

ONE THOUSAND
YEARS of PAINTING
Stefano Zuffi 斯蒂芬尼·祖菲 / 著
绘画史鉴

从公元1000年至公元2000年的西方绘画图鉴

[illegible]

An Atlas of Western Painting
from 1000 to 2000 a.d.

ONE THOUSAND YEARS of PAINTING

Stefano Zuffi 斯蒂芬尼·祖菲/著

绘画史鉴

从公元1000年至公元2000年的西方绘画图鉴

山东美术出版社



图书在版编目(CIP)数据

绘画史鉴:从公元1000年至公元2000年的西方绘画图
鉴/(意)祖菲著;古丽比亚等译.—济南:山东美术出版
社,2007.6

ISBN 978-7-5330-2389-8

I.绘... II.①祖... ②古... III.绘画史—西方国
家—1000~2000—图集 IV.J209.5-64

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第085431号
山东省版权登记 图字:15-2005058号

©2001 by Electa,Milano

Elemond Editori Associati

New revised edition

©2003 by Mondadori Electa S.p.A.,Milano

作 者:斯蒂芬尼·祖菲

译 者:古丽比亚 杨凡 谭璜安

策 划:钟永诚

责任编辑:赵 玲 韩 芳

封面设计:张玉泰

出版发行:山东美术出版社

济南市胜利大街39号(邮编:250001)

<http://www.sdmspub.com>

E-mail:Sdmscbs@163.com

电话:(0531)82098268 传真:(0531)82066185

山东美术出版社发行部

济南市顺河商业街1号楼(邮编:250001)

电话:(0531)86193019 86193028

制版印刷:深圳华新彩印制版有限公司

开 本:787×1092毫米 20开 印张:21.2

版 次:2007年6月第1版 2007年6月第1次印刷

定 价:180.00元

目录

序言	6	德国和汉萨同盟城, 1390~1440年 德国哥特式大师	46	安德烈亚·曼特尼亚	82
西班牙, 11世纪, 神圣之路	16	马切斯、威尼斯和佛罗伦萨, 1370/80~1427年		佛罗伦萨, 1445~1510年	
意大利中南部, 11和12世纪 蒙特卡西诺的影响	18	金泰尔·达·法布里亚诺	48	桑德罗·波提切利	84
雷蒂亚和阿尔卑斯隘道, 11和12世纪 罗马风格壁画	20	科隆, 约1410~1451年 斯蒂芬·洛赫纳	50	桑德罗·波提切利, 约1482年 《春》	86
威尼斯, 12和13世纪 圣马可的马赛克镶嵌画	22	佛罗伦萨, 1401~1428年, 马萨乔	52	威尼斯, 约1430~1516年 乔凡尼·贝利尼	88
巴勒莫、蒙里尔和塞法卢, 12世纪 阿拉伯-诺曼底人的西西里	24	根特和布鲁日, 1390~1441年 扬·凡·爱克	54	威尼斯, 1480~1520年 早期文艺复兴时期	90
加泰罗尼亚, 12和13世纪, 比利牛斯山 脉的壁画和板上画	26	胡伯特·凡·爱克和扬·凡·爱克 1425~1432年, 《羔羊的礼拜》多联 画	56	葡萄牙, 1495~1521年 曼努埃尔式风格	92
罗马, 11~13世纪 中世纪的不朽之城	28	佛兰德斯、布鲁塞尔和勃艮第 1400~1464年, 罗杰·凡·德·韦登	58	佛罗伦萨、米兰和安布瓦斯 1452~1519年, 列奥纳多·达·芬奇	94
佛罗伦萨和阿西西, 1272~1302年间 的发展, 契马布埃	30	佛罗伦萨, 约1395~1455年 1397~1475年, 弗拉·安吉利科和保 罗·乌切诺	60	列奥纳多·达·芬奇, 1494~1497年 《最后的晚餐》	96
佛罗伦萨、阿西西和帕多瓦 1267~1337年, 乔托	32	加泰罗尼亚、卡斯提尔和阿拉贡 1440~1492年, 祭坛画时期	62	低地国家, 约1450~1516年 赫尔罗尼穆斯·包西	98
乔托, 1304年, 《哀悼基督》	34	阿维尼翁和普罗旺斯, 1444~1476年 米迪的大师	64	赫尔罗尼穆斯·包西, 1503~1504年 《乐园》	100
锡耶纳画派, 1308~1348年 从杜乔到洛伦泽蒂	36	巴黎, 约1425~1480年 让·富凯	66	威尼托, 约1478~1510年 乔尔乔涅	102
安布罗乔·洛伦泽蒂, 1337~1339年 《对城镇和乡村实行善的统治的意 义》	38	托斯卡纳和马尔凯, 1416/17~1492年 皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡	68	纽伦堡, 1471~1528年 阿尔布雷希特·丢勒	104
阿维尼翁和巴黎, 1309~1378年 14世纪的法国	40	皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡, 约1455年 《所罗门王和示巴女王》	70	阿尔布雷希特·丢勒, 1511年 《三位一体崇拜》	106
波希米亚, 1364~1378年 查理四世统治的辉煌	42	布鲁日, 1435/40~1494年 汉斯·梅姆林	72	佛罗伦萨和罗马, 1475~1564年 米开朗基罗·勃纳罗蒂	108
第戎、勃艮第和佛兰德斯 1363~1476年, 勃艮第公国	44	汉斯·梅姆林, 1466~1473年 《最后的审判》	74	米开朗基罗, 1508~1512年 西斯廷教堂天顶画	110
		西西里、那不勒斯和威尼斯 约1430~1479年, 安东奈罗·达·梅 西纳	76	乌尔比诺、佛罗伦萨和罗马 1483~1520年, 拉斐尔	112
		阿尔萨斯和蒂罗尔, 1453~1491年 1430/35~1498年		拉斐尔, 1513年, 《椅中圣母》	114
		马丁·顺高尔和米沙利·帕赫	78	佛罗伦萨, 1510~1529年 风格主义的早期活动	116
		乌尔比诺、曼图亚和费拉拉 1453~1499年, 文艺复兴时期的王宫	80	莱茵兰和阿尔萨斯, 约1480~1528年 马西斯·格吕内瓦尔德	118
		帕多瓦和曼图亚, 1431~1506年		马西斯·格吕内瓦尔德, 1512~1516年 《伊森海姆祭坛画》	120
				巴伐利亚和萨克森, 1510~1531年	

宗教改革运动的开始·····	122	安特卫普、热那亚和伦敦, 1599~1641年 安东尼·凡·戴克爵士·····	166	布歇与弗拉戈纳尔·····	206
巴塞爾和倫敦, 1497/98~1543年 小汉斯·荷尔拜因·····	124	塞维利亚和马德里, 1599~1660年 迭戈·委拉斯贵支·····	168	德国南部与奥地利, 1700~1780年 德国洛可可艺术·····	208
威尼斯、贝加莫和马尔凯 约1480~1556年, 洛伦佐·洛托·····	126	迭戈·委拉斯贵支 1656年, 《宫娥》·····	170	伦敦, 1697~1764年 威廉姆·荷加斯·····	210
威尼斯, 约1490~1576年, 提香·····	128	西班牙, 1598~1700年 黄金时代·····	172	威廉姆·荷加斯, 1733~1735年 《浪子的历程》·····	212
提香, 1514年 《神圣与世俗之爱》·····	130	那不勒斯, 1606~1705年 那不勒斯画派·····	174	威尼斯, 1700~1797年 最平静的升与降·····	214
帕尔马, 1489~1534年, 1503~1540年 科雷乔和帕米贾尼诺·····	132	洛林, 1593~1652年 乔治·德·拉图尔·····	176	威尼斯和伦敦, 1697~1768年 安东尼奥·卡纳尔·卡纳莱托·····	216
北意大利, 1510~1540年 伟大的壁画圈·····	134	罗马和博洛尼亚, 1590~1642年 博洛尼亚画派·····	178	威尼斯、伍兹堡和马德里 1696~1770年, 江巴蒂斯塔·提埃波 罗·····	218
安特卫普、乌得勒支和莱顿, 1510~ 1560年, 意大利艺术和低地国家·····	136	意大利, 1600~1650年 巴洛克绘画的城市及其大师·····	180	1750~1789年, 启蒙运动·····	220
安特卫普和布鲁塞尔, 1525/30~ 1569年, 老彼得·勃鲁盖尔·····	138	巴黎和罗马, 1594~1665年 尼古拉斯·普桑·····	182	伦敦, 1723~1792年, 1727~1788年 雷诺兹和庚斯勃罗·····	222
老彼得·勃鲁盖尔, 1565年 《季节》组画·····	140	洛林和罗马, 1600~1682年 克劳德·洛兰·····	184	美国, 1776~1800年 美国画派的诞生·····	224
威尼斯画派, 1519~1594年 雅各布·丁托列托·····	142	巴黎和凡尔赛宫, 1640~1715年 伟大的年份·····	186	英国, 1770~1820年 梦幻的绘画·····	226
威尼托区, 1528~1588年 保罗·委罗内塞·····	144	阿姆斯特丹、代尔夫特、莱顿和乌得 勒支, 1582~1670年, 荷兰画家·····	188	马德里, 1746~1828年 弗朗西斯科·戈雅·于·卢西安特斯 ·····	228
克里特岛、威尼斯和托莱多 1541~1614年, 埃尔·格列柯·····	146	莱顿和阿姆斯特丹, 1606~1669年 伦勃朗·凡·雷恩·····	190	弗朗西斯科·戈雅·于·卢西安特斯 1820~1821年, “黑色绘画”·····	230
埃尔·格列柯, 1586~1588年 《奥尔加兹伯爵的葬礼》·····	148	伦勃朗·凡·雷恩, 1642年 《夜巡》·····	192	1770~1820年, 新古典主义·····	232
枫丹白露, 1527~1594年 法国的风格主义·····	150	代尔夫特, 1632~1675年 约翰内斯·维米尔·····	194	巴黎, 1789~1815年 拿破仑的功绩·····	234
布拉格, 1583~1618年 鲁道夫二世和风格主义后期·····	152	约翰内斯·维米尔, 约1670年 《绘画的寓言》·····	196	德累斯顿, 1774~1840年 卡斯帕尔·大卫·弗里德里希·····	236
始于16世纪末, 静物的诞生·····	154	巴黎, 1699~1779年 让·巴蒂斯特·西蒙·夏尔丹·····	198	巴黎, 1791~1824年, 1798~1863年 热里科和德拉克洛瓦·····	238
罗马、那不勒斯和西西里 1571~1610年, 卡拉瓦乔·····	156	巴黎, 1684~1721年 让·安东尼·华托·····	200	德国、丹麦和奥地利 1810~1860年, 彼德米尔画派·····	240
卡拉瓦乔, 1599~1602年, 在法兰西 圣路易教堂里的绘画·····	158	让·安东尼·华托, 1720年 《热尔桑画店》·····	202	大不列颠, 1770~1840年 英国风景画家·····	242
17世纪, 欧洲巴洛克·····	160	18世纪, 欧洲游学之旅·····	204	伦敦, 1775~1852年 约瑟夫·梅罗德·威廉·透纳·····	244
安特卫普, 1577~1640年 彼得·保罗·鲁本斯·····	162	巴黎, 1703~1770年, 1732~1806年		1810~1870年, 学院派的黄金时代 ·····	246

美国, 1830~1900年 19世纪的美国……………	248	《圣维克多山》……………	288	柏林, 1918~1933年 两场悲剧之间的德国……………	330
伦敦, 1848~1898年 拉斐尔前派……………	250	阿尔比和巴黎, 1864~1902年 亨利·德·图卢兹-劳特累克 ……	290	1916~1940年, 从达达到超现实主义 ……………	332
德国, 1840~1880年 门采尔与德国的现实主义……………	252	挪威, 1863~1944年 爱德华·蒙克……………	292	布鲁塞尔, 1898~1967年 雷尼·马格里特……………	334
巴黎, 1840~1870年 库贝尔与法国现实主义……………	254	维也纳, 1862~1918年, 1890~1918年 古斯塔夫·克里姆特和埃贡·席勒 ……………	294	巴塞罗那、巴黎和马洛卡岛的帕尔马 1893~1983年, 胡安·米罗……………	336
巴黎, 1832~1883年 爱德华·马奈……………	256	古斯塔夫·克里姆特, 1908年 《吻》……………	296	1933~1956年, 艺术和意识形态 ……………	338
爱德华·马奈, 1863年 《草地上的午餐》……………	258	柏林和德累斯顿, 1905~1913年 桥社……………	298	巴勃罗·毕加索, 1937年 《格尔尼卡》……………	340
巴黎和吉维尔尼, 1840~1926年 克劳德·莫奈……………	260	莫斯科、慕尼黑和魏玛, 1866~1944年 瓦西里·康定斯基……………	300	美国, 1913~1940年, 美国景象 ……	342
克劳德·莫奈, 1873年 《印象: 日出》……………	262	瓦西里·康定斯基, 1914年 《红色的斑点》……………	302	美国, 1882~1967年 爱德华·霍珀……………	344
蓝色海岸, 1841~1919年 皮埃尔·奥古斯特·雷诺阿……………	264	慕尼黑, 1910~1916年, 青骑士 ……	304	爱德华·霍珀, 1942年 《夜游者》……………	346
巴黎, 1834~1917年 埃德加·德加……………	266	米兰, 1909~1916年, 未来派 ……	306	纽约, 1912~1956年 杰克逊·波洛克……………	348
巴黎, 1841~1895年, 1845~1925年 贝斯·莫里索和玛丽·卡萨特…	268	巴黎和蓝色海岸, 1869~1954年 亨利·马蒂斯……………	308	1948~1962年, 抽象表现主义…	350
佛罗伦萨、利沃诺和马雷马 1860~1890年 马基亚伊奥利画派……………	270	亨利·马蒂斯, 1910年 《舞蹈》……………	310	美国, 1958~1968年 波普艺术……………	352
低地国家、巴黎和普罗旺斯 1853~1890年, 文森特·凡·高 ……	272	巴黎, 1907~1914年 立体派的诞生……………	312	安迪·沃霍尔, 《25种颜色的玛丽莲》, 1962年, 《玛丽莲》, 1967年 ……………	354
文森特·凡·高, 1890年 《麦田与乌鸦》……………	274	莫斯科, 1910~1924年 俄国先锋运动……………	314	伦敦, 1909~1992年 弗兰西斯·培根……………	356
布列塔尼和塔希提岛, 1848~1903年 保罗·高更……………	276	费拉拉和罗马, 1917~1930年 德·基里科和形而上绘画……………	316	德国, 1970~2000年 表现主义的回归……………	358
巴黎和圣特罗佩兹, 1880~1900年 修拉和点彩画派……………	278	托斯卡纳和巴黎, 1884~1920年 阿米迪奥·莫迪里阿尼……………	318	伦敦, 出生于1922年和1937年 吕西安·弗洛伊德和大卫·霍克尼 ……………	360
乔治·修拉, 1884~1886年, 《大碗 岛上一个星期日的下午》……………	280	维特布斯克、巴黎和莫斯科 1887~1985年, 马克·夏加尔…	320	德国和意大利, 1970~2000年 形象的回归……………	362
意大利北部, 1880~1910年 分色画派……………	282	荷兰, 1872~1944年 皮特·蒙德里安……………	322	纽约, 1958~1990年, 1960~1988年 基思·哈林与让·米歇尔·巴斯奎特 ……………	364
1886~1905年, 象征主义……………	284	皮特·蒙德里安, 1942~1944年 《胜利爵士乐》, 《百老汇爵士乐》 ……………	324	历史图表……………	368
普罗旺斯地区艾克斯, 1839~1906年 保罗·塞尚……………	286	伯尔尼、慕尼黑和魏玛 1879~1940年, 保罗·克利……………	326	地理图表……………	396
保罗·塞尚, 1885~1904年		1919~1933年, 形式与理性实践…	328		

序 言

人类与其他物种之间之所以存在明显不同，是因为人类具有想像力、发明创造以及信息传递等能力。

我们经常沉迷于智力游戏，然而没有哪种智力游戏会比破解这些来自千年之外的远古印迹更让人着迷，他们让我们重新发现了远古的文明，走入与我们拥有相似的感觉和情绪的时代。

我们掌握的许多信息源自于视觉艺术，视觉艺术先于文字产生，并随文字的发展而发展，当文字作为一种“秘密的沟通工具”，仅被特权阶层优先掌握时，视觉艺术（与音乐、舞蹈和其他娱乐形式一起）则以其巨大的潜力与大众建立起联系。

也许没有什么方法能证明被我们称之为“艺术”的东西是否是因实际需要而诞生的。在史前山洞墙壁上的动物图像可能有某种宗教意义，或者是用来教年轻人怎样去狩猎。

然而，在同一时期，用几何图案去装饰一个“碗”形器物的努力已不再是为了满足任何直接或间接的需求，它超越了人们让处于文化背景、时间和空间中美丽、个性化的事物环绕自己周围的普遍愿望。

艺术家、客户、公众

任何一种交流方式都有自身的规律和手段。但是所有的信息传递至少要由两个人来完成，即“发件人”和“收件人”，也就是本文所指的“艺术家”和“公众”。

艺术家接受过训练，在与公众（他或她）相同的人文环境下进行创作。因此，一件艺术作品的诞生必然与艺术家的创造力、个人天赋以及大众的感受息息相关。这些元素可能和谐互补，也可能彼此充满误解。而这些元素总是艺术创造的必要条件，至今都缺一不可。

然而，为了更好地了解视觉艺术，在艺术家与社会之间的对话中，必须插入第三种因素，事实上，各因素几乎总是随着画作在艺术市场上的

展示而互相作用，或在创作作品之前，或在接受客户委托之前或之后（在完成画作与被客户接受之间）。

了解客户的受教育背景、历史背景和期望值，对理解许多世界名画都是非常重要的。如从中世纪到18世纪的资助人（王室、教会、经纪人和公众机构，今天我们称之为赞助人），经常会给画家提出许多具体的要求，从使用何种绘画材料到将某些特别的细节和人物收入画中等，这些对于理解作品也是很重要的。当时作品被公开展览前，赞助人的“鉴别证书”必须由权威机构出具，标明作品颜色编码、构图以及图案。这些在当时为众人熟知的资料，现在成了我们对作品进行部分修复的根据。不论怎样，客户不应被视为创作的障碍或者只是艺术家职业生涯的经济基础。许多情况下，他们的智慧、豁达及开明对艺术的发展恰恰起到相当积极的作用。

法国革命标志着对过去的背叛，同时这场革命也反映到艺术世界中，即艺术界完成了早就开始的历史革新进程。在当时，艺术属于两个阶层——教会和贵族。

法国革命后，随着资产阶级的出现，教会和贵族们的权利被削弱了，这意味着由赞助人掌控的艺术走入了自由市场。换言之，艺术家们不再知道会有谁来购买他的作品，这些作品可能直接出售给民众，或者出售给画商（美术馆、拍卖行、展厅）。

很显然，这种自由体制不再与以往的旧体制捆绑在一起，艺术品市场有了一定之规：首先作品必须满足大众口味，而且与评论家的品味一致。但到了20世纪，有些非常有魄力的美术馆馆长支持先锋派艺术的发展，同时一些前卫的艺术评论家在向大众介绍艺术家及其作品时，也起到重要的作用。

感觉、主题和意义

艺术家、公众、市场和评论家之间的关系把

背景：

多索·多西

朱庇特、墨丘利和美德
1529年
奥地利维也纳艺术史博物馆



罗杰·凡·德·韦登
圣路加在画圣母像
约1435~1438年
美国波士顿美术博物馆

学会区分“好人”和“坏蛋”。

总之，艺术通常依赖于传统的素描。“素描”一词起源于希腊文的“eikonographia”，即通过形象来沟通的意思。比如，经常出现的基督和圣母玛丽亚无论时代与风格如何变化，总是具有类似的身体特征、衣服和色彩。其他人物也有易于辨认的特征（比如一同出现的物品、动物、长袍、符号和身体特征），例如圣彼得的钥匙和圣马克的狮子，这些附属物在当时甚至可独立于他们所属的人物形象，已经成为整个国家的标志，即梵蒂冈和威尼斯的标志。

另一方面，必须补充的是，这些传统的创作方式只适用于一些了解基督教图像的观众。相反，来自其他文化背景的人们，可能不能辨识它们。

一旦正确识别出某件作品，一定要考察一下它是否含有深层含义——一种更微妙、更深奥的含义。

有些油画作品，像毕加索创作的激动人心的《格尔尼卡》，它之所以不同凡响不仅仅是因为他展示了历史事实，而是因为画家使它具有了普遍的代表性含义。另一方面，虽然在波提切利的主要作品中所有人物都是可辨的，但专家们并不认同作品的全部象征意义。

“艺术指导”的观念和表现形式的体系

当我们谈论“艺术史”时，尽管我们常常意识不到，但实际上我们是在谈“绘画史”。

这是在19世纪后半叶出现的两种平行的现象所引起的误解：一是艺术品市场和绘画作品的发展（印象主义画派的成功）；二是摄影业的盛行。作为复制艺术的一种方法，摄影更适合用来辅助创作二维画面。

另外，展览业和博物馆的蓬勃发展使得易于搬运的展品（如绘画作品），而不是那些庞大的手工制作的笨重雕刻更受欢迎。然而，在艺术发展的历史长河中，绘画一直没有被视为主要的视

大家带回到“沟通”这一概念中。沟通一词具有博大的含义，一件艺术品就像一首诗、一篇散文或任何一些复杂的信息，可以用多种方式来阅读，并没有一种固定的“正确”解释。它具有一层又一层的交错含义，各种含义合在一起时，互为补充。艺术史学家的任务是还原、分析并研究这些作品以及与创作这些作品有关的历史、社会、相关传记和文化氛围。

作为通过视觉进行沟通的一种方法，艺术所表现的既是人类的感受又是人类的智慧，这是视觉艺术与诗歌之间的主要区别之一：对于文学作品，以何种材料为载体并不重要，一篇文章印制成精装本或平装本，其价值都是一样的。然而，对于视觉艺术，其价值是通过视觉感受来评定的。

精神和视觉，这两个层面的沟通需要进一步的情节和角色来配合，使得人与沟通的内容不说不明。这些角色出现在电影和电视里，人们只需

背景：
老彼得·勃鲁盖尔
画家和鉴赏家
1565年
奥地利维也纳阿尔贝提纳
版画收藏馆

觉艺术。相反，在各个不同的历史时期，人类文明及其艺术品总是通过其他媒介强烈地反映出来。另外，几个世纪以来，人们对艺术的分类争论不休。文艺复兴时期“高雅艺术”（绘画、雕塑和建筑）与“市井艺术”之间有着天壤之别。市井艺术包括从家具木工到陶瓷、从纺织品到珠宝制作的各种艺术表现形式。

画家、雕塑家和建筑师与陶艺师、家具师、金匠、挂毯编织者和雕刻师相比较而言，前者享有较高的社会地位，而后者总停留在特殊工匠阶层上，要求精通某类特殊行业中的材料、工具和设备。

同时，“高雅艺术”根据不同的媒介和主题划分出不同的阶层。在文艺复兴兴盛时期，米开

朗基罗被认为是国际大师最理想的样板式人物，在油画和雕塑方面有绝对权威。

因此，与那些在嵌板或帆布上作画的人相比而言，壁画家被认为更大胆、更具“阳刚之气”。根据米开朗基罗的理论，艺术家应该瞄准最崇高的主题：人体——无论是单独地创作人体还是在“故事”之中塑造人体。

虽然民众和收藏家越来越喜欢描绘日常生活的插图、风景和静物画，但是宗教观念、严肃文学和神话主题却始终被视为是高尚题材。

到19世纪后半叶，由于印象主义的影响越来越大，艺术作品冲破壁垒，使得主题不再显得特别重要。事实上，事情几乎颠倒过来，因为宗教和文学艺术题材的作品几近消失。

抽象和具象

当我们谈及一个主题时，我们必然涉及造型艺术的某一特定领域，作此区分是很重要的。因为（尤其是在上个世纪）在描绘场景、人物与可辨认物体的具象艺术和抽象艺术之间存在着深深的裂缝。

但是，抽象主义并不是20世纪的产物。由于它的出现，源自生活的与非自然的创造力使艺术更具个性。

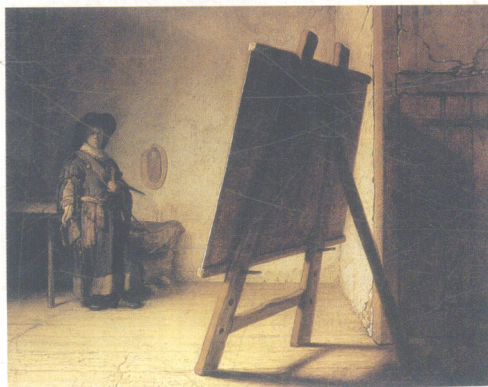
几何设计、风格化符号和装饰图案表明，艺术从远古走到今天，伴随着自然主义和造型艺术的发展而改变。古希腊、古罗马艺术主要是朝着模仿自然的方向发展。相比较之下，在罗马帝国侵略时期以及中世纪时期的大部分时间里，人物形象被简化到了最基本的形式，直至完全消失。宗教艺术和犹太人艺术几乎绝对不允许使用抽象画法，因为如此塑造上帝的形象是被禁止的。

在信奉基督教的欧洲也同样如此，神学家、知识分子、革命者和政客们责骂艺术的威力。从拜占庭帝国和马丁·路德的消除绘画运动到浪潮叠起的圣像破坏潮，都使我们看到这一点。15世纪佛罗伦萨萨伏那罗拉的“虚荣的篝火”，法国大革命时期对皇家象征的猖獗破坏，拿破仑专

马阿滕·凡·赫姆斯科克
圣路加在画圣母像
1532年
荷兰哈勒姆弗里斯·哈尔
斯博物馆



伦勃朗
画室里的画家
约1628年
美国波士顿美术博物馆



皮埃尔·苏帕雷拉斯

画室里的画家

1740年

奥地利维也纳艺术学院

美术馆



制时期和纳粹德国期间，成千上万件作品被视为“堕落的艺术”而惨遭破坏。

从14世纪起，西方的艺术作品绝大多数是具象的。在20世纪初，尤其是第一次世界大战之后，传统价值从根本上受到怀疑。

欧洲各国谨慎而循序渐进地接纳了抽象艺术，这在上世纪的视觉艺术领域里可能是最根本的革命。

点、线和面：画家的姿势和表情

无论是抽象的还是具象的，所有的视觉艺术都需要一个用于创作的面。

根据希腊哲学中描述的古代传奇故事，最初激发绘画诞生的是投射在地上或墙上的阴影，人物形象变成多个面的“重叠”，也就是一个没有深度的形状。

这一特征使绘画与自然区分开来。每个真实的物体都有三维空间（高度、宽度和深度），而画面只有二维空间（没有深度），为了“模仿”自然，画家必须运用通过模拟三维空间的透视方法来创造真实的幻像。

令画家们左右为难的是模仿自然（希腊人称之为“模拟”）还是独立创造（“想像”）。

画家首先面对的是一个平滑的面：一页纸、一块板、一张羊皮纸、一堵墙、一块帆布，画家必须在这个确定而又有局限的范围内进行创作。

这个空间不是虚的，通过绘画能使它丰富起来，而且它是作品的一个组成部分，就好像运动场里的装备或面积一样，是运动场的一个组成部分。

画家必须研究“地形”，他不仅要考虑将要使用的方法（画壁画需要的时间、场所和工具，这些与创作袖珍画的需要是不一样的），而最重要的是要考虑主题的内容以及艺术作品会给公众留下何种视觉效果。

上世纪，有些绘画者为了强调载体，选择了一些非传统的材料，比如粗麻布、塑料、海绵和镜子。

在过去的美术创作中，最初阶段是非常重要的，因为必须要仔细准备载体材料，尤其是在架上作画和画壁画时。

一旦一切就绪，第一笔标志着创作的开

迪克·雅各布斯

画家与妻子的画像

约1550年

美国俄亥俄州托莱多美术博物馆





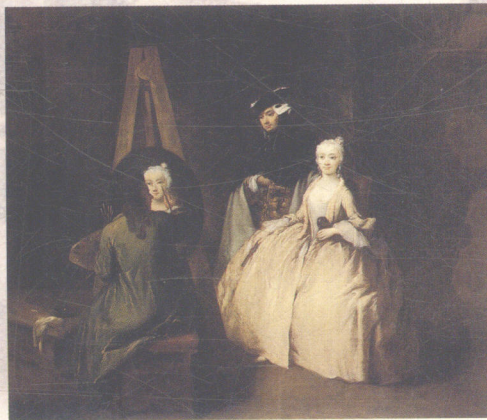
皮特罗·隆吉
画室里的画家
约1740年
意大利威尼斯雷佐尼可宫

背景：
格里特·杜
画架前的自画像
约1640年
私人收藏

始，画家的精力集中在这一点上，那就是灵感。20世纪的美术特别注意开始创作的那一刻，甚至从术语中寻找绘画与音乐的共同之处。从第一笔（最初的音符）优美的“线条”开始，这首“乐曲”就渐渐地形成了。

“绘画语言”是画家创作行为的证明。例如凡·高的笔触开放而又独立，几乎可以让我们一笔一笔地模仿他，每一笔触都有其独特的戏剧性含义，虽然这些笔触都为最后的效果服务，但是凡·高留在油画布上的绘画语言就像是一位演员的一言一行，是感情的表达。他的绘画作品不是技巧的堆砌而是内心的需求。

我们可以将凡·高与活跃在同一时期、有着相同文化背景的乔治·修拉相比较，乔治·修拉因进行了点彩实验，从而以细小的笔触区别于其他任何画家。修拉与凡·高作品的区别在于修拉的绘画展现的是漫射的光，他的作品基于物理的规律和摄影技术的发展。修拉点涂了许多密密麻麻的小圆点，从一定的距离看过去，众多的小点融合了起来，形成和谐的色彩，与凡·高相反的是，修拉寻求消除个性的、独立的笔法效果，以营造一种整体印象。



朱塞佩·玛丽亚·克雷斯基
画室里画家的肖像
1715~1720年
英国伦敦沃波尔美术馆



素描，色彩和光线

总的说来，凡·高通过完全排斥非常接近于现实的“客观性”来强调表达个人的感觉。相反，修拉研究自然规律和光的折射与漫射并将其运用于绘画之中，寻求光和色彩的视觉效果。

色彩，就像绘画一样，在艺术中总是最重要的组成部分之一。人的眼睛，不同于动物的眼睛，能够注意到光线的变化，物质和轮廓的变化。将色彩运用于艺术中意味着进一步探究遵循自然的规律，例如“临摹”静物中的花和水果，或如同印象主义者，表现露天充满“清新空气”的阳光灿烂的日子效果。

印象主义者将意大利文艺复兴时期的艺术（特别是列奥纳多和乔尔乔涅）作为他们的起

点，从而探求将光和色彩融为一体以获得空气感的效果。例如阴影，不仅用黑色来表现，更通过精心混合与调整色彩的浓度来加以描绘。

另一方面，用色彩再现真实只是色彩的一种功用。色彩具有丰富的象征性含义，部分是根据简单的感觉（如，红色似乎比蓝色和黑色更欢快），另一部分是根据几个世纪承继下来的传统。从中世纪到现在的广告中，许多颜色已与特定的意义联系在一起了。

所有的颜色都是由红、黄、蓝三原色调和而成的，这些纯色被运用到一幅画里，就有了一种力量，一种爆发性的能量。未来主义和抽象派画家们，如波乔尼、康定斯基、蒙德里安，充分利用了这些纯色，可是产生的效果却截然不同。在未来派的绘画中红、黄、蓝表达了现代明确的动力学思想，如波乔尼的《城市的崛起》所表达的疯狂的运动性。

在康定斯基的作品里，这些颜色却成了相互冲突的拼凑和强烈而又紊乱的对照。而蒙德里安则使用直线条编织成严密的网状，将色彩分成简朴的四方形或长方形空间。

由此我们回到旧有的争论：是应该突出素描还是色彩？这个争论在绘画发展中，特别是在16世纪的意大利已经非常尖锐。画家和美术评论家被分成了两大派别：托斯卡纳画派将重点放在素描上，他们认为这是所有艺术的起点，画家是用素描来处理、控制和再现形象的。

另一方面，威尼斯画派则提倡色彩至上（具体体现在提香的作品中），他们运用色彩来表现逼真的人物形象、自然生活。到目前为止，素描和色彩间的对立甚至涉及到了艺术的真谛。对于托斯卡纳画派来说，色彩被定义为“人造自然”的产物。而对于威尼斯画派来说，色彩是“生命的表现”。

结果很明显：托斯卡纳画派的绘画作品轮廓清晰，每件事物交待得清清楚楚。而在威尼斯画派的作品中，光线强弱和色调层次的变化逐渐增多，这也可能是由于各种绘画材料的发展形成的，具体视

油画颜料和油画布表现色调的效果而定。

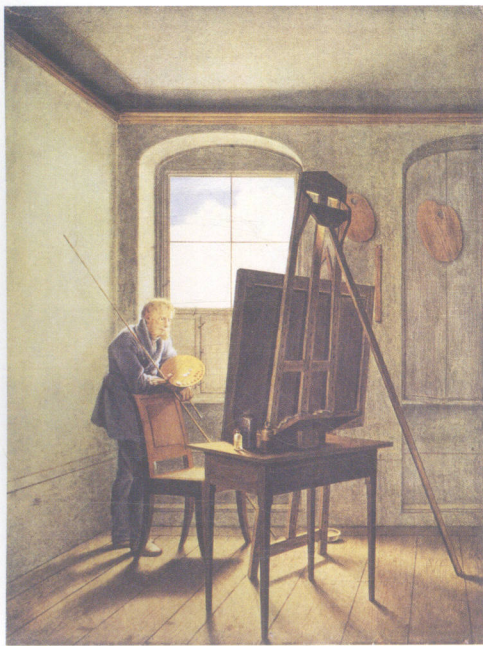
构图

一种未经检验的观点认为，观察对象的组合可以形成一个复杂的画面。构图，恰是指在同一环境中物体、人物和建筑等等的组合。

构图是句法用语，同样，在视觉艺术的独特语言里，构图是一个不可缺少的环节。构图必须重视作品的客观条件：技巧、材料、尺寸和构思。

有三个把握造型要素的重要标准：肖像绘画的传统；强调特定人物形象的需求；画家的想像力。富有创造性的构图是区分著名画家风格的特征之一，而他对色彩或素描的运用也同样起着关键作用。

总的说来，一件绘画作品的构图意味着在主要位置突出人物形象，使观众的注意力集中在画家认为是最重要的部分上。在多数情况下，主人



乔治·弗里德里希·凯斯蒂
画室里的卡斯帕尔·大卫·
弗里德里希
1813年
德国柏林国家美术馆



背景：
弗兰西斯科·戈雅·于·卢西安特斯
画架前的戈雅
1793年
西班牙马德里普拉多美术馆

让·巴提斯特·卡米尔·柯罗
艺术家自画像
1825年
法国巴黎卢浮宫博物馆

公被放在构图的中央——透视集中的地方。

对次要的人物形象和部分则进行均衡的安排，以免分散观众对主要人物的注意力。正如所有画家们所知道的，观众的眼睛往往追寻固定的途径而将注意力集中在中轴线上稍高于视线的位置，因此，画家们运用了各种图形构图，如梯形、座墩、支座、宝座等来将主要人物放到高于其他部分的水平线上。三角形或金字塔形的构图在人物画中也是常见的，如描述圣母玛丽亚处于被两个或更多的圣徒环绕的场景中。

从15世纪以后，当整块的正方形或长方形的画板开始用在祭坛画创作中从而代替三联画时，构图的概念变得极为重要。在一幅完整的祭坛画中人物之间有着直接的联系，因此如何刻画一处建筑物或自然风景以容纳所有的人物，并在没有分隔的空间内合理地安排他们的



江巴蒂斯塔·提埃波罗
阿皮里斯在为坎帕斯皮
画像
约1726~1727年
意大利蒙特利尔美术馆
博物馆



位置是十分重要的。

一个典范是皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡在一座文艺复兴小教堂里创作的《蒙泰费特罗祭坛画》，他将13个静止的人物形象画在这幅作品里。建筑部分与人的身体比例适当，而且透视的精确性可以用来对教堂进行实际测绘。背景中悬挂的鸵鸟蛋描绘得精美细腻，除了它的象征意义外，也表现出对纵深面的掌控，几乎所有人物的眼睛都注视着一条水平线，他们的位置与建筑物的线条平行，只有一处非常例外，即在作品的右侧，圣徒们的前面，乌尔比诺公爵费德里科·达·蒙泰费特罗身穿闪闪发光的盔甲跪着，皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡还添加上他顾主的画像，不仅没有扰乱神秘和谐的静止气氛，而且打破了对称组合的表现方式，使顾主的画像与其他人物鲜明地区分开来。

从正面看，这个组合是生动的，把它摆到祭坛上看，效果也是动人的。与此相反，若从侧面看，这个组合可能显得不协调，也不平衡。

一些艺术家运用一种非常独特的方式从一个角度处理图像的安排。例如当卡拉瓦乔在相对狭窄的小教堂侧墙上创作《圣马太蒙召》这幅画时，他选择了延伸的画法，将人物安排在桌子的周围；用富有创新性的斜光将基督和圣徒的动作和表情紧密地联系在一起。当更多地



品，甚至是单件作品，然而现在却很少提及了。当代美术史学家们普遍坚持“形式”是“内容”不可或缺的组成部分。通过仔细考虑可供创作的内容、时代的需求及公众的认可，艺术家就能与观者交流，尽其所能拓宽他所要表达的思想范围。简单地将“形式”定义为覆盖“内容”的包装，就会使艺术丧失了它作为一个“物体”的最基本而且是最有意义的作用。

“技巧”一词来自于希腊语tekne，意思是“美术”，因此“技巧”与创作理念并存。几个世纪以来，它让我们体验到动人的、甚至是生命中不可或缺的美感。

爱德华·马奈

莫奈在船上作画

1874年

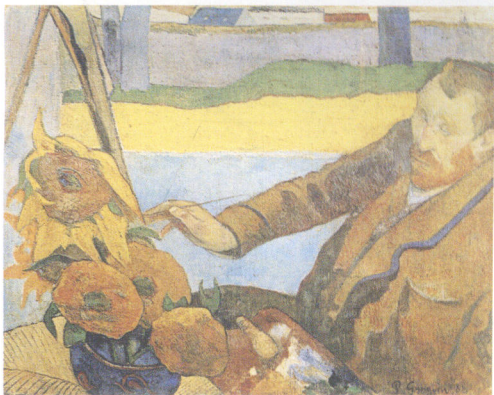
德国慕尼黑新美术馆

保罗·高更

凡·高在画向日葵

1888年

荷兰阿姆斯特丹凡·高博物馆

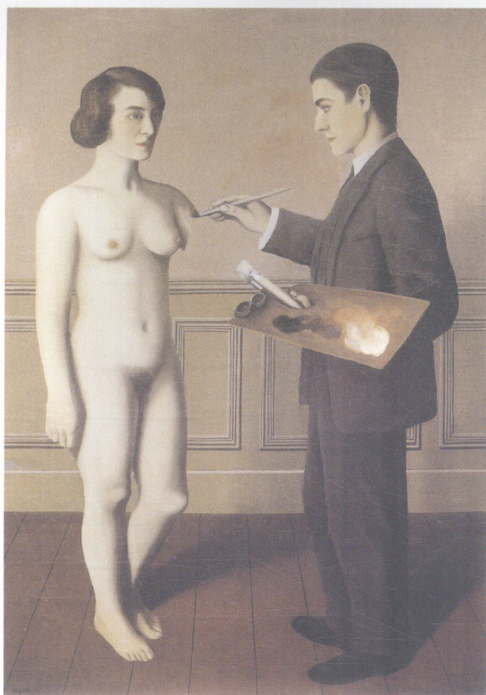


强调作品本身时，作为造型艺术的基本要素被压缩，甚至消失了。20世纪艺术的焦点集中在构图的格调上。“构图”一词也被如康定斯基和蒙德里安这些画家用来作为绘画的标题。

形式，内容，技巧和创造力

长期以来，艺术批评和更多的“唯美主义”常常将“形式”从“内容”中分离出来。传统的评论将美术史分为注重形式与时代变化的，或者集中于表达感觉、激情和思想的几个时期。

这种分期，过去常用来界定画家的全部作



雷尼·马格里特

不可能的尝试

1928年

比利时布鲁塞尔伊西·布拉肖美术馆





西班牙 11世纪 神圣之路

新欧洲的绘画与手抄本彩绘

伟大的朝圣对罗马风格的“共同语言”做出了重大的贡献。在中世纪，基督徒朝圣之旅的最终目的地是两个圣徒：西班牙圣詹姆斯和罗马圣彼得的墓地，大批朝圣者在欧洲的穿梭旅行使文化交流更加广泛。出于对真实情节的全新理解，西方艺术开始脱离拜占庭文化，艺术家开始发展一种迷人的符号体系来传达特殊的图像和情节。一些反复出现的图像，如耶稣基督、圣母玛丽亚及圣徒们，总是以类似的方式出现在绘画或雕塑中。同时，某些动物、植物、怪兽、龙及奇异的图像成为喻示人类美德和恶行的象征。相同样式的传播并未使风格趋向一致。相反，受到地方上材料、传统和需求的限制，甚至由于有势力的艺术赞助人和艺术家的存在，一个地区与另一个地区在艺术表达上都有所不同。



《费迪南德一世时期的
贝亚吐斯》的插图
1047年
西班牙马德里国家图书馆

背景：
四骑士，出自圣瑟维尔启
示录手抄本彩绘
11世纪中期
法国巴黎国家图书馆

启示录中的西班牙罗马风格的手抄本彩绘，这些展现出非凡技能的美妙图像是用鲜明的色彩绘制的。



城堡宝座上的阿尔芳索
七世，出自特权巨著手抄
本彩绘
12世纪
西班牙坎波斯特拉的圣地亚哥大教堂档案室

在西班牙罗马风格时期，基督教美术受到了伊斯兰传统人物形象的影响。在这个时期的安达鲁西地区，产生了令人叹为观止的建筑和装饰杰作。