

LAROUSSE

西方视觉艺术史

19世纪艺术

法国拉鲁斯出版公司授权出版

【法】尼古拉·第弗利 / 著

怀宇 / 译

1848-1905 L'ART
AU XIX^E SIÈCLE

吉林美术出版社

1500

年间的西方视觉艺术……

© 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/ 怀宇译. — 长春: 吉林美术出版社, 2002.7

ISBN 7-5386-1286-6

I. 西... II. 怀... 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

19世纪艺术(L'ART AU XIX^e SIÈCLE)

原 著/ 尼古拉·第弗利(Nicole TUFFELLI)

译 文/ 怀 宇

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
19 世纪艺术





西方视觉艺术史 19 世纪艺术

[法国]尼古拉·第弗利 / 著

怀宇 / 译



LAROUSSE

吉林美术出版社

作者简介

尼古拉·第弗利 (Nicole Tufelli) : 曾就读于卢浮宫学校, 现任艺术史教师。曾就职于卢浮宫博物馆文化部门, 并担任过文化部现代艺术基金会雕刻艺术品购买委员会秘书。

第1页:

保罗·赛尚 (Paul Cézanne)

《多明尼克叔叔》

1866年 (奥赛博物馆, 巴黎)。

摄影: © RMN

第2页:

居斯塔夫·库尔贝 (Gustave Courbet)

《库尔贝先生, 您好》

(法布尔博物馆, 蒙彼利埃)。

摄影: © RMN

目 录

前言	6
现代性	8
● 美术沙龙(P10)	
● 论艺术(P15)	
● 非议与现代性(P16)	
● 摄影，艺术家的工具(P28)	
● 居斯塔夫·库尔贝(P30)	
● 亨利·德·图鲁兹-劳特累克(P36)	
● 埃德加·德加(P37)	
风景：一种题材的顶峰	38
● 印象派 (P47)	
● 印象派画展 (P52)	
● 文森特·凡·高(P58)	
● 保罗·塞尚(P63)	
象征主义	69
● 主要的象征派杂志(P76)	
● 奥古斯特·罗丹(P80)	
● 保罗·高更(P90)	
折中主义	92
● 夏尔·加尼埃(P102)	
● 万国博览会(P105)	
新艺术：艺术的综合	111
● 维克多·奥尔塔(P118)	
● 新艺术的主要杂志(P126)	
返回源泉	133
大事年表	136
参考书目	141

前言

从 1848年到1905年间，欧洲极度动荡，各种艺术流派也依据一种新的节奏即现代世界的节奏在增繁、接续、交叉影响和共同存在。巴黎从路易十四统治以来，就在艺术方面承担着光辉的角色，这时又以其出现的近现代最具魅力的绘画运动——印象派——而光照四方。巴黎在第二帝国时期变化较大，也提供了一个经常被当做典范的现代首都的形象。

然而，法国当时远不是欧洲最为工业化的国家。在那个时代，欧洲各国依据工业化程度而被划分为不同的等级。18世纪后半叶就开始了工业革命，与最早的几个国家(如英国)与错过这一革命的国家(如西班牙)相比，法国处于中间位置。还是在那个时代，国家之间的等级差别已经不在于国土的大小(当时的奥地利帝国作为欧洲最大的国家已经开始解体)，而在于经济实力。这时的法国是一个适合于艺术创作、政体相对稳定的繁荣国家，在经济上，排位仅次于维多利亚女王统治时期的英国——英国虽然到1890年之前一直是世界上第一强国，但从1875年开始则承受着德国的竞争。

尽管人们被工业革命带来的各种变化所驱使而充满着对未来的憧憬，他们仍对于历史表现出极大的热情。于是，某些艺术家和建筑师便从以往的时代里寻找艺术形式与处理方法，以更好地回答现时的需要，尤其是回答在半个世纪里骤增了几乎两倍的人口问题；他们还尽力满足作为新的社会阶层的资产阶级(中小资产阶级是工业化的受益者)的审美情趣。

处于主导地位的价值观，是进步。这种价值观被部分政治精英们重新拾了起来。这种观念，遵循百科全书派的传统，渗透了整整一个时代。实证论者们(例如奥古斯特·孔特)曾经给予这种观念一种哲学基础，并给予科学与技术进步一种真实价值。它的直接后果是对人的信任，是对作为各种变化的发起者和创造力的个人的信任。而这些变化，每个人都可以在周围的环境中注意到，如铁路的建设和扩展。所有这一切，人们感觉就像是在工作中或在学习中完全可以参与的一些公益性活动。

因此，个人在集体的历史即人类的进步历史中起着一定的作用。这种进步观念，与为所有人去建设一个更美好的世界的想法同时形成。这种被称为社会主义的理想，从世纪中期就出现在许多人身上(普鲁东、傅立叶、马克思)，他们是

在分析了那些涌进城市，为了在工厂里找点活干的人们的悲惨境况所提出的理想。这种理想对于英国艺术界的影响，比对于法国艺术界的影响更深刻、更早。这种理想影响了现实主义的艺术家们，但后来也成了主导新艺术观念所依靠的基础。

不过，实证主义的价值很快就被在1870年进行的欧洲战争和各国国内战争所破坏。到了世纪末，在大多数人赞同工业文明成果的同时，世界则越来越显得被机械所控制而充满忧郁。这样一来，尽管交通与通讯方式的加快和由于欧洲殖民地的扩张而“扩大”了世界，但是，返回自我的需求也同时出现了。某些艺术家借助于使用一种象征语言来表达他们的精神不安与焦虑。

在这一时期，人的内在性能变成了哲学家和医生们的研究对象。柏格森挖掘意识，弗洛伊德挖掘潜意识，而记忆(柏格森：《物质与记忆》，1896年)仍稳稳地成为这半个世纪的想像力的最为牢固的基础。在绘画中，主张现代的与坚持传统的艺术家之间极为对立；在他们的冲突、吵闹和决裂之外，建筑、装饰艺术(这些艺术至今仍未得到整体的研究)，似乎还要加上雕塑，都意在获得更多的差异。

我们这里所研究的时期，始于1848年(当时的革命波及到了欧洲好几个国家)，止于1905年(新艺术结束的年代)。从政治和社会的观点来看，是第一次世界大战带来了深刻而又不可逆转的变化。

这本著述，依据内容而不是依据年代，它主要从绘画的观点谈起。然而，由于我们一方面要面对建筑和雕塑，另一方面要面对欧洲象征主义艺术运动与新艺术相关的某些流派研究，所以使得我们在某种程度上改变了对于19世纪下半叶的习惯看法。

现代性

19世纪发生了许多激动人心的历史事件，也恰恰在这个世纪，一些艺术家们重新感到必须创立一种现代艺术或称新艺术的视觉新手段。这些艺术家有着一种强烈的社会时代感，而其他艺术家们则对此一无所知。现代性比第一次审美论战(17世纪在绘画中出现的素描与着色之争)来得更厉害，它表明了将继续遵循以往规则的正统艺术和与时代同步、有生命力的艺术之间的一种断裂。

波德莱尔在《审美情趣》(*Curiosités esthétiques*)(1868年)一书中，曾经给“现代性”下了一个后来变得非常有名的定义：“……它是短暂的、瞬间的、偶然的，是艺术的一半；而另一半则是永恒的、不变的……为了使现代性变为永恒，人类生活中所包含的神秘之美，应该从中被提取出来。”这位《恶之花》的作者和埃德加·坡作品的译者，在第一位现代派画家居斯塔夫·库尔贝(Gustave Courbet, 1819-1877年)的《画室》(巴黎奥赛博物馆)一作中，以坐态出现在了其右侧。

“现代性”以不同的程度触及到了所有艺术门类的最新创作，但在绘画中最为明显。这是一种以未完成的方式和一种在摄影与日本木版画影响下确定的全新的构图技巧。爱德华·马奈(Edouard Manet, 1832-1883年)作为最杰出的现代派画家，借用了狄德罗的一种思想之后，对“现代性”的原则做了一个概述：“必须与时代同步，必须做你看到的事情。”

“与时代同步”

现代艺术家们认为，与时代同步就要以对时代有新的感觉为前提。对于时代，人们过去一直认为它像社会一样是不变的，它似乎只能伴随着社会所产生的革命、转变和进步来加速前进。现时，它应承载着整个的过去，旋转着奔向未来。对于未来的认识，因以进步的观念为支点，所以引起了对于时代的一种宽泛的意识。作为反响，“过去”已不再重要，也不局限于已有的一种传统之中，所以艺术家们就不在古代和古典之中而是到别处去寻找根源：艺术家们在始于18世纪末的一个“仿古”之风结束时，通过那些古老的模式，发现了人类的“原始状况”，高更(Paul Gauguin, 1848-1903年)就投身到了这种过去的“新”之中。“现代性”的时代即现时，它区别于过去和将来，但同时承担着这两个时代。这种新观念，使人们在他生活的时代赋予了一种特殊的价值。



爱德华·马奈

(Édouard Manet)

《奥林匹亚》

(1863年，巴黎奥赛博物馆)。奥赛博物馆馆长弗朗苏瓦丝·卡珊(Françoise Cachin)在马奈画展(巴黎，1983年)的目录中，指出了今天的人们不会再感受到的那种幽默。她并不排除由模特儿维克多丽娜故意“模仿”的意图：这位模特儿“象征了画家那种稳重的傲慢，画家让她模仿了过去一幅画中的姿势，同时保留了其自己的个性”。

摄影：H. Josse

© Arch. Labor/T

对于艺术家来说，要创作与其所处时代相符的作品，而不再像美术学院所教授的那样去创作“古典派”作品——正是这种作品构成了学院派的基础。也就是说要把艺术建立在同时代的生活基础上，而不再是建立在古希腊——罗马文化和诸如米开朗基罗及尼古拉·普森(Nicolas Poussin)等大师们的审美原则的基础上；这就要建立一种有生命力的艺术，同时也要依据波德莱尔的定义将这种新艺术上升到古代艺术的地位。

根据这种目的，他们没有转向传统——通常的错误认为“现代性”首先是拒绝过去，其实他们是将传统作为衡量自己的参照。

《奥尔南的葬礼》证实了库尔贝在立志要创立与其时代相符的艺术作品的同时，也给予了传统以同样的重视。画家通过采用大尺寸的画面，通过把人物组成一个横排(俨然古代的浅浮雕那样)，并准确地借助于托马·苦蒂尔(Thomas Couture, 1815—1879年)这位过渡画家的帮助而与历史上的绘画比试高低。因为后者在1847年曾以展出他的《颓废的罗马人》(巴黎奥赛博物馆)而获得了巨大的成功。库尔贝借同时代历史的一个片段来向这种传统进行了挑战，并且由于画中人



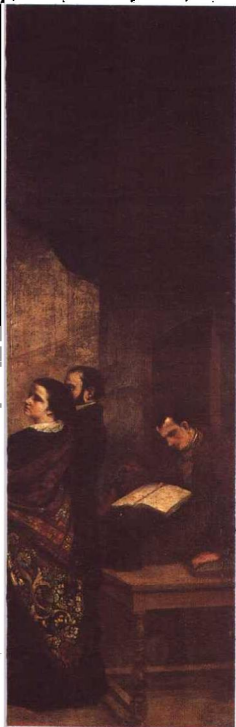
从1791年以后,美术沙龙是由国家组办的一种绘画展览会,面向法国或外国的艺术家,包括油画、版画、素描、雕塑,条件是要获得评委会的同意。1848年起,美术沙龙在卢浮宫展出(它的名字正是由此而得)。从1857年起至世纪末,它迁至位于香榭丽舍大街的为1855年万国博览会而建造的工业宫。不论是每年组办一次还是每两年组办一次,美术沙龙都不停地引起敌对和非议、抗议和争论。

因为这种“赌注”是有其重要性的。对于艺术家们来讲,这是惟一展示他们的作品、获得销售以及国家或私人订购的机会。画家们的境况不同于雕塑家们的境况。雕塑家们完全依赖于被预订的作品来自我表述。从第二帝国时期起,就没有任何一件重要的雕塑作品被美术沙龙拒绝过,而且那些大雕塑家们均获得了承认。相反,最具革新风格

的画家们却遭到排斥。

从路易-菲力浦一世以来,评委会由美术学会的成员组成。他们选择作品的标准,必须是在对古代进行研究和模仿的基础上,为“伟大艺术”增光添彩的艺术品。这就要求画家们能够使用古代法则。在学会成员看来,这种艺术的特点在历史画中最具有卓越性(这是艺术体裁等级中占首位的艺术),它在画面构图、主题和明暗对比及许多要素上都有着超群的特点,而这些,在新派画家那里则将被排除掉。

美术学会(Académie des beaux-arts)隶属于法兰西研究院,后者是一个国家机构。美术学会是在大革命之后创办的,它与皇家绘画与雕塑学会(Académie royale de peinture et de sculpture)无任何共同之处,后者是由数量很少的一些艺术家组成的一个协会,其目的在于捍卫他们的职业自由。美术学会强调的艺术,对



居斯塔夫·库尔贝

(Gustave Courbet)

《画室——我艺术生涯
中有七年的时间取决

于这种真实的寓意》

(1855年,巴黎奥赛博

物馆); 库尔贝由于遭

到万国博览会评委们

的拒绝,后来在位于

阿尔玛广场(Alma)的

现实派展厅展出了这

幅作品,德拉克洛瓦

在其日记中曾经写

道:“我发现了一幅杰

作……惟一不足的是

他在画中画的那幅作

品就像是全画中间的

一块“真正的天空”。

人们拒绝了在我们这

个时代中最具特色的

一幅作品。”题材可以

做多种解释,绘画的

质量也使得它成为法

国绘画中的一幅重要

作品。

摄影: H. Josse

© Arch. Larber

于有产阶级的一部分人的审美具有很大的和无奇争辩的影响,这些人很关心确立他们的权力的合法性,因而他们向艺术家预购作品。在这一点上,在“学会艺术”(美术学会的艺术)与“官方艺术”(官方预购的艺术)之间,出现了混淆。

正是由于1855年的万国博览会拒绝了库尔贝的《画室》和《奥尔南的葬礼》两幅作品,这才促使他在巴黎蒙田大街七号临时搭建的木棚里举办了第一次个人的“现实主义”画展。

1863年,有三千位艺术家为了参与在美术沙龙里的展出,提交了五千余件作品,只有二千件被选上参展。拿破仑三世面对众多要求自由而不是出于艺术审美方面的呼声,建议在香榭丽舍宫附设的展馆展出那些被拒绝的作品:公众对艺术家们的要求莫衷一是。有一千二百位艺术家在这个被称为“被拒作品沙龙”展出了他们的作品。

被拒绝展出的作品屡屡出现(例如1866年拒绝了马奈的《吹短笛的人》),导致新派艺术家们不得不在自己的画室里展出作品,或者越来越多地在画廊里展出作品。1867年,库尔贝和马奈都自己出钱在位于阿尔玛广场的万国博览会的空地上临时搭建了一个人的专用木棚。

1870年战争结束以后,在创建国家美术部的时候,评委会的组成成员有了变化。那些学会派艺术的卫道士们(他们是新一代),被以风俗画和风景画为主的成员替换了下来。此外,印象派的画展使得官方的美术沙龙失去了作用,因为从19世纪80年代开始由一些艺术家协会创办的沙龙与其形成了竞争。这些沙龙中最著名的,是1884年进行首展的“独立艺术家沙龙”。



托马·苦蒂尔

(Thomas Couture)

《颓废的罗马人》

(1847年，巴黎奥赛博物馆)。这幅巨大的绘画作品在展出时被国家购买，带有世纪中叶历史画的特征，其审美是建立在意大利大师伯劳奈(Bolonais)和维罗奈斯(Véronèse)的基础上的。

摄影：© H.Lewandowski RMN





居斯塔夫·库尔贝

(Gustave Courbet)

《奥尔南的葬礼》

(1849-1850年, 巴黎奥赛博物馆)。在美术沙龙的参展名录上, 库尔贝这幅作品的题名是《人的群像——讲述一次在奥尔南的葬礼》。大约五十位社会地位各异的奥尔南镇居民出现在

画面中: 镇长, 神甫, 法官, 资产者, 地主, 农民, 葡萄种植者, 做日工的人们。这是库尔贝的第一幅里程碑性的作品, 其朴实特点与当时流行的浮夸画风形成了对立, 后来被认定是现实派绘画的旗帜。

摄影: Hubert Jasse

© Arch. Larbor



物不是贵族而成为新式的绘画。他依据周围的人和奥尔南镇的村民创作出了现代主人公：一次真实葬礼的主人公。按照他自己的说法，这也是“浪漫主义的葬礼”和“一种萌芽状态的、具体的、真实的、非理想化的艺术”葬礼。

作为在第二帝国时期引起最大争议的作品，马奈的《草地上的午餐》(巴黎奥赛博物馆)说明，一个艺术家可以“抄袭”前人的构图方式来创作一幅现代的作品。马奈不仅从提香的《田间的音乐会》(旧时说是乔尔乔涅的作品)得到了启发，而且，根据马克-安东尼奥·莱蒙蒂的一幅版画介绍，他还临摹过拉斐尔的《巴黎的审判》。作为美术学会成员的马奈，参照过文艺复兴时期的理想主义，但他通过使用一种人所共知的并且是从他的师兄和竞争对手库尔贝那里学来的构图方式，继承传统，借用人体来表达未被理想化的现实主义的时代感。

埃德加·德加(Edgar Degas, 1834—1917年)在其开始时保持着比马奈更为谨慎的态度，当他说“我想成为现代生活的古典主义画家”时，他是想赋予现代人以古典艺术所固有的特征。德加虽然加入了印象派运动，但他不参与对风景和光线的探索，这是因为他只是对这一运动感兴趣。他更努力做的，是表达动作和表情的瞬间，他通过高质量的素描，想使这些动作和表情永久化。这位画家、雕塑家和伟大的素描画家的创作活动，也说明了波德莱尔给“现代性”下过的定义。

“描绘你看到的”

现代绘画最重要的一点在于新颖性，即提倡不去描绘可见物之外的东西；正是这一点后来获得了成功。由于它基于创作可见之物而非理想之物，它彻底地与学会的绘画观点相对立(参阅下面一位学会画家的“论艺术”)。学会绘画坚持神话题材，例如威廉·布格罗或是亚历山大·卡巴奈尔创作的那几幅《维纳斯的诞生》；历史题材的如埃利·德洛内(Elie Delaunay, 1828—1891年)的《罗马的瘟疫》(1869年，巴黎奥赛博物馆)，乔治·罗什格罗斯(Georges Rochegrosse, 1859—1938年)的《在罗马街道上被拖拉的维特里尤斯》(1882年，桑斯)，或是让-保罗·洛朗斯(Jean-Paul Laurens, 1838—1921年)的先贤祠墙壁装饰画《圣热纳维埃夫之死》；同时代历史题材的，特别是欧内斯特·梅索尼埃(Jean Louis Ernest Meissonier, 1815—1891年)创作的拿破仑作战的题材，



亚历山大·卡巴奈尔
(Alexandre Cabanel
1823-1899年)

《维纳斯的诞生》

(1863年,巴黎奥赛博物馆)。被学会派画家理想化了的裸体画,以神话为主题,通常以色情梦境的依托来出现。这类作品,当时在库尔贝或马奈的裸体女人或裸体画被斥为是亵渎的情况下,获得了很大的成功。

摄影: H. Josse

© Larbey/T

威廉·布格罗(William Bouguereau, 1825-1905年),在美术沙龙方面起着最重要的作用,他和同是学会派画家的亚历山大·卡巴奈尔一起,成了与马奈及印象派画家们势不两立的对立面。

布格罗的绘画生涯荣耀非凡,1850年,获罗马大奖首奖,成为罗马美第奇家族别墅的领薪者;1859年,获得骑士勋章;1876年,成为美术学会评委和荣誉勋位受勋者;1888年,任美术学院教授;1902年,成为荣誉勋章的大受勋者。他的一生具有那些拥有教会或官方建筑物墙壁装饰预订画家的生涯特点。

欧仁·塔迪厄(Eugène Tardieu)是《巴黎回声报》的记者,他在文章《绘画与画家》中援引了这位画家对艺术的看法:

“在绘画方面,我是理想主义者。我在艺术中只看见了美,而我认为,艺术即为美。为什么要再现自然中丑陋的东西呢?我不认为有那种必要。画出人们看到的東西的原样,当然不行,但至少要以极大的天才去画……

“搞什么新艺术,有必要吗?艺术是不朽的,只有一种艺术!我们的艺术与各个时代的艺术别无二致。我

们尽我们之所能去创作,在当我们赶上那些大师的时候,我们便非常高兴。

“先生,应该寻找美和真实!就像我经常对我的学生们说的那样:应该润饰作品。只有一种绘画,即为眼睛提供维罗奈斯(Véronèse)和提香才有的那种完美、无可指责的美丽的质地的绘画。”

美术学会成员们的绘画题材,都源自历史或神话。学会画家们生产的那些理想化和程式化的纤弱的裸体,与现实派关注准确和印象派捕捉纵即逝的感觉形成反差。

因此,卡巴奈尔与马奈相互对立,就不令人惊讶了。艺术批评家于勒-安托纳·卡斯塔尼亚里(Jules-Antoine Castagnary)很理解这种争论的赌注是现代性。他在1875年发表的《美术沙龙》一书中,介绍了马奈的《阿尔让特伊城》和卡巴奈尔的《亚布萨隆》,指出:

“x”在以后当人们想描述19世纪法国绘画的沿革与变化的时候,可以忽视卡巴奈尔先生,而应该看重马奈先生。”