

古典与现代艺术书系



印象主义

[英] 保罗·史密斯 著 张广龙 译



中国建筑工业出版社
CHINA ARCHITECTURE & BUILDING PRESS

J110.99

7

古典与现代艺术书系

印象主义

[英] 保罗·史密斯 著

张 广 龙 译

北方工业大学图书馆



00565377

中国建筑工业出版社

著作权合同登记图字：01-2003-2742 号

图书在版编目 (CIP) 数据

印象主义 / (英) 史密斯著; 张广龙译, —北京:
中国建筑工业出版社, 2004

(古典与现代艺术书系)

ISBN 7-112-06219-5

I. 印... II. ①史... ②张... III. 印象主义—艺术
—流派—研究 IV. J110.99

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 113595 号

Copyright © 1998 Laurence King Publishing Ltd.

Translation copyright © 2003 China Architecture & Building Press

本套图书由英国 Laurence King 出版社授权翻译出版

责任编辑: 马彦

责任设计: 彭路路

责任校对: 张虹

古典与现代艺术书系

印象主义

[英] 保罗·史密斯 著

张广龙 译

*

中国建筑工业出版社 出版、发行 (北京西郊百万庄)

新华书店经销

北京方舟正佳图文设计有限公司制版

北京中科印刷有限公司 印刷

*

开本: 850×1168 毫米 1/32 印张: 5½ 字数: 145 千字

2004 年 7 月第一版 2004 年 7 月第一次印刷

印数: 1-3,000 册 定价: 38.00 元

ISBN7-112-06219-5

TU·5487(12233)

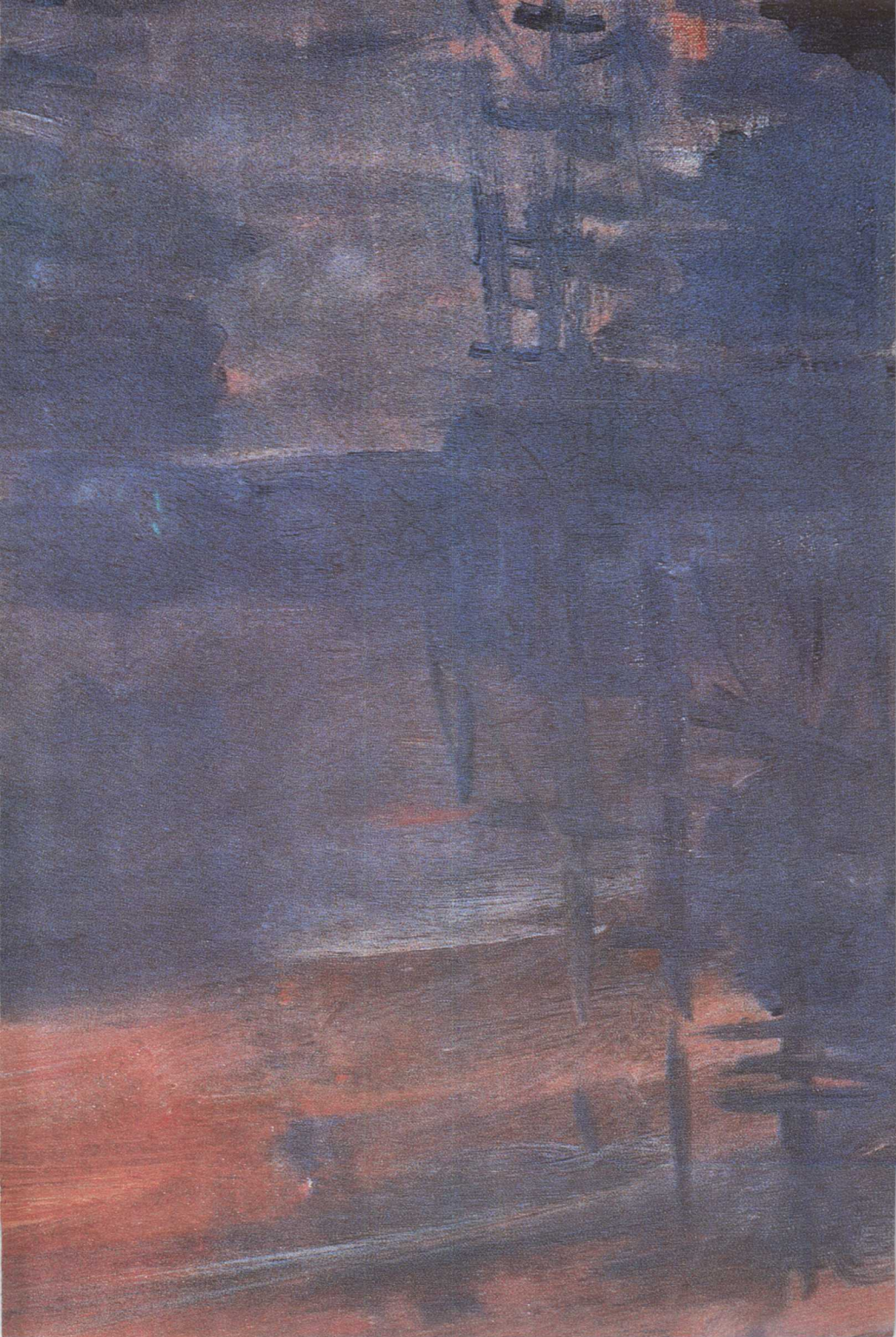
版权所有 翻印必究

如有印装质量问题, 可寄本社退换

(邮政编码 100037)

本社网址: <http://www.china-abp.com.cn>

网上书店: <http://www.china-building.com.cn>



古典与现代艺术书系

印象主义

目 录

前 言 定义印象主义 7

印象主义和印象派 7 阐释的传统 11 印象主义和印象 19
感觉 21 印象派视觉和速写性 24

第一章 马奈、波德莱尔和浪荡子艺术家 33

作为侦探的“浪荡子” 36 “浪荡子”和现代性的危机 40 “浪荡子”哲学家 42
马奈和女人像 46 记忆和感觉 55

第二章 印象派作品中的女性和印象派女画家 59

性别和两性的区别 60 男性的凝视 65 女性的空间 66 女人的女性气质 70
隐秘的自我 74 德加和女人 77

第三章 莫奈和艺术的瞬间 83

画出感觉 91 组画 93 更重要的性质 100

第四章 毕沙罗的政治观点 113

理论家毕沙罗 122 毕沙罗视觉的政治色彩 128 无政府主义的主题 134
毕沙罗和城市 137 整体效果和城市 142

第五章 塞尚和形式问题 145

塞尚和精神分析 148 塞尚的“视觉” 153 色彩和素描 154
和自然并行存在的和谐 155 将画完成 158 塞尚艺术 162

结 语 印象主义艺术 165

参考文献 170

图片来源 172



Henri Matisse

前言

定义印象主义

我有很强烈的感觉。

——塞尚



本书简述了印象主义的历史，同时也采纳了艺术史上的一些新的观点。我们将在后面介绍它们的研究方法。除第二章介绍了女性和印象主义间的关系外，其余五章各以一名艺术家为例证明了一种观点。第一章介绍了马奈和“浪荡子”艺术家。第三章以莫奈为对象，粗略地讨论了绘画和阶级间的关系问题。第四章则以毕沙罗为对象，探讨了一个较为具体的问题——艺术和激进政治间的关系。第二章和论述塞尚的第五章使用了多种精神分析法。后三章中穿插了对印象和感觉这两个概念的思考。

我也曾试着将印象主义和知觉联系起来，尤其想把印象主义和画家的感觉改变的方式联系在一起。这种改变是画家在面对一种观念时产生的回应。在结语部分我试图证明印象主义如何成其为一门艺术。当然，此举并非要否认通过研究其社会、心理和知识背景和它的历史来认识印象派绘画的重要性，但我想说，如果我们所做的仅限于这些，我们将会忽视这些作品的美学维度，也了解不到这些艺术家怎样以自己的方式对经验进行了富有想像力的再创造。这并不是说我们又重新捡起了视印象主义为“画面”或“色彩”的过时观点；相反，这正是要说明画面是想像世界的载体。

印象主义和印象派

1874年4月，克劳德·莫奈在“无名画家、雕刻家、版画家协会”所举办的画展上展出了《印象·日出》（图2），这次画展就是我们今天所知的第一届印象派画展。莫奈的画及其古怪的标题成了印象主义这个名称的来源，很多人实际上已把它看作是印象主义的象征。批评家特奥多·丢列

图1 克劳德·莫奈，《薄暮中的鲁昂大教堂》，作于1892年，布面油画，100厘米×65厘米，巴黎马尔莫丹博物馆。

是印象派的朋友，他在1878年写道：“如果人们认为印象派一词指的是一群画家，那自然是克劳德·莫奈的画的功劳。莫奈是印象派画家中的佼佼者。”丢列接着解释道：

克劳德·莫奈成功地捕捉到了那瞬间的印象，而他以前的画家则忽略了这一点，他们认为这用画笔难以办到……对于莫奈来说，画的题材不再只是永恒不变的风光，空气变幻呈现给他的瞬间景象也是题材的一部分。莫奈奇特地传

图2 克劳德·莫奈，《印象·日出》，作于1873年，布面油画，48厘米×63厘米，巴黎马尔莫丹博物馆。



达了他对所观察景物的生动而又富于震撼力的感觉。他的画真切地传达了印象。

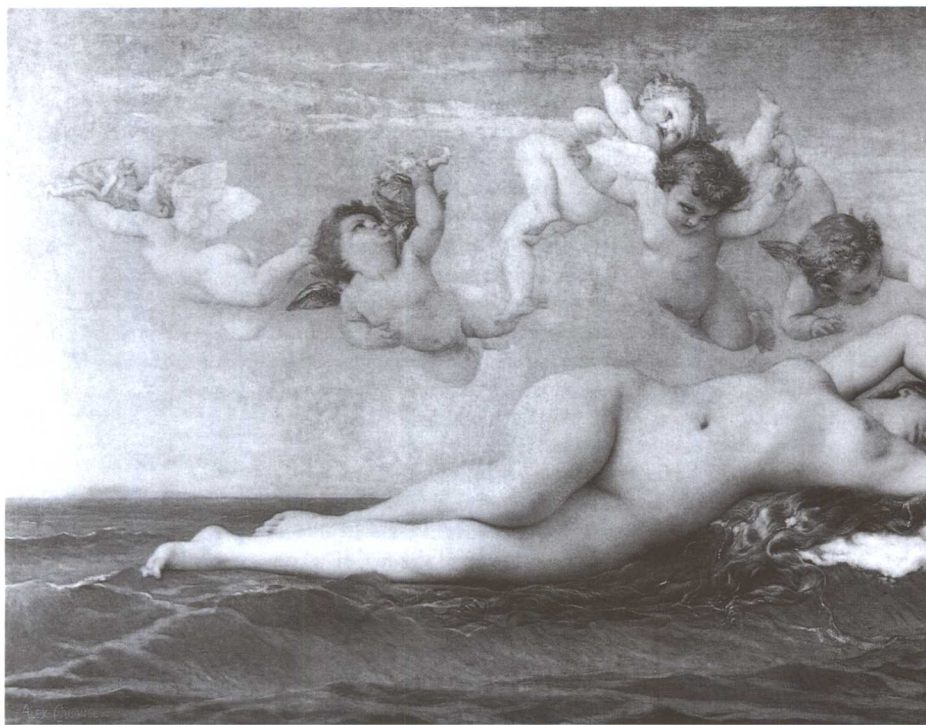
丢列认为,一位画家之所以是印象派,原因就在于他追求的是描绘出转瞬即逝的空气效果,这种效果就是画家的印象。但是,丢列对印象派的界定及由此而产生的视莫奈为印象派典型的看法存在着一定问题。其一,正如我们下面将要看到的,印象记录的并非只是光和空气的瞬间效果。其二,

印象派是个团体,其成员的风格远比丢列所说的更为繁杂。

问题也就随之出现了,谁是印象派?什么是印象派?通常的说法是印象派是一群画家,1860到1862年间,他们中的一部分人在一个非正规的画室“斯续赛学院”中相识。1862到1864年间,其余人在美术学校中的查理斯·格莱尔画室共度过一段时光。据说莫奈、卡米尔·毕沙罗、保罗·塞尚(他们相识于斯续赛学院)和奥古斯特·雷诺阿、爱尔弗莱德·西斯莱、弗里德里克·巴齐依(他们几个相识于格莱尔的画室)曾联合起来反对保守的古典主义训练,他们以风景画家欧仁·布丹和约翰·巴托尔特·戎金为榜样,以一种率真、新颖和“速写”的方式到户外去描绘自然。

印象派对美术学校的古典主义训练确实不满意。美术学校是国立美术学校,它重视历史的和神话的题材、“正确”的古代速写法以及诸如拉斐尔等文艺复兴时期的大师。亚历山大·卡巴奈的《维纳斯的诞生》(约作于1863,图3)和





格莱尔的《密涅瓦和美惠三女神》(作于1866,图51)就是这种作品的代表。印象派不仅反对美术学校的这些美学标准,而且还反对美术院对美术学校的控制。作为法兰西学院下属的一个部门,美术院固守着这些审美标准,艺术家若想要成功,就不得不向这些标准屈服。美术院的权力很大,美术学校的教授是从它的成员中选出来的,它还控制着负责在年度沙龙或官方资助的展览上进行评奖工作的评审委员会。在官方沙龙上,艺术家有望获得批评界的认可和官方的资助。(在1863年沙龙上,卡巴奈的《维纳斯的诞生》被授予金质奖章,由此可见当时的情况。)然而当时的很多年轻画家都反对美术学校及其对艺术的束缚。此外,在19世纪60年代,上述所有的印象派画家均有作品入选沙龙。莫奈、雷诺阿和毕沙罗甚至还获得了一定成功。原因之一是沙龙并没有为古典主义完全控制。作为政治手段,独裁的拿破仑三世曾“放宽对沙龙的限制”。虽然风景画和风俗画不像以历史和神话为题材的画那样广受赞誉,但他们仍然有机会



图3 亚历山大·卡巴奈,《维纳斯的诞生》,作于1863年,布面油画,130厘米×225厘米,巴黎奥赛博物馆。

在沙龙上展出,批评界和公众对它们还挺重视。

从1874到1886年,共有55位画家在八次印象派画展上展出了他们的作品,上面提到的那些画家是其中的核心人物。不过把他们全部视为印象派也不全适合。他们中的很多人并非次次参展。1879年以后,莫奈仅在1886年参展。而雷诺阿仅参加了1874到1877年间的画展及1882年的画展。要判断一位画家是不是印象派需要考虑很多因画家而异的因素,包括他们对题材的选择,如是选择现代生活的场景,还是自然风景和城市景象中不同的空气效果等;包括他们的创作实践,是外光画法(在户外母题前写生),还是“速写”的方式;还包括他们的性别等等。根据这种观点,印象主义也是玛丽·卡萨特和贝蒂·莫里索等女画家创造的艺术;让·弗朗索瓦·拉法里等“被遗忘的”画家也是印象主义艺术的创造者。即使德加宁愿把自己标榜为一名现实主义者,但实际上他的艺术也是印象主义艺术;爱德华·马奈的作品中也有印象主义的成份。

阐释的传统

同第一届画展上的很多画一样,《印象·日出》这幅画在批评界和公众中引起了热烈的讨论。这在今天看起来是不可思议的。数量众多的复制品已经让我们对印象派的画相当熟悉;然而这并不是印象主义被驯服的唯一原因,它被驯服也应该归功于人们对这些作品的阐释。一般来说有两种形式的阐释(近来情况有所变化)。一种是形式主义和现代主义阐释。这种观点认为印象主义的兴趣在它的“平面性”上。印象主义靠它的“画面”来吸引人们的注意,其本质是涂在画布上的“颜料”。在它看来,涂在画布上的颜料自身就有表达能力,涂在墙上的颜料则不具备这一能力。另一种是传记式阐释。它认为印象主义之所以有趣是因为印象派意志坚定,即使面对反动艺术机构、保守的新闻舆论和公众的反对,他们仍然执着地追求一种新的风格。按照这种观点来理解,莫奈的画之所以有趣,完全是因为它们表明了画家的勇气和“天才”,证明发展战胜了停滞。

这两种阐释存在着很多问题。现代主义并没有说明是什么使颜料具有了表现性。而传记式阐释则过分强调画背

后的画家的个性,忽略了画本身。未加认真思考便论述一幅画和它的更为广阔的历史背景间的关系,这两种阐释都会导致模糊了这一关系的真相。特别是那种认为艺术的优点应归功于创造艺术的英勇个人的主张,往往使人们忽略更为广阔的世界对印象派的影响,因而也无从了解印象主义的政治意义。

由于上述两种阐释存在着这些缺点,所以艺术史家们近年来又开始寻找其他类型的解释,他们为此付出了艰辛的努力。这些审视印象主义的新视角(或称修正主义者的历史)大致可分四类(四者互有相同之处):社会史的解释、女性主义的解释、精神分析的解释和被我暂称为人类学的解释。

社会史的解释有时被粗鄙地称之为“马克思主义”,它大致分为轶事型社会艺术史和理论型社会艺术史两种类型。轶事型社会艺术史侧重于分析艺术作品描绘的日常生活的内容,有时也会把作品的内容当作某些价值或信仰的象征加以分析,希望能从中找出作品的意义。拿《印象·日出》这幅画来说,它之所以有趣,是因为它向我们讲述了阿弗尔港口的社会生活,或者说因为它描绘了生机勃勃的港口迎来黎明的景象,这种景象象征着法国在普法战争(1870~1871)失败后的复兴。

当时占统治地位的思想意识是资产阶级,白人和男性的观念,这种观点当时被认为是真理。对印象主义的理论社会史阐释主要是分析印象派绘画如何源自、促进或反抗这种主流思想意识的(见第二章及第三章)。如果按照这种观点来分析《印象·日出》,我们会问《印象·日出》是否向学院派的教务等保守的、专制的艺术价值观念发起了挑战,比如学院派认为一幅画之价值在于它是否追求一种永恒的美,是否体现惟一的道德准则。学院派认为美和道德密不可分。一些理论家声称这是因为美源于崇高,但这个观点似乎不太适用于威廉·阿道夫·布格罗的《宁芙和萨梯》(1873,图4)及卡巴奈的《维纳斯的诞生》等学院派绘画作品。同样,我们会问莫奈的作品是否表达了他对艺术特性的别的看法。我们知道莫奈出身于新兴资产阶级,这个阶级当时正竭力巩固它的思想意识的统治地位,那么莫奈的那些看法是否和这种思想意识有一定的联系?比如说,我们会问,莫奈的画是否表达了个人可以选择自己的题材和审美标准的观点?如果他的画确实表达了这一观点,这是否把画和作

图4 威廉·阿道夫·布格罗、《宁芙和萨梯》,作于1873年,布面油画,220厘米×180厘米,马萨诸塞州斯特林和弗朗辛·克拉克艺术学院。



为资产阶级的主要特征的个人主义联系在了一起？

最近以来，艺术社会史家强调指出很多印象派绘画作品都是从一个特殊的社会类型的生理和心理视点出发而创作的。这些画要求观众采纳这类人的观点，幻想自己走进了画中，从而使观众真切地体会到对现代性的感受。这类人就是所谓的“浪荡子”，他们是城市中行为散漫的男性看客。但浪荡子的含义远不止于此。首先，正如作家朱尔斯·贾宁所说，浪荡子是“一个地道的巴黎词汇，代表着一种彻头彻尾的巴黎式的激情”。其次，浪荡子是个集虚构和真实于一身的人物，这两种类型相互影响。从巴尔扎克到左拉，文学作品中的浪荡子形象俯拾皆是。再者，浪荡子只是一个姿态，实际上是在散漫的外表下谋求一个严肃的职业。莫奈早期的画有时使观者陷入浪荡子的角色，而德加和雷诺阿的画则经常要求观者变成浪荡子。从一定意义上说，只有通过了解浪荡子的心理，并且把自己想像成浪荡子，我们才能理解（或进入）很多印象派的画。这就引发了欣赏印象派的画所需的观者的身份问题。印象派作品是画给男人看的这层暗含之意，近来已成了批评家，特别是女性主义作家关注的对象。

虽然女性主义艺术史有时在重新解释画家的意图和作品时显得过于死板，牺牲了历史的真实，但它综合了大量的社会艺术史和精神分析艺术史优点（见第二章）。当然，用女权主义艺术史来解释《印象·日出》是不太合适的，因为印象主义女性史阐释关注的是性别的观念（及精神分析因素）对男性和女性画家的题材和画法所产生的影响。例如它强调指出，正因为男女的社会活动空间不同，而且男女看待异性的观点也有差异，所以他们对画的主题的选择也不同。

性别观念对男印象派画家和女印象派画家各自选择的题材的范围确实有一定影响，这一点在很多画中都很明显。男人基本上可以自由出入任何地方（包括咖啡馆和妓院），毫无禁忌。德加、雷诺阿和其他男印象派画家的画表明，他们出入的场所和选作母题的地点是多种多样的。另一方面，关于优雅举止的观念也限制了作为中产阶级妇女的女印象派画家的活动范围。莫里索和卡萨特经常从家庭环境中选取她们的题材，这一事实表明，家庭是她们应该而且唯一可以活动的范围。印象派绘画作品不仅表明了男人对待男人的态度，更为重要的是，它表明了男

人对待女人的态度。借助精神分析理论的发展成果,女权主义作家们提出了一种新的观点。她们认为男印象派画家的大多数作品都包含(或代表着)一种主动的男性观察方式,这种方式隐含了一种对于弱势的女性接受者的居高临下的关系。相比之下,很多女印象派画家的作品则展现了一种更为复杂的对待看与被看的态度。有时这些作品遵循陈规,把女性描绘为吸引男性注意的“自然”对象,但也有些作品打破陈规,展现了不同于男性的对待看与被看的态度。

通过理解绘画作品的意象(有时为技巧),并透过表层的画面发掘出暗藏的内容,精神分析法往往可以证实画家被压抑的愿望或恐惧的存在。虽然《印象·日出》一画用不上精神分析法,但它已经成功地分析了很多艺术家的作品,取得了累累硕果。例如塞尚早期的作品那强烈的情欲色彩,他自己声称的“粗野”的技巧,很适合用精神分析法来分析。

如许多激进的征程一样,昨日激进的印象派修正史已名正言顺地成了今天的正统,这也许是因为它的那些貌似激进(或正确)的政治观点美化了它的形象的缘故。然而事实并非完全如此。最近有人尝试改变我们对印象派绘画作品的看法,在他们看来,这些画只体现了对思想意识的拥护或抵抗,或者说它们只反映了这些作品的源泉是同时代社会生活的变迁、快节奏和冷漠。

我所谓的人类学方法是把印象主义绘画作品看作是陌生文化创造出的艺术品,试图以这种方式来解释作品的意义。一般来说,人类学家要解释一件工艺品,他必然会研究主体在什么样的一组观念和一系列决定的引导下,以一种奇特的方式创造了客体,其最终目的是什么。与此相似,最近有关印象主义的研究将着眼点放在了画家试图给自己的印象和感觉赋形,希望能以这种方式探求出作品的本意。这种解释引出了一个悖论:即使感觉被认为是因人而异的、自发的,不受文化的影响,而且画出自己的感觉也是印象派的准则,但印象派画家们仍然要遵循哲学或科学上有关感觉的理论来创作。按照这种观点来解释《印象·日出》,我们可以说它体现了莫奈对自发表达的追求,但他的这一追求是在某些明确的、具体的观点指导下进行的,这些观点回答了什么是自发表达这个问题。

图5(下页) 卡米尔·毕沙罗,《蓬图瓦兹通往修道院的古道》,作于1873年,布面油画,65厘米×93厘米,巴黎奥赛博物馆。

