

毛笔·墨水

16.5 × 15.2cm

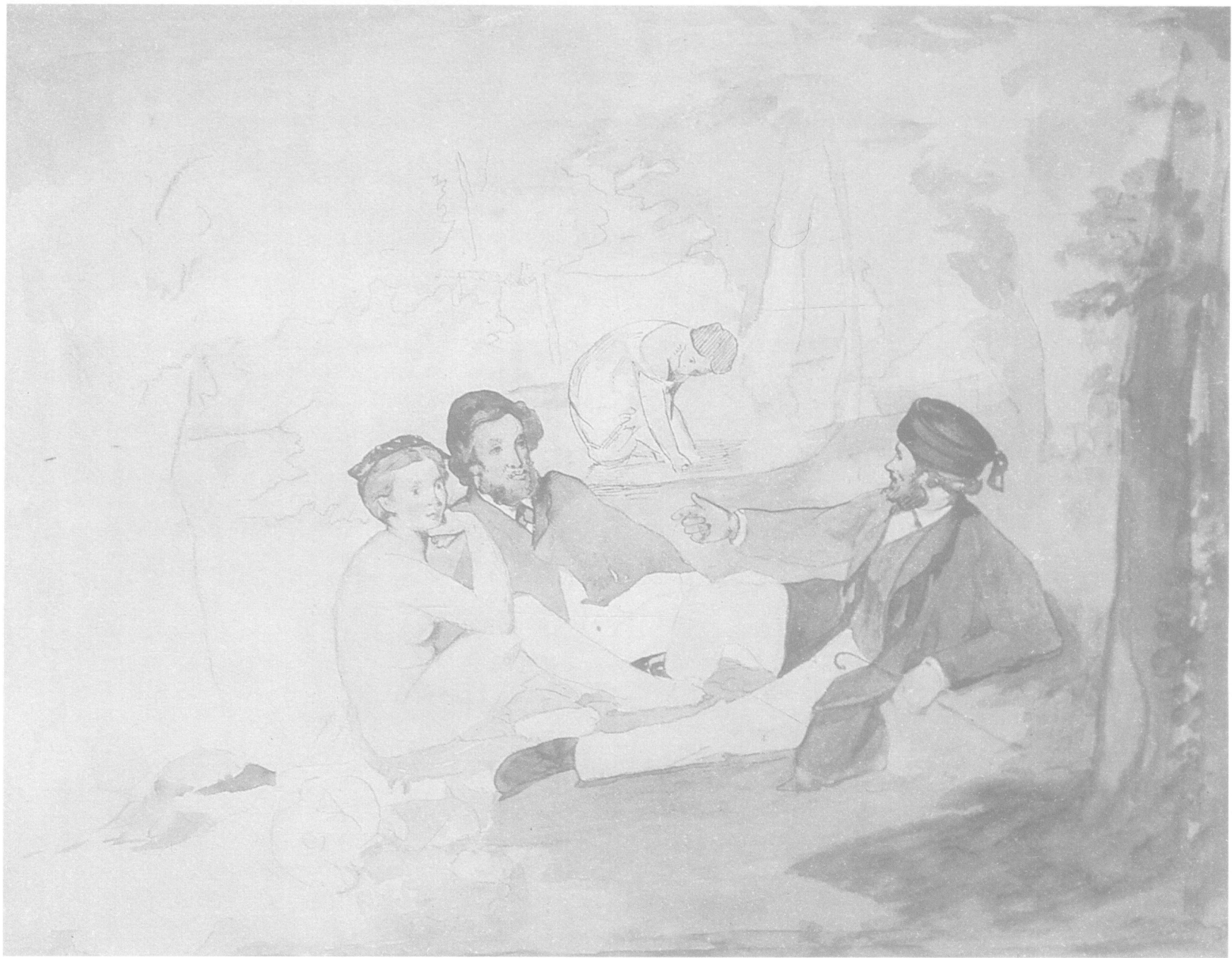


《为〈草地上的午餐〉所画的草图》

1863年

钢笔、墨水、水彩

40.8 × 48.0cm



《巴黎咖啡馆》

1869 年

钢笔·墨汁

29.5 × 39.4cm



左：《莫奈像》
1870 年
毛笔·墨水
右：《库尔贝像》
1878 年
毛笔·墨水
24.0 × 18.0cm

