



西洋視覺 藝術鑑賞

(下冊)

Art History
from Middle Ages to the Present



西洋視覺藝術鑑賞

下冊



西洋視覺藝術鑑賞 (下冊)

出版社：閩林國際圖書有限公司

發行人：楊培中

原 著：尼古拉·第弗列(Nicole Tuffellic)、埃蒂娜·貝爾納(Edina Bernard)、尚·路易·普拉岱爾(Jean-Louis PRADEL)

編審：簡伯如、朱忠勇、鄧文貞

翻譯：董強、曹勝操、苗馨、黃正平、姜丹丹

執行編輯：黃韻光

行政編輯：陳秀琴、陳淑真

美術主編：林欣穎

版面構成：炫工作室

封面設計：羅雲高

地址：新北市 235 中和區建一路 137 號 6 樓

電話：(02) 8221-9888

傳真：(02) 8221-7188

閩林讀樂網：www.greenland-book.com

E-mail：green.land@msa.hinet.net

劃撥帳號：19332291

登記證：行政院新聞局局版台業字第 6192 號

出版日期：2013 年 1 月初版

下冊定價：690 元

全套定價：1380 元

下冊 ISBN：978-986-292-091-6

全套 ISBN：978-986-292-092-3

© AROUSSE/HER1999

中文版授予閩林國際出版集團出版發行

凡本書相關文字及圖片等，未經版權所有人許可，
不得以任何形式翻印利用或擅自變更影像、拷貝或錄製。

版權所有 翻印必究

國家圖書館出版品預行編目

西洋視覺藝術鑑賞 /
哲拉特·勒格蘭(Gerand Legrand)等原著；
Bruno Klein, Achim Bednorz, Rolf Toman作；
董強等翻譯。
— 初版。— 新北市：閩林國際圖書，2013.01
面：公分
譯自：L'art de la renaissance

ISBN 978-986-292-091-6 (下冊：精裝)

1.藝術史 2.藝術欣賞 3.歐洲

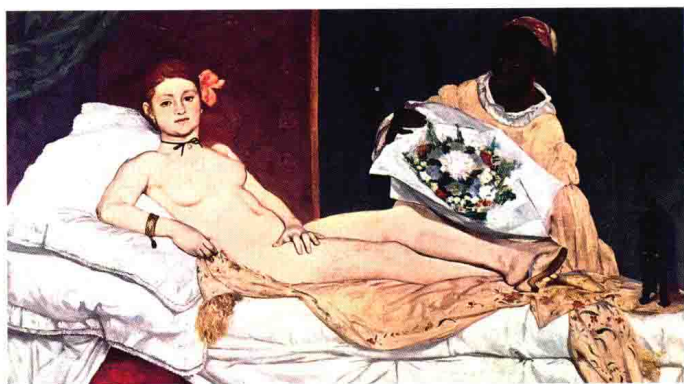
909.4

101028091

西洋視覺藝術鑑賞 下冊

目 錄

第四部 19世紀藝術



4 序言

6 現代性

- 8 • 美術沙龍
- 13 • 論藝術
- 14 • 非議與現代性
- 26 • 攝影——藝術家的工具
- 28 • 居斯塔夫·庫爾貝
- 34 • 亨利·德·土魯茲-羅特列克
- 35 • 埃德加·竇加

36 風景：一種題材的頂峰

- 45 • 印象派
- 50 • 印象派畫展
- 56 • 文森·梵谷
- 61 • 保羅·塞尚

67 象徵主義

- 74 • 印象派雜誌
- 78 • 奧古斯特·羅丹
- 88 • 保羅·高更

90 折衷主義

- 100 • 夏爾·加尼埃
- 103 • 萬國博覽會

109	新藝術：藝術的綜合
116	● 維克多·奧爾塔
124	● 新藝術的主要雜誌
130	返回源泉

第五部 現代藝術



136	序言
140	色彩革命
141	後印象主義
143	皮埃·波納爾：一種風格的獨特性
144	野獸派
149	表現主義
151	● 愛德華·孟克
155	樸素畫派
158	巴黎畫派
162	形式演變趨勢
167	形式革命
167	立體主義
171	● 畢卡索
180	漩渦主義
182	未來主義
186	俄國前衛派
187	● 卡西米爾·馬列維基
200	抽象派的誕生
200	藍騎士
204	包浩斯學院
205	● 瓦西利·康丁斯基
206	新造型主義

214	潛意識的種種變形
214	達達：穿越之鏡
217	梅爾茨畫派
218	超現實主義：「痙攣的美」
219	● 喬及歐·德·基里訶
221	● 雷內·馬格利特
226	● 薩爾瓦多·達利
228	「形式實驗室」
228	抽象：持續與變化
230	● 恩利·馬蒂斯
232	● 奧費主義
234	● 費爾南·雷捷
237	國際風格
244	危機
245	回歸秩序
248	● 拉丁美洲
250	魔幻寫實主義
252	新客觀
257	● 新客觀的兩位畫家
259	第二次世界大戰

第六部 當代藝術



268	序言
269	● 西·特布利
274	二次世界大戰後（1946～1961年）
274	大師們
278	● 尚·杜布菲
280	各派紛呈 眼花撩亂
284	歐洲的復興

285	• 法蘭西斯·培根
288	非常「現代」的50年代
289	• 皮耶·蘇拉吉
293	紐約的大熔爐
300	對新的空間的征服
301	普普藝術
305	• 安迪·沃霍爾
312	另一個20世紀的開始

314	前衛藝術的遊戲規則
315	多次元的錯視藝術與歐普藝術
321	新寫實主義
325	具象畫的復甦
330	• 恩斯特·彼尼翁—埃內斯特
332	超寫實主義
334	抽象畫的復興
340	藝術及其物件
345	地景藝術

348	世紀末的不確定性
350	世紀末的光芒
352	從雕塑到裝置藝術
358	法國具象派
361	紐約畫界
364	德國的新表現主義
369	西班牙的甦醒
374	義大利的超前衛藝術
376	美術館藝術
380	建築領域的成就
383	《後現代》建築
388	設計
389	微不足道的假象
395	• 羅伯特·里曼

399	大事年表
-----	-------------

411	索引
-----	-----------



西洋視覺藝術鑑賞

下冊



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。

右圖：

保羅·塞尚 (Paul Cézanne)

《多明尼克叔叔》

1866年 (奧塞美術館 ,巴黎)。

攝影：© RMN

第四部

19世紀藝術



序言

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 and 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

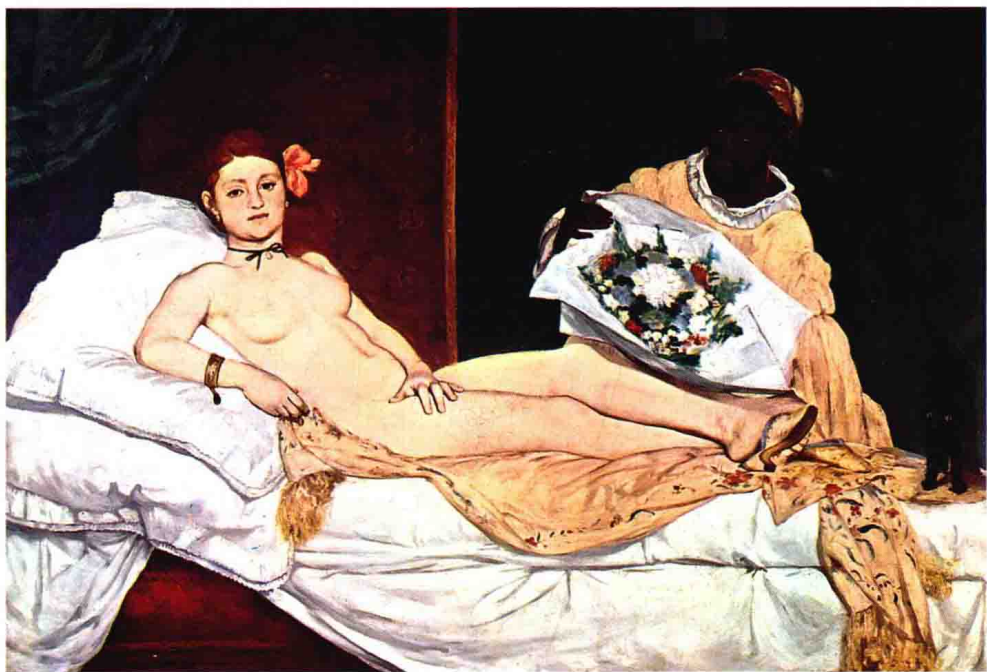
19世紀發生了許多撼動人心的歷史事件，也恰恰在這個世紀，一些藝術家們重新感到必須創立一種現代藝術或稱新藝術的視覺表現方式。這類藝術家有著一種強烈的社會與時代的使命感，而其他較傳統的藝術家們則對此一無所知。現代性的爭辯比第一次審美論戰（17世紀在繪畫中出現的素描與著色之爭）來得更厲害，它表明了在繼續遵循以往規則的正統（傳統）藝術和與時代同步、有生命力的藝術之間的一種斷裂。

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,它遷至位於榭麗舍大街,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。相反的,那些最具革新風格的畫家們卻遭到排斥。

從路易·菲利浦一世以來,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 be-ux-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：民眾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

