

LAROUSSE

西方视觉艺术史

文艺复兴时期 的艺术

法国拉鲁斯出版公司授权出版

L'ART
DE LA
RENAISSANCE

【法】热拉尔·勒格朗 / 著

董强 曹胜操 苗馨 / 译

吉林美术出版社

1500

年间的西方视觉艺术史……

© LAROUSSE/HER 1999

简体中文版授予吉林美术出版社出版发行

吉林省版权局版权登记号：07-2001-589

图书在版编目(CIP)数据

西方视觉艺术史 / 董强等译. — 长春: 吉林美术出版社, 2002.7

ISBN 7-5386-1286-6

I. 西... II. 董... III. 美术史—西方国家 IV. J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第030464号

西方视觉艺术史

文艺复兴时期的艺术(L'ART DE LA RENAISSANCE)

原 著/热拉尔·勒格朗(Gérard Legrand)

译 文/董 强 曹胜操 苗 馨

出版发行/吉林美术出版社(长春市人民大街124号)

责任编辑/华 鹏 胡春辉 李 丹

特约编辑/吴晓鸥

封面设计/张亚力

装帧设计/朱 循 李 彤

技术编辑/赵岫山

印 刷/深圳现代彩印有限公司

出版日期/2002年7月 第1版第1次印刷

开 本/889×1194mm 1/32

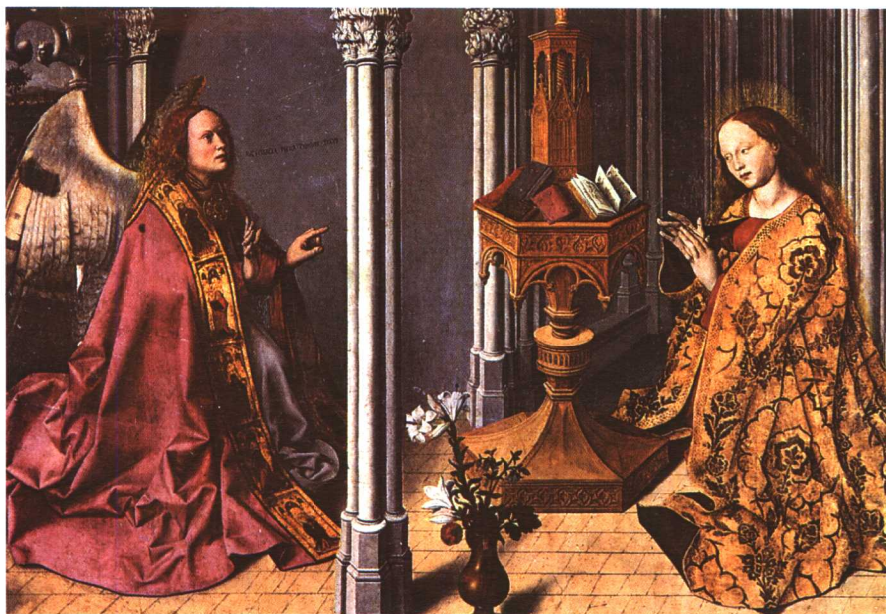
印 张/31.5 印张(4.5 印张/册)

印 数/1-4,100 套

书 号/ISBN7-5386-1286-6/J·993

定 价/245.00 元(35.00 元/册)

西方视觉艺术史
文艺复兴时期的
艺术





西方视觉艺术史 文艺复兴时期 的艺术

热拉尔·勒格朗 / 著
董 强 曹胜操 苗 馨 / 译



LAROUSSE

吉林美术出版社

作者简介

热拉尔·勒格朗(Gérard Legrand)：艺评家、电影批评家，曾在法国高等电影学院教授电影美学，早先曾为巴黎艺术与考古学院助教，参与主编《世界绘画辞典》(罗贝尔出版社)，与安德烈·布勒东合作撰写《魔幻艺术》(亚当·彼洛/斐布斯出版社[Adam Biro/Phébus]再版)，是《乔治·德·基里科》(Giorgio de Chirico)(菲利帕奇出版社[Filipacchi])一书的作者。在本系列丛中，他还撰写了《浪漫主义艺术》一书。

插图：

第1页：

艾克斯“天神报喜”的大师
《天神报喜》(l'Annonciation)

约1443-1445年，中间木板画的局部(圣玛丽-玛德莱娜教堂，艾克斯)。

摄影：L. Joubert，©Lauros/Graudon

第2页：

弗朗切斯科·马佐拉(Francesco Mazzola)

《吉昂·加拉雷亚佐·桑维塔勒》(Gian Galeazzo Sanvitale)

(卡波迪蒙特博物馆，那不勒斯)。

摄影：G. Tomsich，©Photeb/T

目录

前言	6
前文艺复兴	18
国际性风格与人文主义	27
在15世纪的十字路口上	36
以佛罗伦萨为中心的繁荣	49
● 透视法理论(P54)	
● 波提切利(P62)	
鼎盛时期，从罗马到威尼斯	68
● 列奥纳多·达·芬奇(P72)	
● 米开朗基罗(P76)	
● 拉斐尔(P80)	
● 提香(P89)	
在欧洲的传播	90
● 阿尔布雷希特·丢勒(P96)	
风格主义的转变	112
● 枫丹白露(P122)	
落日余辉	128
● 罗马的圣彼得大教堂工地(P134)	
大事年表	138
参考书目	141

前言

当我们提及“18世纪艺术”的时候，依据的是一个固定的历史年代；提起“中世纪艺术”的时候，是与一个模糊得多、宽泛得多的时期相关的，事后才将之命名；提起“巴洛克艺术”的时候，则参考了时至今日仍未偃息的一些争论。而说起文艺复兴艺术呢，首先就要谈论到作为更为广阔的文化现象的文艺复兴。今天，再没有人认为中世纪是一个黑暗无光的时代，而继之而来的就是光辉灿烂的文艺复兴。实际上，继这种趋向之后，出现了另一种相反的、矫枉过正的现象，因为有些人一度说过文艺复兴实际上不过是“中世纪的没落”而已，在其多样化的表现之中，文艺复兴似乎是处于中世纪经院派的——甚至是封建制时期的——各个辉煌的高峰与“笛卡儿式的理性主义”之间的一条不确定的低谷。这种说法，主要是针对科学进步而言的，但是也触及到艺术（而且同样地没有道理）。在这种对文艺复兴的实证主义式的贬抑中，又加上了来自于清教徒式思想的贬抑，主要来自基督徒画家或拉斐尔前派画家，甚至在备受赞赏的批评家英国人约翰·卢斯金（John Ruskin）身上也极为明显。文艺复兴是思想史和实践史上的一种总体现象，也就是说，它的诸多表现都相互重叠、相互交错，而且它的参与者也都有意识地推动这种相互间的关联。我们将会看到，大量的艺术家同时还是作家、雕塑家、学者，他们同时从事着绘画、雕塑、建筑，他们的名字数不胜数。

文艺复兴也是一个自我证明的现象。不是说某一天有一小群胆大之徒创造或“推出”了文艺复兴，也不是一群奠基者宣告了向古代秩序的回归，而是文艺复兴很快就自觉意识到了自己是一个革命的时代，甚至有人（安德烈·查斯泰尔 [André Chastel]）已经论证说，这是艺术史上唯一一个强烈地感觉到自身的现实、可能性以及“存在欲望”的时代。证据比比皆是，来自艺术家方面的证据要比作家们含蓄些，但是他们在意向上是相通的。正是文人阿内欧·西尔维欧·彼高洛米尼（Aeneo Sylvio Piccolomini, 1458年至1464年间任教皇，被称为庇护[Pie]二世）于1455年说：“有了彼特拉克，文学得到了振兴；有了乔托，画家们的手重露锋芒。我们看到，这两种艺术均达到了完美的境地。”说话一向谨慎的伊拉斯谟（Erasmus）也接着马尔西里奥·菲奇诺（Marsilio Ficino）说他们面临着一个黄金时代：“我看到，在我面前展开的是一个多么伟大的世纪呀！我多么渴望重新变得年轻



布卢瓦城堡

图片为城堡北翼朝向内院的正面，1515—1524年，它从弗兰西斯一世的统治之初就开始建造，但建筑师迄今仍未能确定是谁；它很好地体现了这位第一个意识到文艺复兴的国际性的国家元首所处时代的特征。虽然螺旋式楼梯在中世纪已经出现了，但是它的雕刻镂空装饰，环绕的八边形塔楼以及分间的阳台上的精美装饰则是意大利的创新。

摄影：©Wolf Alfred/
Hoa Qui

呀！”而丢勒（Dürer）（他曾经因为某些原因而粗暴地对伊拉斯谟提出质疑）则念念不忘他在威尼斯度过的日子，因为当时的威尼斯正处在发生变化的世界前沿，还说那是他一生中最幸福的时光。

而革新、“恢复”（拉伯雷语）以及复兴之类的词，在当时更是被使用得相当频繁。这一特点本身就证明了文艺复兴并非纸上谈兵，假如有神话的话，那也是一个创造性的、活生生的神话。所以每个人都有想让自己成为一个榜样的明显愿望。这种自我证明解释了为什么当历史学家在提到某位艺术家时，有时赋予他某些英雄的品质，如同用来形容国家领导人的 *virtù* 一词（意大利语词汇）。为了说明类似的杰出品质，人们也会用“神圣的”一词（这个词在米开朗基罗之前就用在了一些艺术家身上）。即使不陷入一种心理上的夸张，这些多才多艺的艺术家们给人的印象也都是独一无二的：“他们的荣耀扩展到雕塑、建筑、诗歌，直至科学的领域。他们的天才对一切表现手法都一试为快。……他们的作品只不过让我们高山仰止，依稀看到在至高无上的地方，他们伟大的灵魂栖息的居所”（贝朗森[Berenson]语）。文艺复兴还是一种自我了解、不断充实的现象。在不到两个世纪的时间内，陈旧的思想框框被彻底地打碎了，精心建立在托勒密的天文学、亚里士多德的宇宙论和《圣经》“字面上”的教义这三者相互妥协之上的基督教世界四分五裂了。基督教社会在经受了一些人文主义者的批评和重新思考之后，又经历了“宗教改革”的肢解，接着又出现了国家共和体与君主立宪制的萌芽，才在文艺复兴之后出现的新基础上得到重新组建。然而，这个运动本身从未停止认识自我的愿望，尤其是在艺术领域。最早的纯美学与应用美学的论述，最早的作品目录，都是在那个时代产生的。而反对“野蛮建筑”（哥特式）和拜占廷绘画的斗争一经开始，就一发而不可收，将好几代人团结在了一起，例如到了1560年左右，一位风格主义画家还为拯救他认为是一幅《圣母》真迹而忧心忡忡。一位伟大的科学史家（亚历山大·科瓦雷[Koyré]）曾经精辟地把文艺复兴的时代精神说成“一切都是可能的”。而这一时代精神，是以一



本奇·迪·乔内
(Benci di Cione) 和
西莫内·塔朗蒂
(Simone Talenti)

朗兹敞廊

1376—1382年(统治广场·佛罗伦萨)。这是一幅吸引人的画面：从中世纪的穹隆拱顶到罗马式拱门的过渡宣告着文艺复兴的到来。切利尼(Cellini)和贾姆波罗尼亚(Giambologna)的雕像，以及处于完美的透视中的瓦萨里的拱廊，流露出都市化和将艺术通俗化的梦想。不到两百年之后，这一梦想将由这场文艺复兴运动来实现。

摄影：Scala ©Larbor/T

种永远保持着
的、强烈的好奇
心为特征的。拉
斐尔的一位朋友
在谈到拉斐尔
时，说其最大的
幸福是“被教育
和育人”，虽然
并没有任何正式
的有关拉斐尔受
教育或育人的记
载。

尽管结果是

多元的，文艺复兴在本质上是统一的，在探讨上出现的纷繁与独特性的纷呈并不意味着不一致性。这种纷繁以明晰为目标，自我理顺，并致力于普遍性。有些不无矛盾的历史学家，专心研究被称为“反文艺复兴”或“伪文艺复兴”的、多少有些实质性的艺术思潮，也不得不承认它们与主流流之间其实是相互影响的。因此，我们从中是可以找出主线条来的。在这一方面，布尔克哈特(Burckhardt)所做的概括性工作(见本书后所附参考书目)仍然是所有对这个题材研究的不可避免的出发点。在其主要著作中，布尔克哈特并没有单纯地从艺术角度谈论艺术，而是强调艺术与社会生活、各种节庆甚至各种纪念章之间的关联。他的意图是要在人们意想不到的地方，即在国家的创建中，指出审美活动。因此，从他的书中我们可以看到，艺术是如何——尤其通过城市规划——被大量地重新灌注进市镇生活中的，因为那个时代的意大利市镇试图找回古代城邦的痕迹。布尔克哈特的另一个基本出发点是承认个体的意识与能量是独立的价值，这一点在后来从来没有被真正地否认过。用“惟一的”、“独特的”去形容一个人，这在当时，无论是用在艺术家身上还是人文主义者身上，都是一种赞扬。

有时我们把人文主义和文艺复兴对立起来。人文主义是先于真正意义上的文艺复兴而到来的，它是一个渐进的运动，主要渗透到经院哲学中，从对古代文献更为认真的研究开始，改变了文献学、医学甚至神学；而文艺复兴则是一种更为普遍的文化，深入私人生活、风俗和文艺，而对公众法律和科

朱利奥·罗马诺

(Giulio Romano)

泰宫的内庭

1524—1530年(曼图亚)。这种令人赏心悦目的布局延续了佛罗伦萨的风格。它是在该世纪初传到罗马的,同时增添了某些十分矫揉造作的花哨玩意儿(分离的拱顶石)。但是朱利奥·罗马诺主要以其那些优秀的设计图成为建筑上的创新者。那些图纸大概被瓦萨里和维尼奥拉(Vignole)所模仿。摄影: ©Ph. Francas-tel/T

学方面则涉及较少。人文主义在13世纪取得胜利后,经院思想马上随之衰落。的确,文艺复兴是对人文主义启蒙的一种延续,它产生了许多长期默默无闻却极具创新意义的哲学家。然而,文艺复兴的先驱彼特拉克(Pétrarque),却同时也是一位最著名的人文主义者,是他第一个清晰地提出要回归古代,是他第一个意识到这种回归只能是一种重新开始,而非一种纯信仰论。这一双重的决裂解释了为什么无论查理曼大帝的学校还是12世纪的隐修院都没有孕育出“复兴”:中世纪以为自己在延续着古代,却将古代与基督化的罗马帝国相混同了。

如果我们想概括一下,经过文艺复兴改造的人文主义观念对艺术起的最大作用究竟是哪些方面,那首先就要认为诗歌、音乐或绘画具有内在的价值。古代的世界,从时间上来讲已非常遥远,然而,它跟一种完全挣脱了教条束缚的、崭新的感性相吻合。因古典文献的重新发现而为众人所知的古代美学理想,甚至伦理学理想,如果用拉伯雷(Rabelais)的话来说,能够使人在一个以不同于“索邦野驴们”(Sorbonagres,拉伯雷对索邦大学的神学教授们的称呼)讲解的亚里士多德的方式而组合起来的宇宙中获得新的位置。这个位置绝不是微不足道的。围绕着皮克·德·拉·米兰道



路加·德拉·罗比阿
(Luca della Robbia)
《奏乐天使》

(唱诗班的浮雕)
1431-1438年(百花圣母玛利亚歌剧院博物馆, 佛罗伦萨)。这些娃娃们丝毫都没有被理想化, 也没有不自然之处, 他们的脸就是佛罗伦萨大街上孩子们的脸, 他们的姿态与穿着借自古代棺墓上的浮雕。

摄影: Scala © Larbor/T



尔 (Pic de la Mirandole) 的《论人的尊严》一书, 认为人是一个“小世界”的思想贯穿着整个文艺复兴的神经枢。这种尊严绝非一种凝滞的尊严, 人与历史都是可以渐臻完美的, 这种尊严也是可以扩展的, 它既主宰着政治上的要求, 又指导造型艺术表现, 既表现在反对僧侣的蒙昧主义的斗争中, 又体现在涉及对古代的“模仿”(应该注意不要把模仿解读为僵死的教条) 的风格追求中。这种尊严, 在涉及到人的思想时, 是愿意接受异己的, 作为三十多年中 (大约 1460-1495 年) 知识生活的发源地, 佛罗伦萨的新柏拉图主义在本质上是一种博采众长、融会贯通的综合哲学。在这一哲学思想中, 人所具有的中心地位因一种极大的自由而变得更为完整。大写的人在某种程度上统治着时间和空间, 甚至主宰着建筑。例如理论家兼实践家菲拉莱特 (Filarète) 在致斯福尔扎 (Sforza) 的信中写道: “我赋予您的建筑以人的形象。” 文艺复兴艺术的两极, 一端是占有中心地位、具有无限潜能的人, 另一端是对风格 (这也是在这个时期出现的一个词) 的追求。所以, 在很长时间内, 有一种追求宏伟和确定性的趋势, 有时甚至体现在最微不足道的物件上。

右页下:

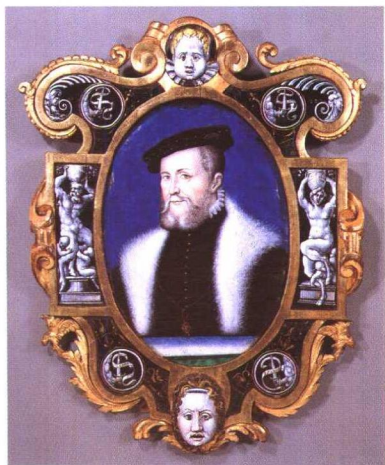
穆拉诺

(Murano)

玻璃酒杯(?)

15-16 世纪 (波尔迪-佩佐利博物馆, 米兰)。对一种既纯朴又细腻的美学的追求, 甚至体现在后来被称为“工业艺术”的作品中, 它顺应了那个时代新的生活趣味。

摄影: Scala © Larbor/T



列奥纳多·利莫赞

(Léonard limosin)

《安纳·德·蒙莫朗西大总管》

约1555年（卢浮宫博物馆 巴黎）。尽管利莫赞也曾尝试过雕刻和绘画，但他主要以珐琅制品著称，他受到了丢勒·罗索（Rosso）和尼古拉·德尔·阿卡特（Nicolas dell'Abate）的影响。这件作品最为突出也最具教益的地方，是它受到的人文主义的启发。蒙莫朗西还是一位有教养的文艺资助者。

摄影：© Giraudon

它举办得很成功。

在爱尔文·帕诺夫斯基（Erwin Panofsky）及他的学术竞争对手们的研究之后，已经没有人再怀疑下面这一点：从1420年左右一直到16世纪中期的这个阶段里，文艺复兴艺术同时从新柏拉图主义与古代典范中汲取了大量营养，并在枫丹白露画派或者那位周旋于上流社会的维罗内塞（Véronèse）那里出现了出人意料的分支。文艺复兴艺术同时也是一种处于危机中的基督教社会的艺术，但是它反映得更多的是一种



比较随和的、带有一定距离的、有些世俗化的宗教，而不是这种危机本身。我们要知道，柏拉图化的人文主义者的梦想是不仅要使已被理解得一清二楚的亚里士多德主义与柏拉图主义和解，而且要使三大宗教——基督教、犹太教和伊斯兰教，与柏拉图主义和解。我们也许可以在乔尔乔涅（Giorgione）的那幅《三哲人》一画中找到关于这一点的一丝回声。尽管君士坦丁堡陷落了，但由于大部分优秀的拜占廷学者在此之前都已避难到了西欧，所以这个梦想继续萦绕着佛罗伦萨和罗马的艺术群体。我们在科学和政治的理论中也可以发现这种综合愿望的其

它一些反馈：马基雅弗利（以及后来的哥白尼的信徒们）对美术界的情况了如指掌。“那是一个具有无与伦比的人性与人性的世界。如果我们不对它时刻加以关注的话，我们就无法把握这个时代的真正范围。它的诗歌，它的那种看到事物并透过表象探究其内心的能力，这种一旦知道了事物的根源，就能重新找到它们的意义的的能力”（加林[Garin]语）。这就是文艺复兴从不间断的自我教育的现象：“美术和文化的其它表现之间的交流是持续的、生机勃勃的。”

绘画总是在有关这一时代的著作中占有最大的篇幅，当时，它已从宗教装饰画中得到了越来越多的解放。从古代雕塑中派生出来的对人体解剖知识的掌握得到了恢复。一种新的绘画空间的组织方式在透视法的应用中产生，这种透视法不仅仅是工匠式的，而且还是“符合法则的”（即根据一些规律构成的）。在带有叙述性的绘画表现中，一种有时以完全不同的方式搭配传统因素（如象征等）的思维的介入，给艺术家在绘画场景的组织方面提供了自由创作的可能性。我们在这里不提文艺复兴的“自然主义”，它确实存在，但仅仅是文艺复兴精神面貌的一个部分，而且这个说法并不准确。即使画家们很快就因重建了三维空间并使人物“栩栩如生”（通过将他们的体积透视化）而自豪，但这种在物质世界方面的光学现实主义，以及与之相应的、在色彩方面的色调现实主义，都只不过是一种手段，绝非目的。

几乎所有的文艺复兴的巨擘都对素描怀有兴趣（而且仅凭在这一点上的成就，就足以使有些并不那么伟大的画家成

西莫内·马尔蒂尼

(Simone Martini)

《古伊德里其奥·达·佛格里阿诺将军骑马像》

(局部) 1328年 (公共厅, 锡耶纳)。这是一种完全世俗化的纪念方式：人物的四平八稳与景色的简单和人物原型坚定的神态十分吻合。我们还可以发现某种深度感，它与后面一色的背景形成明显对比。这一背景出奇的亮。

摄影：Scala © Lab-or/T



保罗·乌切罗

(Paolo Uccello)

《底比斯，隐士们的生活场景》

约1450年(美术学院博物馆，佛罗伦萨)。有关早期基督徒的传奇生活因添加了近期的圣人(圣贝尔纳、圣弗朗索瓦)的一些细节而得到丰富。透视点的自由多样化似乎是对那个时期在佛罗伦萨得到传播的库斯的尼古拉(Nicolas)思想的回应(“上帝是一个球体，这个球体的中心无所不在，而边界却无处可寻”)。因此，对形式的简化已不再属于中世纪的传统。乌切罗是具有创新精神的佛罗伦萨数学家们的朋友。

摄影：© Scala



为富有名望的艺术家)，这不仅仅表明他们对现实的关注，而且还表明他们在审美上的追求。从更广泛的意义上说，它并不意味着(尤其在意大利)对现实进行忠实的复制，也不是“通过某种气质”对现实进行阐释，甚至连经常谈到观察和记录的达·芬奇，他也只是将这项必不可少的工作从属于一个更高的追求。文艺复兴的艺术不在被创造出的自然里找它的原型，而是在有创造力的自然中。艺术家应当拥有的，是创

普利马蒂乔

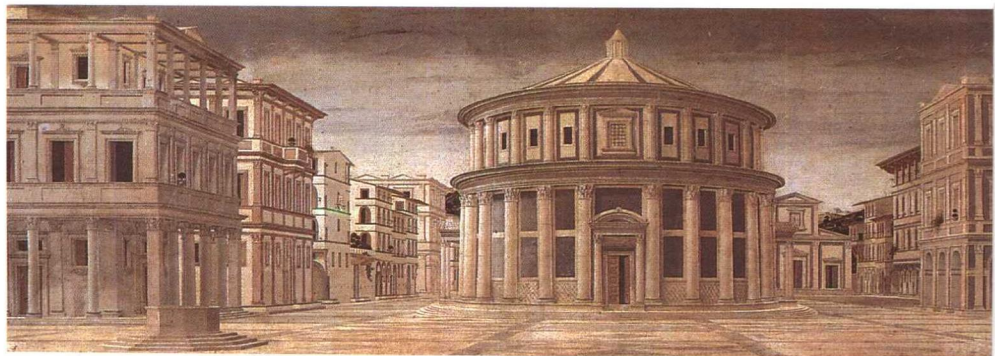
(Primaticcio)(意大利, 全名弗朗切斯科·普利马蒂乔[Francesco Primaticcio])

《奥德修斯和珀涅罗珀》

约1560年(德吕蒙·利贝收藏, 艺术博物馆, 托莱多)。英雄回到了对他无比忠诚的妻子身边, 她似乎在计算他们分手后失去了的时间, 出现在远处的小小人物突出了奥德修斯所经历世界的遥远。人物姿态高贵, 阴暗处有活泼的亮色, 一切都试图表现出和神话人物身分相称的安然从容。

摄影：© du Musée/T





卢西亚诺·劳拉纳

(Luciano Laurana)

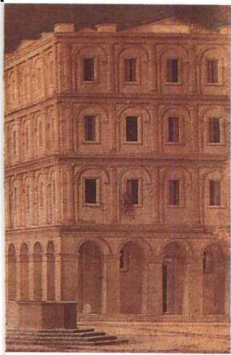
《理想之城》

以建筑为主的透视(?)
这被认为是他的一幅木板画, 1450年(乌尔比诺公爵府), 这幅木板画很可能还有其他作者, 其中之一是弗朗切斯科·迪·乔尔乔·马尔蒂尼(Francesco di Giorgio-Martini), 他的生卒年代确定在1440至1500年间。就像另外两幅与之相近的画(一幅在柏林, 另一幅在巴尔的摩)一样, 这幅光线处理得令人赞叹的木板画依然是一个谜——是给建筑师的模型吗? 是对透视法的演示吗? 是一位人文主义者心目中的乌托邦城市吗? 是一座剧院的模型吗? 疑问还很多, 其魅力也永恒。

摄影: © Giraudon/T

造的行为, 是造物主的行动。因此, 尽管造型艺术表达得十分精致, 但它还是经常给人以“世界之初始”的感觉(从乌尔比诺以及其它地方的《理想之城》, 一直到普利马蒂乔[Primaticci])。虽然现实主义在文艺复兴中开辟出了一条道路, 但它并非文艺复兴的主流, 它只是结果之一, 而且只是在很久以后才变成了一个特殊的、独立的理想(除了几个地方流派以外)。至于这个“初始”, 我们要明白, 由于对古代的重新发现, 艺术家们知道那个黄金时代已遥远而不可及, 因此有时会在他们身上产生出一种忧郁, 这与后来的浪漫主义的忧伤大不相同。这时候的艺术家既没有被往昔殊美的胜景所压迫, 也不因眼前日常生活的丑陋而感到威胁, 他们只是惊讶也许能使他们赶上这些杰作的生命竟如此短暂。正因如此, 艺术爱好者们可以在两个世界之间自由地穿梭: 安柯纳的西里亚克(Cyriaque d'Acône)在游历了希腊与埃及以后, 从那里带回了许多文字记录与素描, 并带着同样的激情提到了他在费拉雷(Ferrare)拜访埃斯特的列奥耐洛(Lionello d'Este)时, 在他家中见到的凡·德尔·威登(Van der Weyden)的《圣母哀子图》(1449年)。

艺术生活是如何渗透到公众生活中的呢? 一些具有社会学倾向的学者(如弗朗卡斯坦尔[Francastel])都曾抗议过那种把文艺复兴的繁荣归结为各种社会关系的结果的、几乎机械的描述。这些描述过于强调了艺术家受到的种种限制, 直至忘记了他的创造性。这些限制确实存在, 艺术资助并非上一个世纪曾经被人想像过的、发生在保护者和被保护者之间的田园牧歌。但是话说回来, 如果没有15世纪下半叶的美第奇家族的三位资助者, 以及其后许多意大利诸国君主们的资助或者是教皇西克斯图斯(Sixte)在教廷所在地迁回到罗马



后进行的资助，这场运动就会缺少一种不可替代的推动力。我们千万不要按现代的方式去设想当时的情景，资助人不是老板，艺术家更不是雇员。订购者用赏赐付款而不是用工资。艺术家要慢慢地工作，为的是使赏赐加倍。他渐渐获得的名声帮助他更好地生活，有时可能只是差强人意，却在大多数情况下可以保证自己身处在有利的环境里。在一些人口不多，还是半农村状态的城市里（有多少艺术家向土地管理部门承认或者隐瞒他们在城墙外有一块土地），某位大人物对被保护人的大方的借贷往往可以帮助他解决许多问题。当16世纪的一些资产阶级居民聚集区内（威尼斯、安特卫普）情况开始发生变化时，艺术家们从中受益很多。中世纪行会的种种约束正是在那个时代开始分崩离析的。至于在意识形态方面的约束，要比后来的社会少一些，它们只限于一种自然而然的对基督教的顺从，并容许各种模棱两可的态度的存在。

在作品创作的约束方面，假如在画家与负责计划的文人之间存在分歧，或者在画家和资助人之间存在分歧，那么我们经常可以看到艺术家巧妙地做些手脚（彼鲁基诺[Perugin]在埃斯特的伊莎贝拉 [Isabelle d'Este] 那里就是这样做的）。作品应遵循的惯例不再具备实际上的约束力：甚至连最面面俱到的寓意艺术品也不再构成一个封闭的系统。那么还剩下

布鲁内莱斯基

(Filippo Brunelleschi)

圣母玛利亚教堂的穹顶

1420—1436年（佛罗伦萨）。关于这座精妙绝伦的建筑，人文主义者阿尔伯特说它的结构“能将托斯卡纳所有的人民都庇佑在它的影子之下”。这样就不仅为它赋予了宇宙空间意义，而且还赋予了政治意义。

摄影：Scala ©Lar - bar/T

