

西洋
巨匠
美术丛书

高更

GAUGUIN



文物出版社

5.1
2

西洋巨匠美术丛书

出版说明

本丛书原名《绘画大观》(Discovering the Great Paintings), 由意大利RCS集团FABBRI公司出版并授权台湾锦绣出版事业股份有限公司组织翻译, 出版中文繁体字版(原名:《巨匠美术周刊》), 与意、英、德、法、日和西班牙等八种语版, 在全球同步发行。现经文物出版社与台湾锦绣出版事业股份有限公司共同策划, 由文物出版社修订出版中文简化字版, 在海内外扩大发行。

本丛书由意大利美术家编辑并撰稿, 精选文艺复兴至20世纪西洋百位美术巨匠, 以解析名画为主, 图文并茂, 分册逐人介绍画家生平、文化背景、艺术创作个性和风格以及流派的发展演变, 并附有“画家与时代”年表和名画收藏情况的资料, 是广大美术爱好者及美术家了解、欣赏和研究西洋美术不可或缺, 既丰富又轻松的读物。本丛书10册一批, 与“姐妹篇”《中国巨匠美术丛书》同时推出, 于1998年陆续出版发行。

撰稿人 Angelo De Fiore
Gaspere De Fiore
M. Luisa Materzanini
Marina Robbiani
Sabine Valici
翻译 王麟进
策划 许爱仙 许钟荣
特约编审 佟景韩
执行编辑 庄嘉怡
责任校对 华新 周兰英
美术设计 宁成春

《西洋巨匠美术丛书》全百册目录

文艺复兴	契马布埃	杜乔	乔托	马尔提尼
	凡·艾克	安哲利柯	乌切罗	马萨乔
	利比	法兰契斯卡	富凯	梅西那
	曼帖那	梅姆林	波提切利	包西
	达·芬奇	霍尔拜因	乔尔乔内	丢勒
	格吕内瓦德	克拉纳赫	米开朗基罗	拉斐尔
	提香	丁托列托	布鲁盖尔	维洛内塞
	布伦吉诺	格列柯		
	卡拉瓦乔	鲁本斯	里贝拉	苏巴朗
	凡·代克	拉图尔	委拉斯盖兹	洛兰
17 18 世纪	伦勃朗	牟利罗	维米尔	华托
	荷加斯	卡纳列托	提埃波罗	夏尔丹
	隆吉	瓜尔迪	庚斯博罗	弗拉戈纳尔
	福塞利	哥雅	大卫	泰纳
	康斯泰伯	安格尔	热里科	柯罗
	德拉克洛瓦	库尔贝	法托里	卢梭
	马奈	毕沙罗	莫奈	德加
	西斯莱	雷诺阿	塞尚	雷东
	高更	凡高	修拉	劳特累克
	克里姆特			
20 世纪	蒙克	康定斯基	波纳尔	马蒂斯
	鲁奥	蒙德里安	杜尚	弗拉曼克
	利	基希纳	莱热	毕加索
	丘尼	布拉克	于特里约	莫迪里亚尼
	柯柯施卡	夏加尔	基里柯	恩斯特
	米罗	马格利特	达利	培根
	古图索			

西洋巨匠美术丛书 高更

出版发行 文物出版社
(北京五四大街29号) 邮编 100009
电话·传真: (010) 64014662

印刷 东莞新扬印刷有限公司

经销 新华书店

开本 889 × 1194 1/16 印张: 2

版次 1998年1月第一版 第一次印刷

中文简化字版权 文物出版社

书号 ISBN 7-5010-1028-5/J · 402

定价 25元



《自画像》细部，
1891年，
画布，油彩，
55×46厘米，
美国，私人收藏。

高 更 (GAUGUIN)

他究竟是什么？他就是高更，
他是憎恶束缚人的文明的野蛮人，
他有点象泰坦，嫉妒造物主，
而在空闲时间独立地进行创造，
他像一个孩子，把玩具拆了又装，
他敢于否定，敢于反抗，
他宁可把天空看成是红色的，
而不是蓝色的。

——奥古斯特·斯特林堡

保罗·高更 (Paul Gauguin)
1848年6月7日生于巴黎。当高更的父亲克洛维斯和母亲阿琳·玛丽·夏札尔启程去利马时，他只有三岁。阿琳的亲戚就住在利马，他们是秘鲁总督的后裔。但是高更的父亲——左翼的政治记者，在旅途中去世。他的遗孀到了利马，并与她两个孩子一起在那里住了四年。

回到法国后，他在奥尔良照常上学，直至1865年登上货轮。他在海军服役，于1871年春离开海

军。他“海员的脚鸭子”很快便适应陆地。他的监护人阿罗萨是毕沙罗的崇拜者，也是毕沙罗作画的收藏者，他把高更送到证券经纪人贝尔坦那里工作。由于年轻有干劲做生意又灵活，高更在证券交易所里赚了不少钱。1873年，他与出身富裕家庭的丹麦姑娘——梅特·苏菲·加德结婚。

从此以后，保罗·高更似乎一帆风顺地在人生的道路上前进：他有了孩子，也赚了不少钱，像他的



高更在许弗内凯花园中作画，照片摄于1889年左右。

娜又把他的画室洗劫一空，扬长而去。

1895年2月，他重返塔希提，决心不再回法国。他与他的知己好友达尼埃尔·德蒙弗雷的通讯成为他与妻子决裂后与世界联系的唯一线索。他寂寞孤单，身患重病而痛苦万分，一些永远找不到答案的悲惨问题萦绕在他的心头：“我们从何处来？我们是什么？我们往何处去？”他感到绝望，1898年企图自尽。但是死亡延期了，他的健康状况有所改善，在难以想像的贫困中，他恢复了工作。

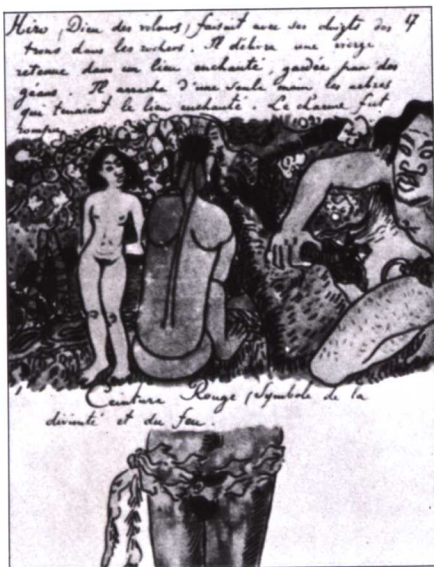
在这时期，由于殖民地日常生活琐事的困扰，由于健康原因而不愿采取宽容态度，以及他周围土著放肆无礼的风俗，高更愈来愈愤怒，他感到无法实现他多年来的梦想。

斗士的气质在他身上逐渐形成，并促使他反抗一切在他看来阻碍人的自然发展的障碍。他认识到这场斗争是长期、持久的，为了用有效的武器开展斗争，他到《胡蜂》日报就职并在报上发表反对行政当局和批评他所见的滥用职权和其他错误的文章。

不久以后——1899年8月，为了能完全自由地批判他认为不公正的现象，他自己创办了一份论战性的报纸《微笑》。这份报纸完全由他编辑、书写并加插图，用油印机印刷。“……遗憾的是，人们把报纸来回传着看，因此我卖掉的很少。尽管如此，一些日子以后，我已能每月赚五十来法郎，这就使我能安全度过这段时期而不致负债累累……”

他与岛上的殖民当局发生了冲突，当局对这个居住在土著中间的白人并不友善，他遂于1901年离开塔希提到拉多米尼克岛的马克萨斯群岛避难。

他病重，并一度想回法国去，但是德蒙弗雷提醒他，他今后的命运是在岛上。马克萨斯群岛的殖民当局把这个住在岛上维护当地居民



《古老的马奥里祭礼》中的一幅素描，约作于1892年。



这是高更给许弗内凯的信中谈到所谓的“悲惨者”的自画像的草图，1889年，木板，油彩，80×52厘米，华盛顿，国家画廊，彻斯特·戴藏品。

权益的白人看作是一种危险，于1903年3月判处他三个月的徒刑。由于对这些无理取闹的做法十分恼火，并同时受到疾病的困扰，高更的身体与精神愈来愈憔悴，在这种情况下，唯一的安慰只是基督教牧师韦尼埃的一些肺腑之言；但无济于事，保罗·高更终于在1903年5月8日在阿杜阿纳去世。

然而死亡也未使高更与文明世界的可怕对抗中断。据说，他的一些作品被认为过於渎神而被毁，宗教界于是决定对它们举行宗教葬礼；7月曾属于画家的物品在阿杜阿纳公开出售，接着9月又在帕匹特出售他的作品。高更所有的纪念物，所有的速写、笔记本就这样全都散失了。

文明世界准备永远忘掉这个自愿流放者。但事实不然，高更瑰丽和大异于文明世界情调的绘画，却更风光，更震撼地重新回来征服想要将他忘掉的世界！

Gauguin.

圣皮埃尔海湾

La Baie di Saint Pierre

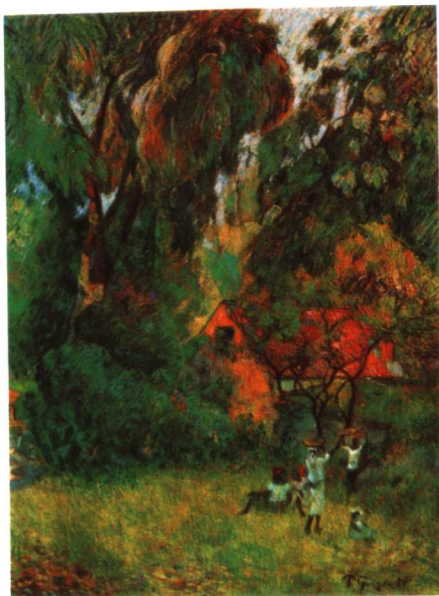
《圣皮埃尔海湾》，马提尼克，1887年，
画布，油彩，54.5×89.5厘米，
哥本哈根，卡尔斯堡博物馆。

1887年4月初，高更给妻子写信说：“我作为画家的名声与日俱增，但在这期间有时三天不吃饭，这不仅毁坏我的健康，也耗尽我的精力。我一定要恢复精力并将去巴拿马过野蛮人的生活。我知道太平洋有一个小岛(塔博加)，几乎荒无人烟、无人管理，但土地肥沃。我将把颜料和画笔都带去，远离所有的人而去洗海水浴。”

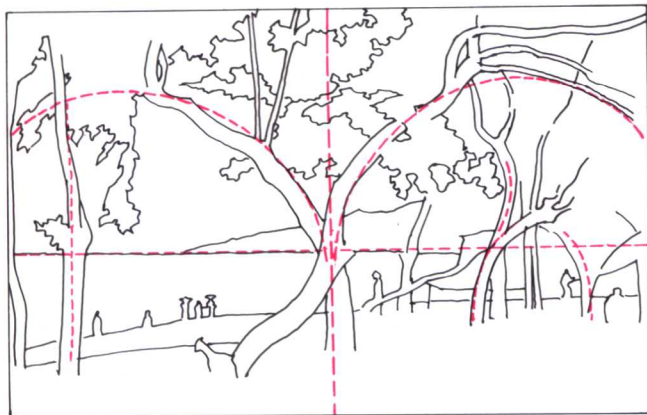
他于是与他的朋友拉瓦尔一起前去。他们先后在巴拿马和马提尼克定居。高更完全被壮观、荒野的自然景色以及热带的鲜艳、明亮的色彩所迷住，他要把这些壮丽的景致重现在他的画幅中。

《圣皮埃尔海湾》是高更在马提尼克初期的作品之一。从这幅画里，人们可以感到画家在尽力如实地反映这个地方的景物和色调。

这幅画的构图以前景中央的两棵树为基础，两棵树交叉在一起而构成弧形的舞台帷幕，帷幕后面展示出港湾的明亮全景。

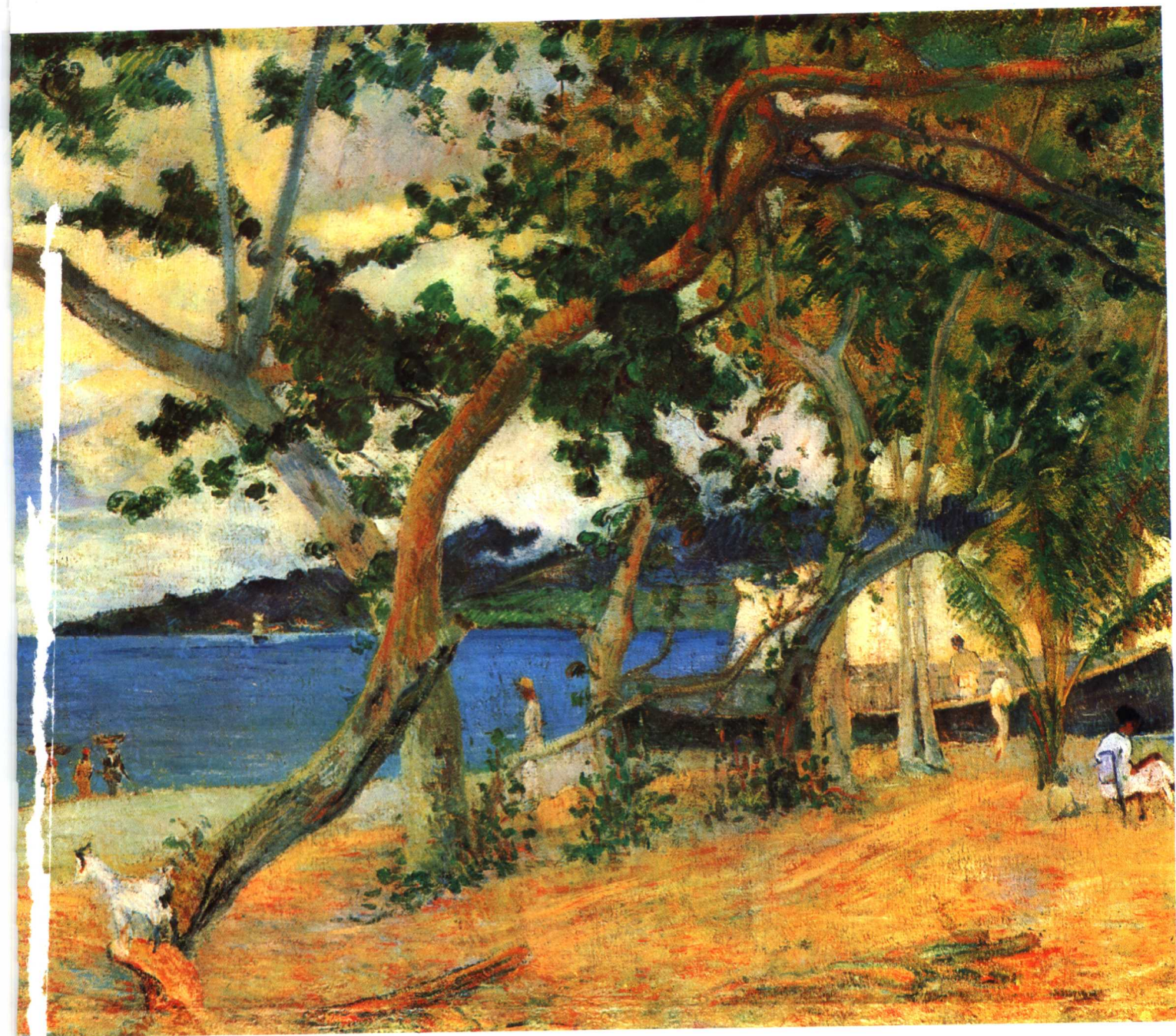


《树下的茅屋》，1887年，
画布，油彩，92×72厘米，
美国，私人收藏。



色彩

由于寒色——海的蓝色(1)与树的绿色(2)和暖色(3)的对比，使色调更加鲜明。



阿利斯康的景色

Gli Alysamps

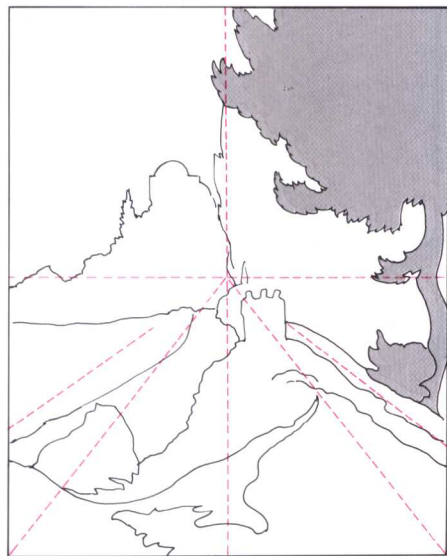
《阿利斯康的景色》，阿尔，1888年，
画布，油彩，92×73厘米，
巴黎，奥赛博物馆。

高更给他的朋友埃米尔·伯纳写信说：“我到了阿尔，很不习惯，我真正感到这里的景色和人，一切都如此之小，凡高和我一般说来看法并不一致，尤其在绘画方面。他爱慕杜米埃(Daumier)、杜比尼(Daubigny)、齐埃姆(Ziem)和大画家卢梭(Rousseau)，而我对这些人没有这种感觉；相反地，他讨厌安格尔(Ingres)、拉斐尔(Rafael)、德加(Degas)，但这些人都是我所爱慕的。我回答说：‘班长你有道理’，这只是为了保持安宁……”

凡高也给他的兄弟西奥写信：“……高更与我对德拉克洛瓦(Delacroix)、伦勃朗(Rembrandt)等人谈得很多，争论也很激烈，有时争论后脑子都发胀，宛如放电后的电池……”1888年10月，高更到了阿尔，他相识多年的凡高在那里等候他。但是尽管双方互相敬仰、互相尊重，两个不同性格的人仍不断发生冲突，包括在作画的方式上。高更强硬不屈，坚持要把他所看到的一切表现为综合性和象征性的形态。凡高则十分冲动，几乎达到发狂的程度，一心要把鲜艳色彩中捕捉到的光线放在自己的画中。阿尔的景色、光线和色彩同样使这两个画家着迷。但高更认为他的艺术是超越简单再现的理性表现，“……不要太过于临摹大自然

的真实，艺术要有抽象的作用；要在大自然面前的沉思中把它提炼出来，要更多地考虑创造而不是结果，……我的工作健全地发展，我相信你会感到一种特殊的色调，或更确切地说，我过去的探索只抓住一种形态和一种色彩的主导面而已，现在，我把两者综合起来的可能性已得到证实……。”

在《阿利斯康的景色》里，高更描绘了绿色草地、水、篱笆和树的形态；主色是深浅不同的绿色，第二排防风林的橙色、树叶赭黄色的光束以及前排不同寻常的红点使主色更加突出。在1888年高更的画里带有一种深思熟虑的、构思明确的绘画风格，那种具有简单、均衡的构图，以及时而具装饰性、时而又神秘的性质，就是高更所谓在探索的——综合主义。



构图

这幅画的构图是传统方式的：它以中央透视角度的线条汇合为基础，由于伴随着草坪的几条曲线和树的形态而显得柔和。



高更和凡高这两个画家从阿利斯康的高卢、罗马及天主教墓地的景色中得到灵感而画了许多画，很难分辨在画中谁影响了谁。凡高的画(《阿利斯康枯叶》，画布，1888年，奥特卢，克罗勒-穆勒国家博物馆)利用前景几根树干的蓝色同在绿色背景中显示出来的满地枯叶的橙色形成对比。



布道后的幻觉

La Visione Dopo Il Sermone

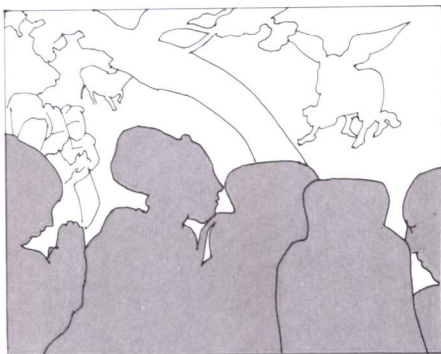
《布道后的幻觉》，阿旺桥，1888年，
画布，油彩，73×92厘米，
爱丁堡，苏格兰国家画廊。

1888年，高更在阿旺桥与两年前结识的年轻的埃米尔·伯纳重聚，他们的再次会晤深刻地影响了高更的思维和画画方式。伯纳既是画家，又是思想家，他具有理论知识和试验者的才能。他把色彩均匀地涂在简单的形体上和用线条作轮廓的做法，像彩绘大玻璃窗和里摩的搪瓷一样，产生了一种新的风格，其名称自然也就借用搪瓷的这种特殊技术，叫作“掐丝珐琅彩”。

对高更来说，这是脱离印象派自然主义的一种方式，因为他感到在这方面已无发展余地。《布道后的幻觉》清楚地表明，不论是在形式上还是实质上，高更忠实地在实践埃米尔·伯纳关于“掐丝珐琅彩”的理论。在这里伯纳的影响是如此之大，以致他并不回避这一事实。然而伯纳却说：“在《布道后的幻觉》这幅画里，他实践的并不是我跟他谈过的色彩理论，而是我画的《绿色草原上的布列塔尼妇女》的独特风格，不过他决定用红作底色，而不是我用的黄绿色。在前景，他也画了几个大脑袋，戴着有缝饰的大帽子。”尽管高更明显地受到他友人作品的影响，但他确信在自己的画里表现了一些新意。他在1888年9月致凡高的信中解释道：“我认为我画的几个人物具有乡村和带迷信色彩的简朴特色。整个气氛很严肃。对我来说，在这幅画里，景色和搏斗只存在于讲道后这些祈祷的人们的想像之中。”

埃米尔·伯纳：《绿色草原上的布列塔尼妇女》，1888年，画布，油彩，
圣日尔曼昂莱，私人收藏。

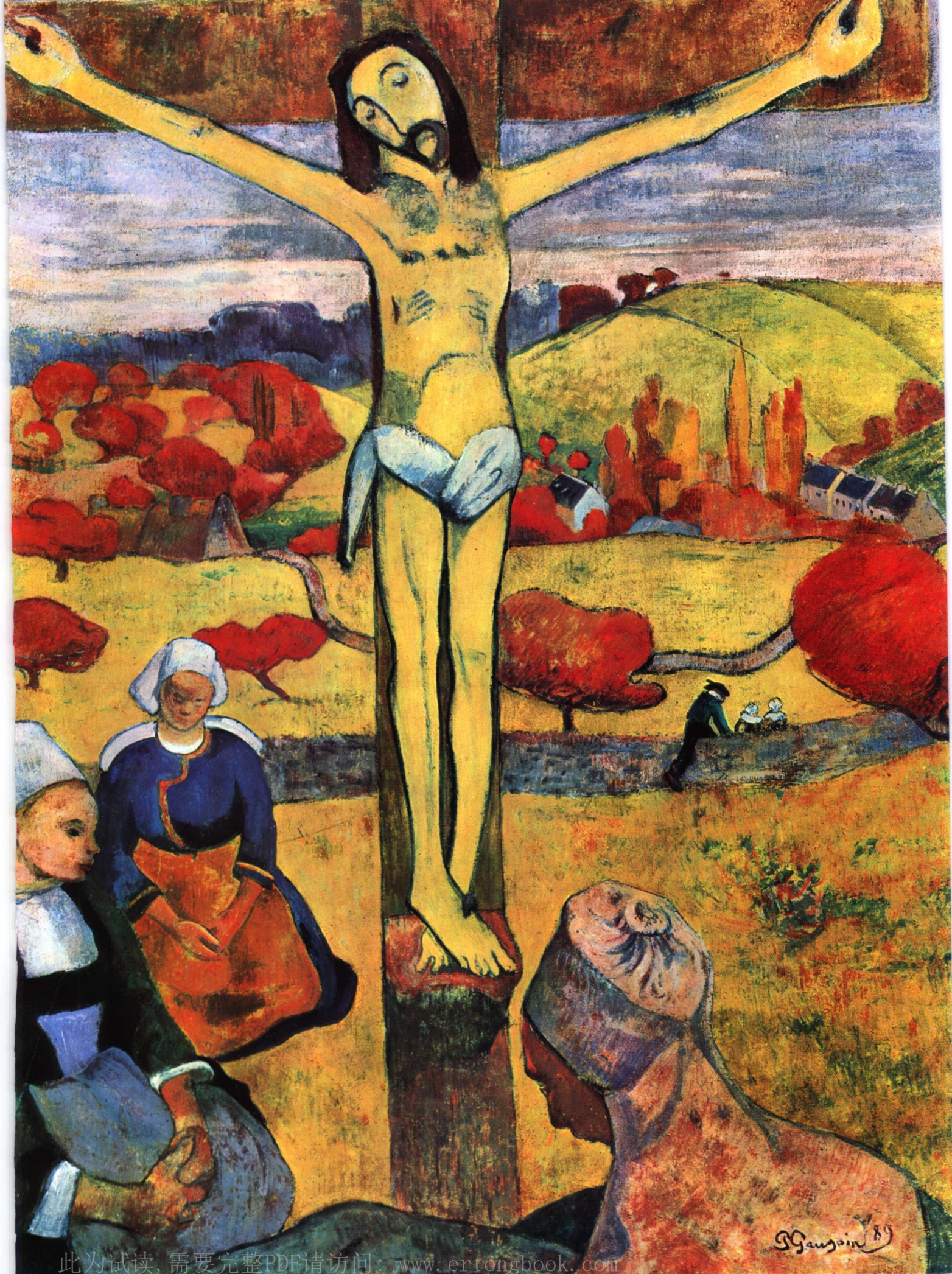
示意图突出了构图的结构。前景由妇女的头饰组成：大片的色彩和重压的形式使阴影具有象征力量。



日本大师们(例如葛饰北斋的版画，1760—1849年：《斗士》)对高更的影响属于一种普遍倾向，当时的画家都对日本艺术感兴趣，甚至着了迷。







美丽的安琪拉

La Bella Angela

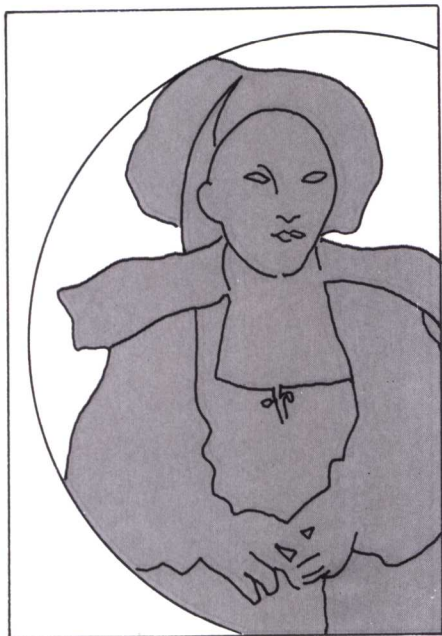
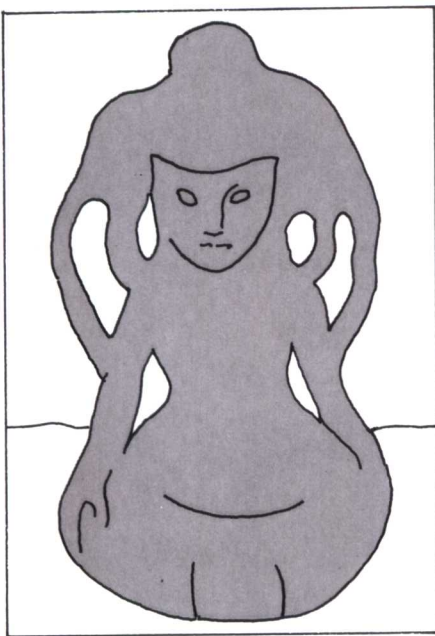
《美丽的安琪拉》，阿旺桥，1889年，
画布，油彩，92×73厘米，
巴黎，奥赛博物馆。

西奥·凡高在1889年9月给他兄长文生·凡高的信中是这样描写这幅画的：“这是画布上的一幅肖像，好象日本版画中的头一样。一个半身肖像，然后是背景。这是一个坐着的布列塔尼妇女，双手合拢，黑色衣服，淡紫色的围裙，白色的领子，灰色的边框，美丽的紫蓝底色，添上几朵灰色和红色的鲜花。头部的表情有点像一头小母牛，但仍然具有一些清新的乡村气息十分浓厚的东西，悦目动人。”

因此被看作是阿旺桥最漂亮的妇女之一的安琪拉·萨特，拒绝高更送给她的这幅画，这是不足为奇的！但是画家并不想采取自然主义的表现方法：他首先想办法实现色调的和谐，让画布上的色彩趋向简单朴素。

就在这一时期，高更与其他一些人就现代自然主义的原则开展辩论。他的新画法表明了他要超越表象世界而深入灵魂探密的愿望，他要赋予内心世界和精神状态以相等的造型和色彩的体现。

正如在他的许多作品中一样，美丽的安琪拉的画面结构并不遵照任何自然主义原则，而是服从象征和装饰的需要。布列塔尼年轻妇人的肖像，包括她的服装和富有特色的头饰，与背景融为一体，或者说从背景中脱颖而出。由于利用暖色和寒色，即红色和蓝色的对比，以及这幅肖像与宗教偶像妙不可言的相似，使人物肖像显得格外突出。



日本的“浮世绘”绘画大师们喜欢将圆形引入他们画中的长方形里，使不同大小的构图混杂在一起。他们把这叫做“画中画的竞争”。有一些入门教材介绍这种构图方式。高更当时生活在对日本艺术着了迷的文化圈子里，也采取这种方式，把关在圆弧形里的肖像本身与以偶像为主体的花饰的神秘性并列起来。两幅略图突出了妇女的身影和姿态与日本偶像的一致性。

歌川国芳：
《美丽的常盘晨景》，
1843年，
着色木板画，
37×24厘米，
私人收藏。



LA BELLE ANGELE

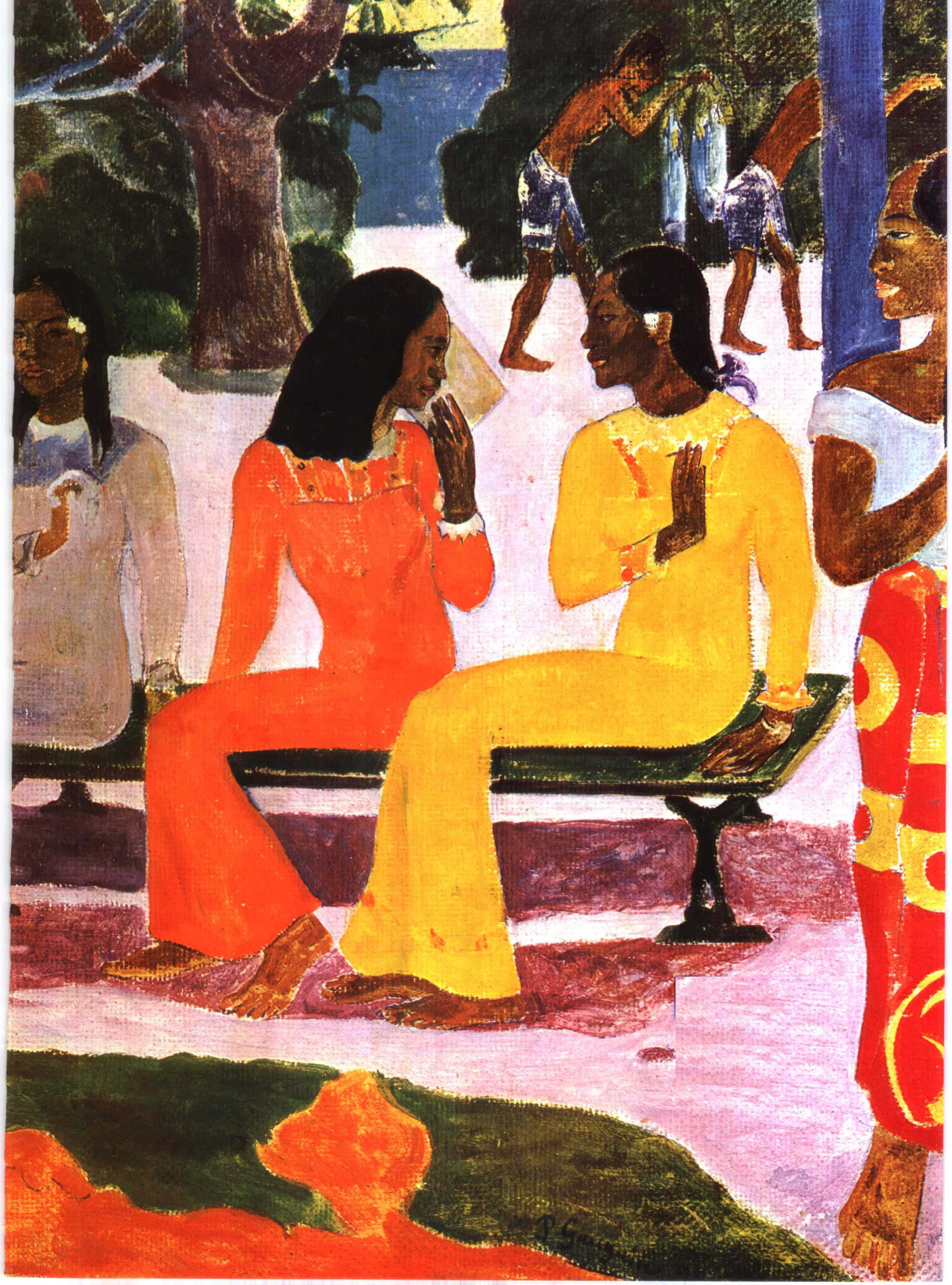
P. Gauguin 94

塔马泰特

Ta Matete (TI Mercato)

《塔马泰特》，塔希提，1892 年，
画布，油彩，78×92 厘米，
巴塞尔美术馆。





“原始人”高更抛弃了巴黎及其文明，来到大洋洲寻求人和大自然的朴实、虔诚和无邪。他是从埃及艺术中得到灵感而画这幅《塔马泰特》(市场)的。这倒是件奇特和很有意义的事情。

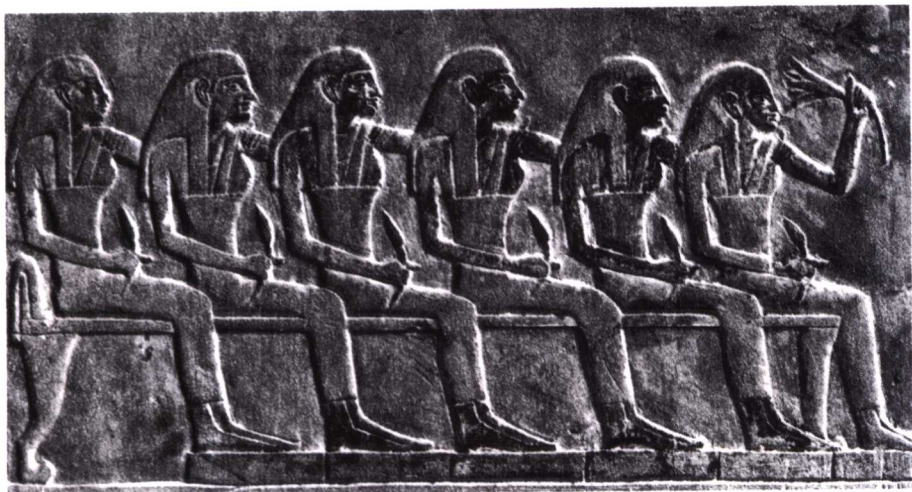
这幅画的构图十分简单、规整，画里的人物，由于一系列亮丽耀眼的色彩，形成强烈的节奏感而更加突显出来。只需看一看画面，便可懂得他的话：“事实是……世界上科学性最强的原始艺术，应是埃及。”

这幅画宛如对自己的一次背叛行为，善良的欧洲野蛮人即使在南太平洋壮丽的景色里，也未忘掉自己的高超文化。但是，“画”总是胜过宣言的：首先是构图的朴实无华，虽只是一种表面现象，但却胜于雄辩。右边站着的人在朝着五个

坐着的妇女方向望去；然后是色彩：前排背景中突显的红色(补色的对比)、黄色、橘红色、灰色、坐着妇女衣服的橄榄绿色(由于与脸部和手的栗色对比，这些色彩在灰底色上显得格外突出)，后排人

像的蓝、棕深色，呈现在灰、浅红色的土地上，构成一幅令人眼花缭乱的画。

它宛如一段辉煌的乐曲，这是红、黄的灿烂色彩所衬托出来的风格和文化的表现。



这是罗浮宫收藏的埃及浮雕，在浮雕上，妇女作出相似的姿态；在高更这幅《塔马

泰特》里的妇女的姿态，便是从这些埃及的壁画或浮雕的人像演变而来的。



这是高更在1891至1903年间写的《诺阿·诺阿》一书的封面。

我始终认为，应该到热带去发展艺术……

我认为这是极妙之事。

但是，我本人已年老体弱……又热衷于素描，无法前往。

高更能去吗？

——凡高给他的兄弟西奥的信

都德在兴头上与我们谈到

高更想到荒无人烟的塔希提生活，但又老不走。

他最好的朋友们终于不得不对他说：

“你该走了，亲爱的朋友，你该走了！”

——于勒·贝纳

高更的色调

高更每幅画的色调有所不同，但也有一些基本色彩构成这种色调的基础：锌白、镉黄或拿波里黄、赭石黄、朱红和漆红、紫色、普鲁士蓝和云青、钴绿和宝石绿。

他常常在像麻袋布的画布上作画，有时不涂底色，这样他可利用这种画布的不透明性和吸水能力。

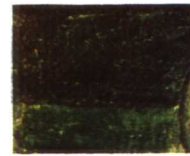
高更一般用笔作画，很少使用刀子，有时在颜料中加一些蜡，使之更稠密和更不透明。他的基本颜料都是手磨的，与机制颜料的光滑糊状不同，呈颗粒状。



技法

高更把自己的素描、画中人物的轮廓和其他素材移到事先准备好的底色画布上，略用蓝色勾画轮廓后，他把颜料涂在轮廓上使之凸起，这样能使彩色剪影更突出，不同层次的色调更加明显。在某些人像上，他把色彩“调稀”，让画布的肌理显露出来，这能产生明亮和透明的效果；在另一些人像上，他在颜料干后再涂上一层，以更好地展示色调。通过背景和后排人物的第一透明层，可以隐隐约约看到画布。

服装的颜色——黄、橘、灰、绿和深绿色在浅灰的底色上突显出来；在前景，可以看到红、绿两种补色的对照。



我已开始工作，作各种笔记和速写。

但是这里色彩强烈、明快的景色使我眼花缭乱应接不暇。

而过去我总是拿不定主意，从中午一直找到下午两点……

其实，把我所看到的画下来是多么的简单，

不需多少计算，就把红色、蓝色涂在我的画布上！

在十河里，金黄色的形体使我着迷；

为什么我还迟迟不把这整个金黄色和阳光的喜悦倾倒在画布上？

——摘自《诺阿·诺阿》