



19世紀 藝術



L'ART
AU XIX^E SIÈCLE

西洋視覺藝術史

19世紀藝術





西洋視覺藝術史 19世紀藝術

[法國]尼古拉·第弗利(Nicole Tuffellic) / 著

懷宇 / 譯

朱忠勇 / 編審



閣林國際圖書

作者簡介

尼古拉·第弗利 (Nicole Tuffelli) :曾就讀於羅浮宮美術學校，及羅浮宮博物館文化部門，並曾擔任文化部現代藝術基金會雕刻藝術品購買委員會秘書等職，現任藝術史教師。

第1頁：

保羅·塞尚 (Paul Cézanne)

《多明尼克叔叔》

1866年（奧塞美術館，巴黎）。

攝影：© RMN

第2頁：

居斯塔夫·庫爾貝 (Gustave Courbet)

《庫爾貝先生，您好》

（法布爾博物館，蒙彼利埃）。

攝影：© RMN

目錄

前言	6
現代性	8
● 美術沙龍(P10)	
● 論藝術(P15)	
● 非議與現代性(P16)	
● 攝影-藝術家的工具(P28)	
● 居斯塔夫·庫爾貝(P30)	
● 亨利·德·土魯茲-羅特列克(P36)	
● 埃德加·竇加(P37)	
風景：一種題材的頂峰	38
● 印象派(P47)	
● 印象派畫展(P52)	
● 文森·梵谷(P58)	
● 保羅·塞尚(P63)	
象徵主義	69
● 象徵派雜誌(P76)	
● 奧古斯特·羅丹(P80)	
● 保羅·高更(P90)	
折衷主義	92
● 夏爾·加尼埃(P102)	
● 萬國博覽會(P105)	
新藝術：藝術的綜合	111
● 維克多·奧爾塔(P118)	
● 新藝術的主要雜誌(P126)	
返回源泉	132
大事年表	135
參考書目	143

前言

從1848年到1905年這段時間，整個歐洲極度動盪，各種藝術流派也依據一種新的節奏——即「現代化」在增繁、接續、交叉影響並共同存在。巴黎從路易十四統治以來，就成為藝術的重鎮，這時又以其出現的近現代最具影響力的繪畫運動——印象派——而光耀四方。此時的巴黎在第二帝國時期變化較大，也成為一個經常被當做典範的現代首都形象。

然而，法國當時並不是歐洲工業化最完整的國家，在那個時代，歐洲各國依據工業化程度而被劃分為不同的等級。18世紀後半葉興起的工業革命中，法國與最早的幾個國家（如英國）與錯過這一革命的國家（如西班牙）相比，處於中間位置。而在那個時代，國家之間的等級差別已經不在於國土的大小（當時的奧地利帝國作為歐洲最大的國家已經開始解體），而在於經濟實力。這時的法國是一個適合於藝術創作、政體相對穩定的繁榮國家，在經濟上，排位僅次於維多利亞女王統治時期的英國——英國雖然到1890年之前一直是世界上第一強國，但從1875年開始則面對德國的強勢競爭。

儘管人們被工業革命帶來的各種變化所驅使，但對未來充滿著憧憬，他們仍對於歷史表現出極大的熱情。於是，某些藝術家和建築師便從過往的時代裡，去尋找適當的藝術形式與處理方法，以便回應當時時代的需要，尤其是在半個世紀裡，驟增了幾乎兩倍的人口問題；藝術家們也盡力滿足作為新的社會主流階層即所謂的資產階級（資產階級是工業化的受益者）的審美情趣。

處於主導地位的價值觀，是一種「求進步」的觀念。這種價值觀被部分政治精英們重新視為圭臬。這種觀念，如百科全書一般，深深地影響當時人們的思維模式，並滲透了整個時代。實證論者們（如奧古斯特·孔特）曾經賦予這個觀念一種哲學基礎，並給予科學與技術的進步一種具體的價值。它的直接影響是對人的信任，及對作為各種變化的發起者和具創造力的個人的信任。而這樣的變化，每個人都可以在生活周圍的環境中注意到，如鐵路的建設和擴展。所有這一切，人們感覺就像是在工作中或在學習中，個人也可以參與的一些能夠促進時代進步的公益性活動。

因此，個人在集體的歷史，即人類的進步歷史中起了一定的

作用。這種求進步的觀念，與為所有人去建設一個更美好的世界的想法同時形成。這種被稱為社會主義的理想，從世紀中期就出現在許多人身上（如普魯東、傅立葉、馬克思），他們是在分析了那些湧進城市，為了在工廠裡找點活幹的人們的悲慘境況所提出的理想。這種理想對於英國藝術界的影響，比對法國藝術界的影響更深刻、且時間更早。這種理想影響了現實主義的藝術家們，但後來也成了主導新藝術觀念所依靠的基礎。

不過，實證主義的價值觀很快就被1870年的歐洲戰爭和各國的內戰所破壞。到了十九世紀末，在大多數人贊同工業文明成果的同時，世界也越來越顯現出因被機械所控制而充滿了憂鬱。如此一來，儘管由於交通與通訊方式的加快和歐洲殖民地的擴張而「擴大」了世界的版圖，但是，返回自我的需求也同時出現了。某些藝術家也開始借助於使用一種藝術的象徵語言來表達他們精神上的不安與焦慮。

在這一時期，人的內在變成了哲學家和醫生們的研究重心。柏格森挖掘意識，佛洛伊德探索潛意識，而「記憶」（柏格森：《物質與記憶》，1896年）仍穩穩地成為這半個世紀中想像力最為牢固的基礎。在繪畫中，主張現代與堅持傳統的藝術家之間極為對立；在他們的衝突、吵鬧和決裂之外，建築、裝飾等藝術表現形式（這些藝術至今仍未得到完整的研究），似乎還要加上雕塑，在表現上都意欲獲得更多的差異性。

本書所研究的時期，始於1848年（當時的革命波及了歐洲好幾個國家），止於1905年（新藝術結束的年代）。從政治和社會的觀點來看，是因為第一次世界大戰帶來的深刻而又不可逆轉的變化。

這本著述的編寫，是依據內容而不是年代，它主要是從繪畫的觀點談起。然而，由於我們一方面要面對建築和雕塑；另一方面要面對歐洲象徵主義藝術運動與新藝術相關的某些流派的研究，所以使得我們在某種程度上改變了對於19世紀下半葉的習慣性看法。

現代性

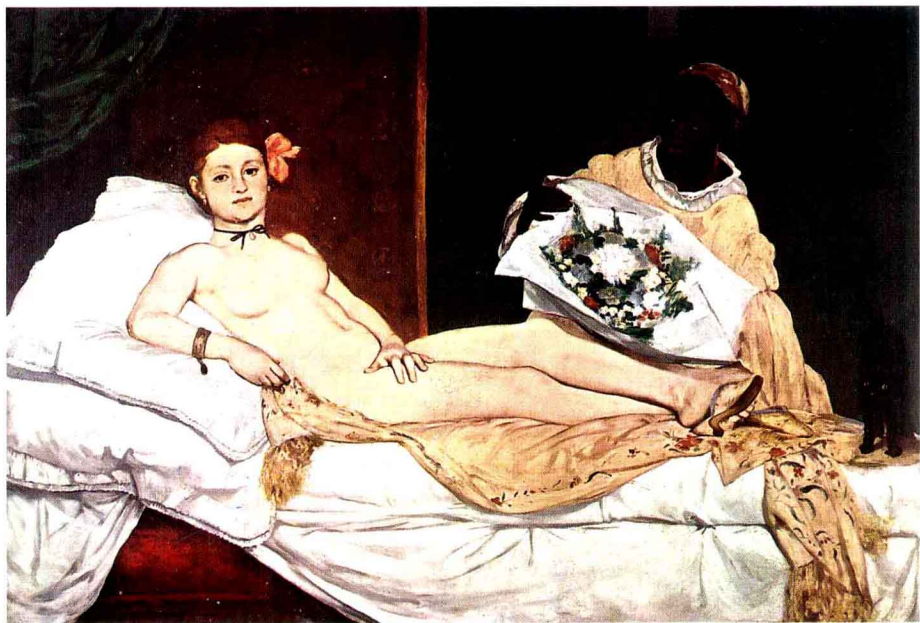
19世紀發生了許多憾動人心的歷史事件，也恰恰在這個世紀，一些藝術家們重新感到必須創立一種現代藝術或稱新藝術的視覺表現方式。這類藝術家有著一種強烈的社會與時代的使命感，而其他較傳統的藝術家們則對此一無所知。現代性的爭辯比第一次審美論戰（17世紀在繪畫中出現的素描與著色之爭）來得更厲害，它表明了在繼續遵循以往規則的正統（傳統）藝術和與時代同步、有生命力的藝術之間的一種斷裂。

波特萊爾在《審美情趣》（*Curiosités esthétiques*）（1868年）一書中，曾經給「現代性」下了一個非常有名的定義：『……它是短暫的、瞬間的、偶然的，是藝術的一半；而另一半則是永恆的、不變的……爲了使現代性變爲永恆，人類生活中所包含的神秘之美，應該從中被提取出來。』這位《惡之華》的作者和埃德加·坡作品的譯者，在第一位現代派畫家居斯塔夫·庫爾貝（Gustave Courbet, 1819-1877年）的《畫室》（巴黎奧塞美術館）一作中，以坐態出現在畫面的右側。

「現代性」不同程度地觸及到了所有藝術種類中的最新創作，但在繪畫中的表現則最爲明顯。這是一種以未完成的方式和一種在攝影與日本木版畫影響下所確定的全新的構圖技巧。愛德華·馬奈（Edouard Manet, 1832-1883年）作爲最傑出的現代派畫家，借用了狄德羅的思想之後，對「現代性」的原則做了一個陳述——即必須「與時代同步，必須做你所看到的事情。」

「與時代同步」

現代藝術家們認爲，與時代同步就要以對時代有新的感覺爲前提。對於時代的看法，人們過去一直認爲它像社會一樣是不變的，它似乎只能伴隨著社會所產生的革命、轉變和進步來加速前進。「今日」應承載著整個過去並承接著未來。對於未來的認識，應該以進步的觀念爲支點，所以引起了對於時代的一種廣泛的普遍意識。相對之下，「過去」已不再重要，也不局限於已有的一種傳統之中，所以藝術家們就不從傳統和古典之中去尋求創作的靈感，而是朝別的方向去尋找藝術的根源：藝術家們在始於18世紀末的一個「仿古」風潮結束後，透過那些古老的模式，發現了人類的「原始狀況」。畫家高更（Paul Gauguin, 1848-1903年）就投身到這種過去的「新」創作模式之中。「現代性」的時代即



愛德華·馬奈

(Edouard Manet)

《奧林匹亞》

(1863年，巴黎奧塞美術館)。奧賽美術館館長弗朗蘇瓦絲·卡珊(Françoise Cachin)在馬奈畫展(巴黎，1983年)的目錄中，指出今日的人們不會再感受到畫作所傳達的那種幽默，她並不排除由畫家以模特兒維克多麗娜故意「模仿的」意圖：這位模特兒「象徵了畫家那種穩重的傲慢，畫家讓她模仿了過去一幅畫中的姿勢，並且同時保留了自己的個性」。

攝影：H.Josse

© Arch.Larbor/T

「當下」，它不同於過去和將來，但同時承擔著這兩個時代。這種新觀念，使人們為他生活的時代賦予了一種特殊的價值。

對於藝術家而言，要創作出與其所處時代相符的作品，而不再像美術學院所教授的那樣去創作「古典」的作品（正是這種作品構成了學院派的基礎）。也就是說要把藝術建立在當時代的生活基礎上，而不再是建立在古希臘—羅馬文化和諸如米開朗基羅及尼古拉·普桑(Nicolas Poussin)等大師們的審美原則的基礎上；也就是要建立一種有生命力的藝術，同時也要依據波特萊爾的定義：將這種新藝術提升到古代藝術的地位。

根據這樣的目的，藝術家們並沒有否定傳統——一般的錯誤認知是認為「現代性」首先是拒絕過去，其實他們是將傳統拿來作為衡量自己的依據。

《奧爾南的葬禮》證實了庫爾貝立志要創立與其時代相符的藝術作品同時，也給予了傳統同樣的重視。畫家透過運用大尺寸的畫面，把人物組織成一個橫排（儼然如古代的淺浮雕那樣），並準確地借助於托馬·苦蒂爾(Thomas Couture, 1815-1879年)這位過渡畫家的幫助，而與歷史上的繪畫比試高低。因為後者在1847年曾以展出他的《頹廢的羅馬人》(巴黎奧塞美術館藏)而獲得了空前的成就。庫爾貝藉助同時代中歷史的一個片段，來向這樣的傳統進行挑戰，並且由於畫中主題人物不是貴族而成為新式的現代繪畫。他依據周圍的人和奧爾南鎮的村民為模特兒，創作出了畫面的主人翁：一次當時代真實的葬禮。按照他自己的說



從西元1791年以後,美術沙龍是由國家主導的一種繪畫展覽會,想要參展的法國國內或外國藝術家的作品,包括油畫、版畫、素描、雕塑等,均須要獲得評審委員會的同意。西元1848年起,美術沙龍在羅浮宮展出(它的名字正是由此而起)。從西元1857年起至世紀末,它遷至位於樹麗舍大街,為1855年萬國博覽會而建造的工業宮。不論是每一年舉辦一次還是每兩年舉辦一次,美術沙龍都不停地引起敵對和非議、抗議和爭論。

因為這樣的「賭注」是有其重要性的。對於藝術家們來講,這是惟一能夠展示他們的作品並獲得銷售以及國家或私人訂購的機會。畫家們的境況不同於雕塑家們。雕塑家們完全依賴那些被預訂的作品來表達自我的創作理念。從第二帝國時期起,就沒有任何一件重要的雕塑作品被美術沙龍拒絕過,而且那些大雕塑家們均獲得了沙龍的承認。相反,那些最具革新風格的畫家們卻遭到排斥。

從路易-菲力浦一世以來,評審委員會由美術學會的成員所組成。他們選擇作品的標準,必須是建立在對古代進行研究和模仿的基礎上,為「偉大藝術」增添光彩的藝術品,也就是要求畫家們

能夠使用古代的審美法則。在學會成員們看來,這種藝術的特點在歷史畫上最具有卓越性的表現(這在藝術表現題材中占首位),不管在畫面構圖、主題和明暗對比及許多要素上都有著卓越的特點,而這些,在新派畫家那裡則將被排除掉。

美術學會(Académie des beaux-arts)隸屬於法蘭西研究院,後者是一個國家機構。美術學會是在大革命之後所創辦的,它與皇家繪畫與雕塑學會(Académie royale de peinture et de sculpture)無任何共同之處,後者是由數量很少的一些藝術家所組成的一個協會,其目的在於捍衛他們的職業自由。美術學會所強調的藝術,對於中產階級一部分人的審美觀,無庸置疑地具有很大的影響,這些人很關心於確立他們權力的合法性,因而他們向藝術家預購作品。在這一點上,使得「學會藝術」(美術學會的藝術)與「官方藝術」(官方預購的藝術)之間,出現了混淆。

正是由於1855年的萬國博覽會,拒絕了庫爾貝的《畫室》和《奧爾南的葬禮》兩幅作品,這才促使他在巴黎蒙田大街七號臨時搭建的木棚裡,舉辦了他第一次個人的「現實主義」畫展。

1863年,有三千位藝術家為了參與



居斯塔夫·庫爾貝

(Gustave Courbet)

《畫室—我藝術生涯中有七年的時間取決於這種真實的寓意》

(1855年，巴黎奧塞美術館)。庫爾貝由於遭到萬國博覽會評審委員們的拒絕，後來在位於阿爾瑪廣場 (Alma) 的現實派展覽室展出了這幅作品。德拉克洛瓦在其日記中曾經寫道：「我發現了一幅傑作

……惟一不足的是他在畫面中畫的那幅作品，就像是全畫中間的一塊「真正的天空」。人們拒絕了在我們這個時代中最具特色的一幅作品。」這件作品的表現題材可以做多種解釋，而作品本身的高水準也使得它成為法國繪畫中的一幅重要作品。

攝影：H.Josse

© Arch.Larbor

在美術沙龍的展出，提交了五千餘件作品，只有二千件獲選參展。拿破崙三世面對眾多要求自由而不是出於藝術審美方面的呼聲，建議在香榭麗舍宮附設的展館展出那些被拒絕的作品：民衆對藝術家們的要求莫衷一是。有一千二百位藝術家在這個被稱為「被拒作品沙龍」展出了他們的作品。

被拒絕展出的作品屢屢出現（例如1866年拒絕了馬奈的《吹短笛的人》），導致新派藝術家們不得不在自己的畫室裡展出作品，或者越來越多人在畫廊展出作品。西元1867年，庫爾貝和馬奈都自己出錢，在位於阿爾瑪廣場的萬國博覽會空地上，臨時搭建了個人的專用木棚。

1870年戰爭結束以後，在創建國家美術部之時，評審委員會的組成成員有了變化。那些學會派藝術的捍衛者（他們是新一代），被以風俗畫和風景畫為主的成員替換了下來。此外，印象派的畫展使得官方的美術沙龍失去了作用，因為從1880年代開始，由一些藝術家協會創辦的沙龍與其形成了強烈的競爭。這些沙龍中最著名的是於1884年所進行首展的「獨立藝術家沙龍」。



托馬·苦蒂爾

(Thomas Couture)

《頹廢的羅馬人》

(1847年，巴黎奧塞美術館)。這幅巨大的繪畫作品在展出時被國家購買，帶有世紀中葉歷史畫的特徵，其審美觀是建立在義大利大師伯勞奈 (Bolonais) 和維羅奈斯 (Véronèse) 的基礎上的。

攝影：© H.Lewandowski RMN





居斯塔夫·庫爾貝

(Custave Courbet)

《奧爾南的葬禮》

(1849-1850年，巴黎奧塞美術館)。在美術沙龍的參展名錄上，庫爾貝這幅作品的題名是《人的群像》

講述一次在奧爾南的葬禮》。大約五十位社會地位各異的奧爾南鎮居民出現在畫面中：鎮長、神父、法官、老闆、地主、農民、葡萄種植者及做工的人們。這是庫爾貝的第一幅具里程碑意義的作

品，其樸實的特點與當時流行的浮誇畫風形成了對立，後來被認定是現實派繪畫的代表作。

攝影：Hubert Josse

© Arch.Larbor



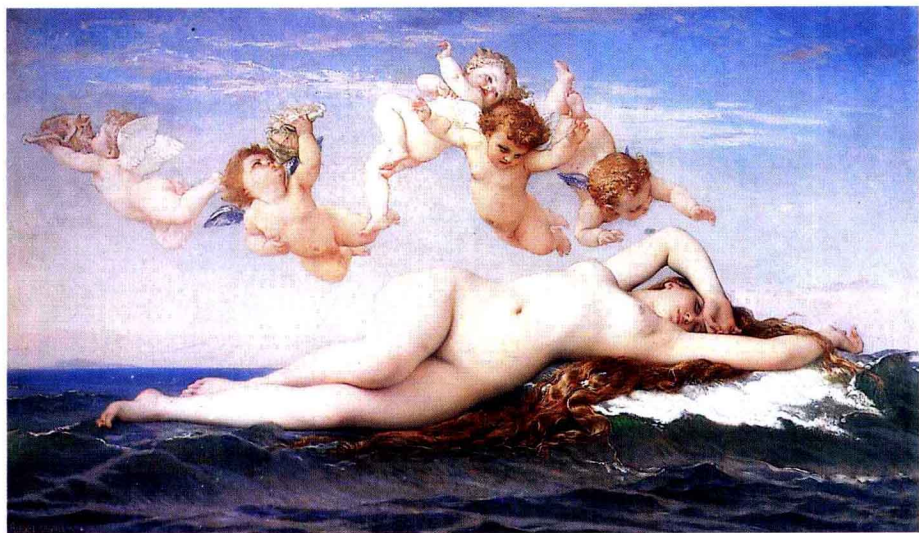
法，這也是「浪漫主義的葬禮」和「一種萌芽狀態的、具體的、真實的、非理想化的藝術性」葬禮。

作為在第二帝國時期引起最大爭議的作品，馬奈的《草地上的午餐》（巴黎奧塞美術館）說明了一個藝術家可以「抄襲」前人的構圖方式來創作一幅「現代」的作品。馬奈不僅從提香的《田間的音樂會》（以往被認為是吉奧喬尼的作品）得到了啟發，而且根據馬克-安東尼奧·萊蒙蒂一幅版畫的介紹，馬奈還曾臨摹過拉斐爾的《巴黎的審判》。而作為美術學會成員的馬奈，參照過文藝復興時期的理想主義，並透過使用一種從他的師兄和競爭對手庫爾貝那裡學來的構圖方式（這種構圖方式在當時是為人所熟悉的），馬奈的畫作繼承傳統，並藉用人體來表達未被理想化的現實主義之時代感。

葉德加爾·竇加（Edgar Degas，1834-1917年）在其開始時保持著比馬奈更為謹慎的創作態度，當他說『我想成為現代生活中的古典主義畫家』時，他是想賦予現代人以古典藝術所固有的特徵。竇加雖然加入了印象派運動，但他並不參與對風景和光線表現的探索，這是因為他只是對這一運動感興趣。他所致力的是表達動作和表情的瞬間，他透過精準的素描，想使這些動作和表情化為永恆。這位畫家、雕塑家和偉大的素描畫家的創作活動，也說明了波特萊爾給「現代性」下過的定義。

「描繪你所看到的」

現代繪畫最重要的一點在於「新穎性」，即提倡不去描繪可見物之外的東西；正是這一新的創作觀念在後來獲得了藝術上的成就。由於這樣的繪畫理念是基於創作可見之物而非去描繪理想之物，而這樣的觀念徹底地與美術學會的繪畫觀點相對立（參閱以下一位學會畫家的「論藝術」的觀點）。當時美術學會繪畫風格堅持神話題材，例如威廉·布格羅或是亞歷山大·卡巴奈爾創作的那幾幅《維納斯的誕生》；而歷史題材如埃利·德洛內（Elie Delaunay，1828-1899年）的《羅馬的瘟疫》（1869年，巴黎奧塞美術館），喬治·羅什格羅斯（Georges Rochegrosse，1859-1938年）的《在羅馬街道上被拖拉的維特里尤斯》（1882年，桑斯），或是讓-保羅·洛朗斯（Jean-Paul Laurens，1838-1921年）的先賢祠牆壁裝飾畫《聖熱納維埃夫之死》；同時代屬於歷史題材的作品，特別是歐內斯特·梅索尼埃（Jean Louis Ernest Meissonier，1815-1891年）創作的拿破崙作戰的題材，其最著名的繪畫是《法蘭西戰役，1814》（1864年，巴黎奧塞美術館），或



亞曆山大·卡巴奈爾

(Alexandre Cabanel
1823-1899年)

《維納斯的誕生》

(1863年，巴黎奧塞美術館)。被學會派畫家理想化了的裸體畫，以神話為主題，通常以色情夢境的畫面來出現。這類作品，卻在當時庫爾貝或馬奈的裸體女人及裸體畫被斥為是褻瀆畫的情況下，獲得了很大的成就。

攝影：H.Josse

© Larbor/T

威廉·布格羅 (William Bouguereau, 1825-1905年)，在美術沙龍方面具有很大的影響力，他和同是學會派畫家的亞曆山大·卡巴奈爾一起，成了與馬奈及印象派畫家們勢不兩立的對頭。

布格羅一生的繪畫生涯可說是榮耀非凡：西元1850年，獲羅馬大獎首獎，成為羅馬梅第奇家族別墅的領薪者；西元1859年，獲得騎士勳章；西元1876年，成為美術學會評審委員會和榮譽助位受助者；西元1888年，擔任美術學院教授；1902年，成為榮譽勳章的大受助者。他的一生具有那些擁有教會或官方建築物牆壁裝飾作品預訂畫家的共同特點。

歐仁·塔迪厄 (Eugène Tardieu) 是《巴黎回聲報》的記者，他在文章《繪畫與畫家》中引用了這位畫家對藝術的看法：

「在繪畫方面，我是個理想主義者。我在藝術中只看見了美，而我認為，藝術即為美。為什麼要再現自然中醜陋的東西呢？我不認為有那種必要。畫出人們看到的東西的原樣，當然不是不行，但至少要以極大的天才去畫……」

「搞什麼新藝術，有必要嗎？藝術是不朽的，只有一種藝術！我們的藝術與各個時代的藝術別無二致。我們盡自己之所能去創作，當我們趕上那些大師的時候，我們便非常高興。」

「先生，應該尋找美和真實！就像我經常對我的學生們說的那樣，應該潤

飾作品。只有一種繪畫，即為眼睛提供維羅奈斯 (Véronèse) 和提香才有的那種完美、無可挑剔的美麗繪畫。」

美術學會成員們的繪畫題材，都源自歷史或神話。學會畫家們生產的那些理想化和程式化的纖弱的裸體，與現實派所關注的準確性和印象派捕捉稍縱即逝的感覺形成反差。

因此，卡巴奈爾與馬奈相互對立，就不令人驚訝了。藝術批評家于勒-安托納·卡斯塔尼亞里 (Jules-Antoine Castagnary) 很理解這種爭論的重點在於現代性。他在1875年發表的《美術沙龍》一書中，介紹了馬奈的《阿爾讓特伊城》和卡巴奈爾的《亞布薩隆》，指出：

「以後當人們想描述19世紀法國繪畫的沿革與變化之時，可以忽視卡巴奈爾先生，但應該看重馬奈先生。」

愛德華·馬奈

(Édouard Manet)

《草地上的午餐》

(1863年，巴黎奧賽美術館)。畫面上出現的人物是維克多麗娜·莫朗、居斯塔夫·馬奈和畫家妻子的兄弟菲爾迪南·勒諾夫。這幅作品在西元1863年的美術沙龍中被評審委員會拒絕，另一幅《奧林匹亞》在1865年也遭到同樣命運。《草地上的午餐》在「被拒作品沙龍」裡展出，這種沙龍是與官方沙龍的學會派相對立的。這幅作品曾經在觀眾中引起非議。雖然田園詩般的畫面在此極為明顯地表現出與裸體女人和穿衣男人們之間的不協調，但強烈的對比效果和色調的明顯反差仍然深刻地打動著人們。

攝影：Coll.Arch.larbor/T



借用現實日常生活中的題材，創作出原來的現實或畫家捕捉到的現實，只會受到官方藝術的冷落。在舉辦美術沙龍展出的時候，與美術學會確定的美的規則相違背的作品，沒有不引起非議的，其中最著名的一些作品已成為第二帝國編年史中的話題。

1853年美展：當歐仁妮皇后參觀沙龍美展的時候，她在對羅薩·博納爾（Rosa Bonheur）的《馬市》（紐約大都會美術館）中馬的大臀部表現出驚訝之後，在庫爾貝的《洗澡的女人們》（1853年，蒙彼利埃）面前大聲說道：『是不是還是大屁股的佩爾什母馬？』

1857年美展：泰奧菲爾·戈蒂埃在《塞納河畔的姑娘們（夏天）》（1856-1857年，巴黎小宮博物館）一畫中看出了庫爾貝為自己大做廣告的手段，而普魯東則從中發現了一種道德意願。

1863年美展：批評界指責馬奈的《草地上的午餐》所選擇的題材「是為了引起轟動」，『讓一位年輕女子赤身裸體地被戴著帽子、穿著短大衣的大學生們圍坐在樹下，身上只有一點樹蔭遮蓋，我們不能認為這樣的作品是一幅非常聖潔的作品』。相較於這幅作品，批評界更喜歡保羅·布德里（Paul Boudry，1828-1886年）的《珍珠與浪濤》和亞歷山大·卡巴奈爾（1823-1889）的《維納斯的誕生》，說它們具有「精準的審美情趣」。

1865年美展：馬奈的《奧林匹亞》，一

如《草地上的午餐》，被認為只是畫出了輪廓，而沒有完全畫完，並且像妓女題材一樣使人震驚：『《奧林匹亞》……散發著不可觸犯的恐怖。』

1869年美展：像指責馬奈的作品那樣，人們指責卡爾波（Jean-Batiste Carpeaux，1827-1875年）為巴黎歌劇院所作的群像《舞蹈》中，表現了因跳舞而沉醉的女人們，而這是與歌劇院不相配的，並指責這幅雕塑在創作時沒有去掉「個人的缺陷」。

1870年：對普魯士的作戰失利，導致了帝國的消弱和巴黎公社的暴動，人們的思想動搖，已經不像從前那樣緊密地向文化秩序靠攏。「醜陋」的作品在第三共和期間已不像在第二帝國期間那樣引起反響。