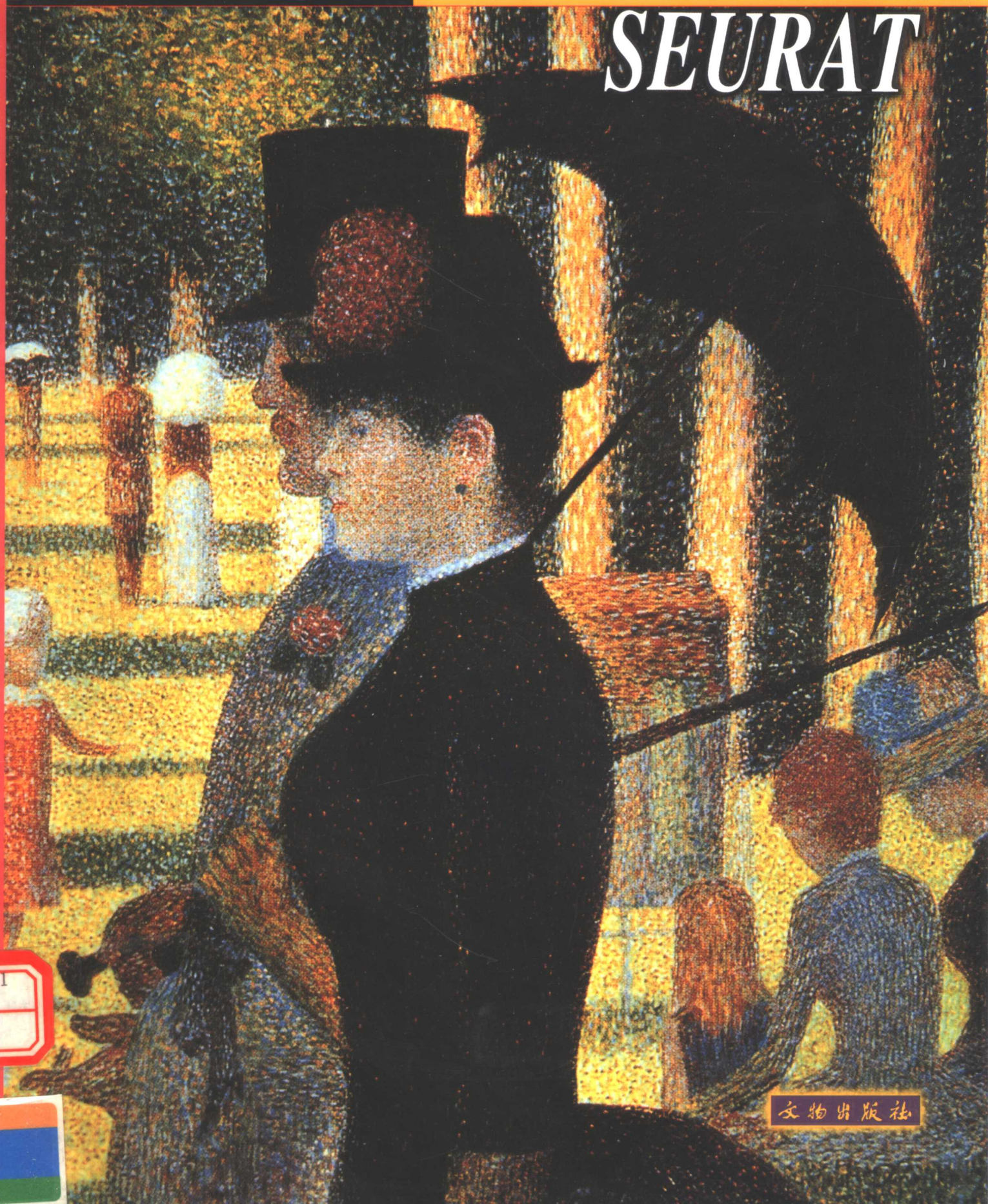


西洋巨匠美术丛书

修拉

SEURAT



文物出版社

西洋巨匠美术丛书

撰稿人 Angelo De Fiore
Gaspard 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 修拉

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6月第一版 第一次印刷

中文简化字版权 文物出版社

书号 ISBN 7-5010-1077-3/J · 44

定价 25 元

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, 图文并重, 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。

《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

17 18 世纪

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
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

19 世纪

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

20 世纪

克里姆特	蒙克	康定斯基	波纳尔	马蒂斯
	鲁奥	蒙德里安	杜尚	弗拉曼克
	克利	基希纳	莱热	毕加索
	马蒂斯	布拉克	于特里约	莫迪里亚尼
	达利	夏加尔	基里柯	恩斯特
	米罗	马格利特	达利	培根
	古图索			

1205.1/14



《艺术家在画室》，
1884 年，炭精画，
30.7 × 22.9 厘米，
费城美术馆，
A. E. 加利亚丁收藏。

修拉 (SEURAT)

修拉……是一位颜色化学家，
一位对外形的妩媚和
心灵的生气都很敏感的诗人，
一位以直线、曲线、螺旋线、
阿拉伯图案等构成了
神秘几何学画风的画家，
并从而赋予他画的景物轮廓
一种节律，
使我们感到一种更神秘的美。

——H. 福西隆

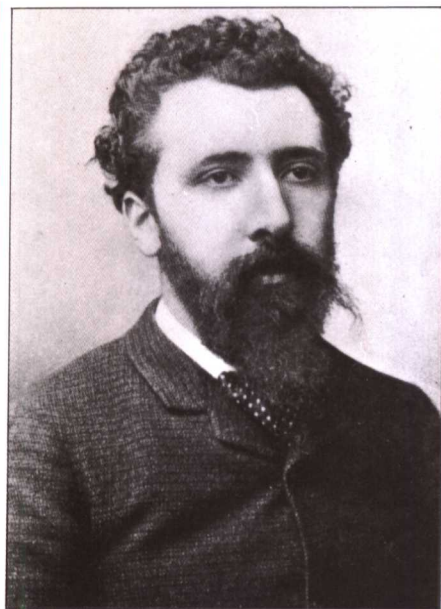
这是一个短暂的生命，三十二个年头，完完全全地献给了艺术。从他的朋友留下的少数物件和几张照片，我们只看到了他具有一般特征的脸庞，严肃的、几乎是呆滞的表情和内向的性格，看来他很少谈到自己。

在他 80 年代绘制的《擦粉的女人》一画中出现的唯一一个自画像，也由于他一个朋友的不适当的建议而被一盆花所取代了。

但是，艺术家坦率、谨慎同时

又好强的个性却十分清晰地流露在他的作品上，特别是 1881—1891 年这十年的作品，表现了他无可争议的现代化的个性。

乔治·皮埃尔·修拉 (George Pierre Seurat) 出身于巴黎一个资产阶级家庭，他生于 1859 年 12 月 2 日，其艺术天才很早就显露出来。他十五岁时每天下午去市里的学校学习初级素描课。三年后，即 1878 年，他考入了美术学校，在安格尔的弟子亨利·勒曼的指导



修拉在 1880 年左右拍的一张照片。

下，他临摹和学习了古典作家的作品，其中他特别尊敬皮埃洛·德拉·法兰契斯卡。他开始对当时方兴未艾的所有有关光和色的科学理论发生兴趣。

他在艺术上更加偏爱皮维斯·德·夏凡纳的文艺复兴前的古典主义与米勒的自然主义观念、德拉克洛瓦的色彩和表现形式上的自由、柯洛对周围环境的敏感以及居斯塔夫·库尔贝的写实主义的有见地的观察力。

当然，他也饶有兴趣地研究印象派的画家，但是他无意去追随任何人，他只想树立自己的风格。他非常仔细地、有时似乎是过分仔细地甚至对极小的细节进行估算，合理地、有条不紊地研究和安排空间、线条、色调、阴影和光线。凡是印象派画家所提倡的想像与实践的自由和自发性创造力的理论等，修拉都竭力地推崇其严谨性。他就以这样的态度和法则去了解一件作品的意义和内容！

正如他对夏尔·昂格朗所说的：“他们在我的作品中看到诗意，其实并没有，我只是在运用自

己的方法，只此而已。”

但是这些表白不像真话，可以说是一个小小的挑战，目的是堵住那些企图大胆干涉他的作品内容的人的嘴，他们企图用一种并非他本人希望的方式来了解他的作品。在他的作品中，构图的科学性超越想像性，而这就是他所希望人们看到的，为的是使人们能够了解这种做法和那些以直觉为基础而不是以计算为基础的作画方法之间究竟有多大距离。从他最初的素描、炭笔画、水彩画、写生画中可以看得很清楚，尽管这些画无疑是现代的作品，但绝不是感情冲动时所作出的，而是经过规划的，是一个整体，或是一个数学推理，是长期酝酿的结果。此外，这些画也受到他十分尊敬的大师安格尔的影响，对安格尔来说，正确地掌握和运用铅笔比掌握和运用油画笔要重要得多。

正因为如此，当他第一次参加沙龙时，他带去了两幅画：其一是描绘他母亲正在缝纫的画；其二是他的朋友画家阿芒·让的肖像画。这两幅肖像画，都与家庭日常生活有关。恰恰在这里，他找到了主要的灵感之源。当他在布雷斯脱服兵



《好色者》，1889 年，钢笔画，25.8×16.5 厘米，巴塞尔，私人收藏。

役时，他已开始画军营的生活和北大西洋的风景。在巴黎，他继续画他周围的事物，他常常驻足路旁、贫民区、郊外，画他在那些花园和田野里所看到的東西。

从一开始，他对色调的对比和物体的外形就比对主题更感兴趣。为了使黑色具有似乎长有一层绒毛的效果，他改惯用的炭笔为炭精



《掘石者》，1881 年，炭精画，30.7×37.5 厘米，纽约，现代美术馆藏。

笔；为了更突出光线，他使用一种特殊谷物制成的纸。他孜孜不倦地研究黑色，虽然他也认为白色十分重要。他创造了中间色调、轻柔的色调。特别自 1882—1883 年起，他着手画一些小的油画草图，用以表现他印象较深的田野景色、戏剧场面以及生活琐事，不论作何种画，他都同样地投入。

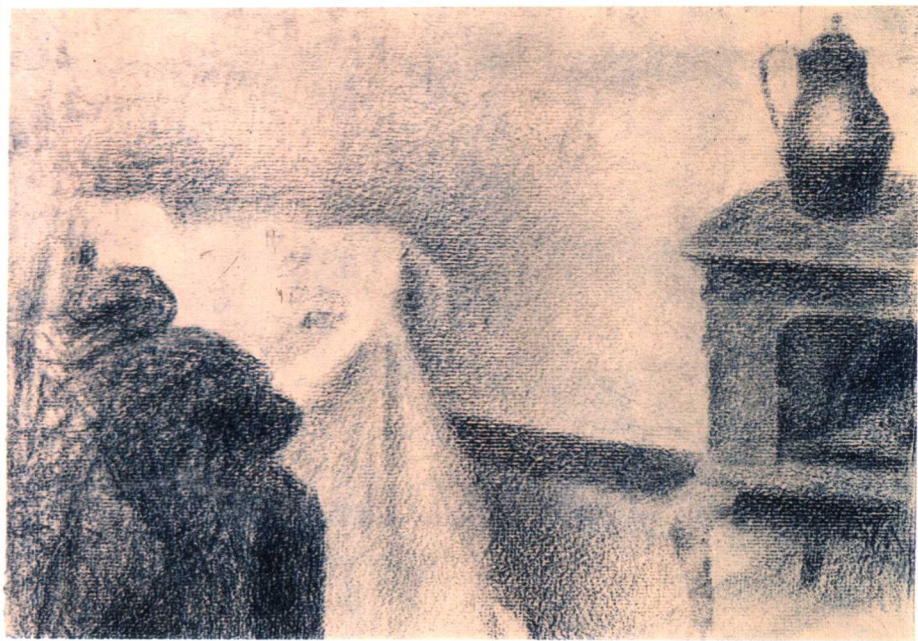
1883 年，他开始在好多幅习作的基础上绘制《阿涅尔浴场》，阿涅尔离巴黎很近，是民众会聚的地方。此外，这里有水，而水是印象派画家最喜欢的题材之一。如果水对莫奈和雷诺阿是象征着流畅和自由的话，那么对修拉来说，水则能够使他实践他的作画方法。

修拉把《浴场》一画送交 1884 年的沙龙，但是被拒绝了。

于是他和其他亦被拒之于门外的青年一起，建立了一个独立艺术家协会。协会租了图耶利亚河上的一条船，在船上陈列会员的作品。这样，在当年的 5 月 15 日，独立派画家的沙龙就诞生了。共有四百五十位画家展出他们的作品，但是只有少数几个画家受到了评论，其中有那些当时组成了“新印象派”社团的画家们，当然包括修拉，还有西涅克、杜布瓦-皮耶、昂格朗、克罗斯、吉约曼、许弗内凯、卡米勒、毕沙罗和他的儿子卢奇安。他们开始围绕在西涅克周围，他们用被物理学家的棱镜所分解出来的光的纯色作画。

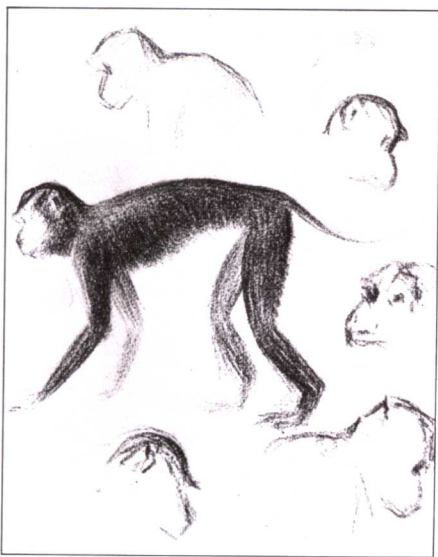
受了西涅克的鼓动，1885 年修拉到大田园的芒什小港去度夏，在那里绘制了几幅精致的海滨风景画，这使他的“新印象派”的理论渐臻完善。但是修拉的第一幅点彩技法的伟大实践是 1884 年开始、1886 年在独立派画家沙龙展出的《大碗岛上的星期日》。

他和夏尔·亨利建立了诚挚友谊，阅读了他的《科学美学的序言》。他认识了比利时诗人埃米尔·维尔



《艺术家画室之一角》，1886—1887 年，炭精画，23.5×30.5 厘米，巴黎，奥赛博物馆藏。

哈伦和布鲁塞尔的“二十人展览社”，他被邀到比利时首府展出，所有这一切都鼓舞着他去努力研究。他曾在法国和比利时举行过多次画展，画了许多素描和油画，其中有《女模特儿》、《星期日》、《贝辛港》、《马戏》（以上皆在 1888 年完成）、《骚动舞》和《擦粉的女人》（以上两幅在 1889—1890 年完成）。



《猴子》，1884—1885 年，炭精画，29.9×23.5 厘米，巴黎，奥赛博物馆藏。

1889 年，他结识了模特儿马德莱娜·克诺布洛克，他们生了两个儿子。除了同她在一起外，修拉几乎与世隔绝了。这事正好发生在新印象派小组成员发生重大不和的时候，人们对新印象派的“前所未有的独创性”一说产生了怀疑。

《巴黎日报》则说修拉是“一个真正的细密画捍卫者”，认为他为创作而作的努力没有被人所理解。无论如何，他离经叛道的做法是被人错估了。毕沙罗怎么能说出这样的话呢？“修拉是美术学院派的，他心中只有这个学派……因此我们要小心，危险在于……”而事实上，修拉是如此不信任学院、不信任学派、不信任团体，在他内心深处，他是不愿受他们约束的。

另外，有一幅完完全全他个人的画，纯粹是色彩和线条统一的画——《马戏》，作完这幅画后，他就终止了他的研究工作。1891 年 3 月 29 日，他在巴黎死于人家传说的感染性心绞痛，未能见到那时怀在马德莱娜腹中的儿子出生。

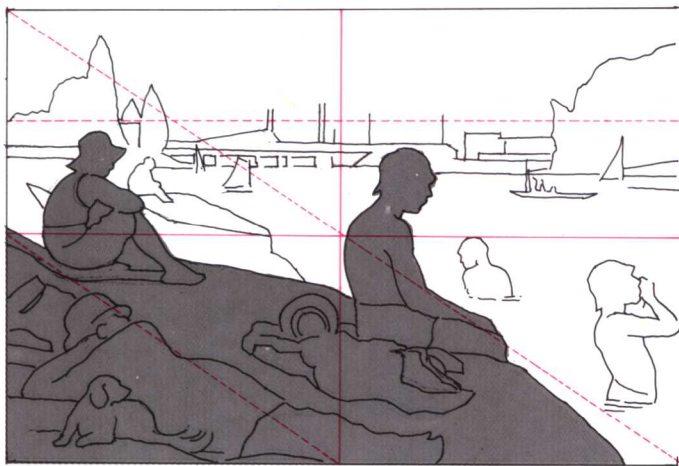
阿涅尔浴场

Un Bano en Asnieres

《阿涅尔浴场》，1883—1884年，
画布，油彩，201×301厘米，
伦敦，国家画廊藏。

在这幅画中，修拉主要用的是土色，他使同一色调的颜色结合在一起，并使用彼此不相干的不同颜色的小线条来作画。只有到后来，当他认识了保罗·西涅克的时候，他才发现了用纯色(蓝、黄、红)线条和补色(红和绿、蓝和橙、黄和紫)线条在画布上直接作画的奥妙。

然而修拉使用的多种颜色并不是在调色板上调拌，而是在观者的视网膜上调色。他的画从来就具有最明亮的效果。修拉特别喜欢光线的对比，人的直觉是通过大脑产生的，大脑把直觉变为多种颜色的基点，并“构成”某一局部的色调。这样就产生了一幅强度很大的作品，成为文化界议论纷纷的真正焦点；从皮埃洛·德拉·法兰契斯卡到印象派，从皮维斯·德·夏凡纳到柯罗，风景画的画法都是从占主

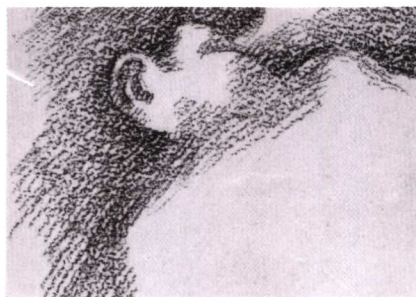


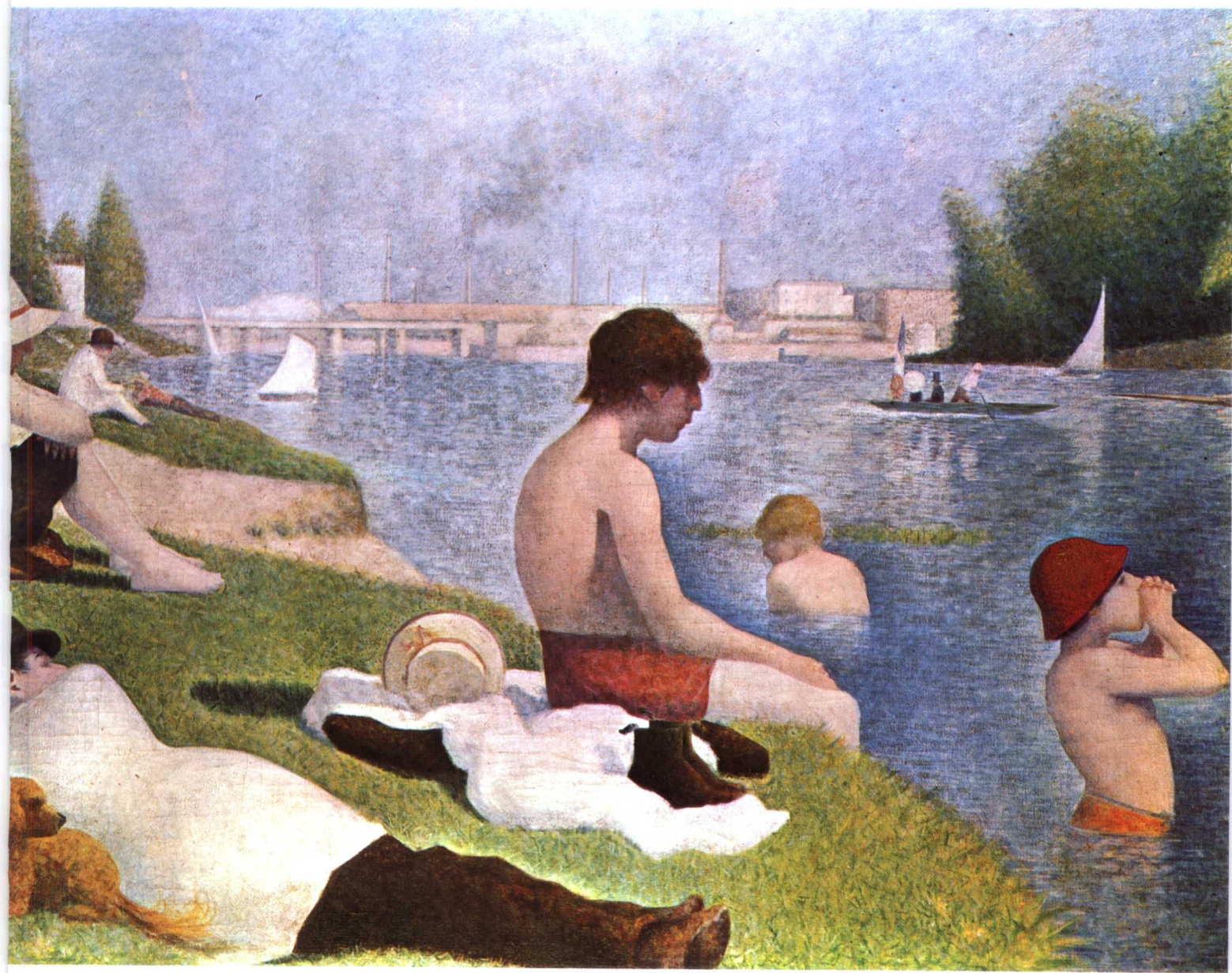
修拉按照卧躺在前景的人物的对角线来安排风景的布局，河流的走向突出了对角线。几乎位于画布中央的小男孩给人一种印象，好像他刚刚起身来看他的伙伴。

导地位的光亮点出发，使景物沉浸在一片神秘的光海之中，而这种光海正是由一层层非常认真细致的调和好的蓝和绿的冷色调(用咖啡色物体的暗线条勾出)所形成的。



《睡觉的人》，炭精画，24×30.8厘米，巴黎，奥赛博物馆藏。修拉用一支带油性的软铅笔在一张有小凸粒的纸上作画，给人一种慢慢看清轮廓的印象，正如为《睡觉的人》所作的两幅草图(右图)。





……如果画家的想像力是对他所看到的外在世界的感受的一种反映的话，
那么对修拉来说，他就必须具有一种超人的想像力，
当他坐在他的前人所画过的任何一张板凳、一棵树、一堵墙的前面时，
他要使他画的和他自己所看到的完全一样……

——路易·库杜里《装饰艺术》

大碗岛的星期日

Un Domingo de Verano en La Isla de La Grande Jatte

《大碗岛的星期日》，1884—1886 年，
画布，油彩，205×308 厘米，
芝加哥艺术中心藏。

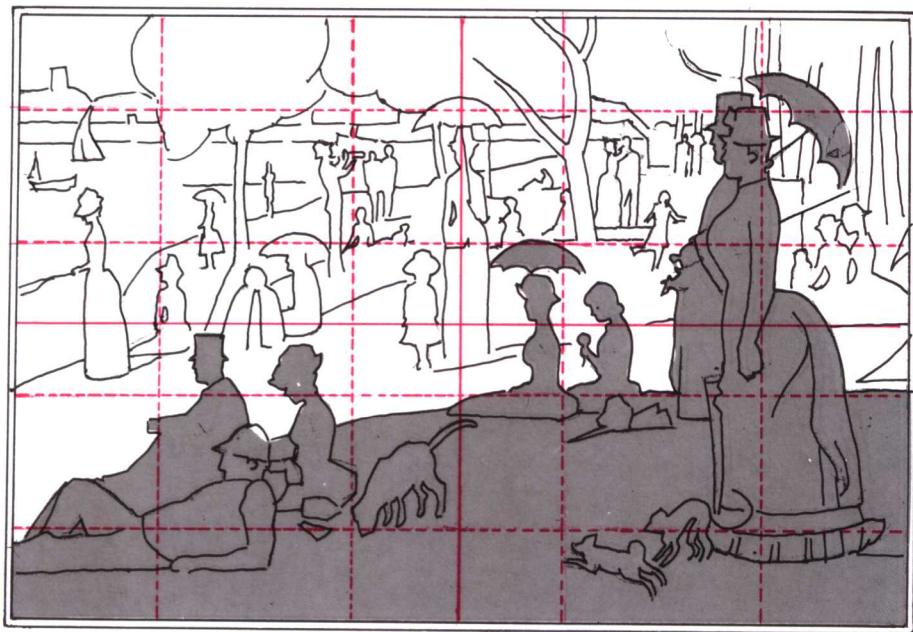
这幅 1886 年展出的图画，被认为是“点彩派”的典型，这是西涅克和修拉发明的一种绘画方法，即用彼此不同的补色(蓝和橙、黄和紫、红和绿：也就是说，一个主色和一个用其他两种颜色调和出来的颜色)的小线条来构成光线。我们知道，主色是红、黄、蓝，红黄相混产生橙色，红蓝相混产生紫色，黄蓝相混产生绿色。那么，点彩派画家们，特别是修拉的天才发现是什么呢？那就是不在调色板和画布上调色以寻找和获得补色(印象派为了产生新鲜的效果和自发的色彩感，常常在画布上调色)，而是把颜色一齐并列放上，让观者的视网膜来作“视觉调色”。

在修拉的“发现”的基础上还有一个秘密，就是根据画面的大小比例来确定线条的长短。修拉明白，一齐涂在画上的线条愈小，在视网膜上混合颜料就愈给人以新鲜和深刻的印象；其色调也就更加多样化。他想要在画布上完全分解构成光线的多种颜色，以便使光线具有更强的效果。批评家费利克斯·费奈翁在《1886 年的印象派》一文中这样写道：“如果从修拉的《大碗岛》这幅画中选一块 10 平方厘米的统一色域来进行分析的话，那么在每 1 平方厘米的平面，甚至在更小的色面上，都能发现构成这一色调的所有要素。阴影下的草地(浓绿色)及大部分淡绿色是确定草坪的地界；其中稀稀疏疏的橘红色颜色表示经树梢筛下的阳光已不是那么强烈，另外一些红紫色还插进了绿补色，一些叶片背对太阳而产生的蓝色，把余光聚集在分界线上，愈远的地方，光线愈稀疏。这



《大碗岛》的最后一张草图，1884—1885 年，画布，油彩，68×104 厘米，纽约，大都会美术馆藏。

这最后一幅草图已包括了将在最后定稿的作品上出现的所有东西。



这幅构图说明了《大碗岛》的结构，它是建立在横线和纵线非常科学地交错的基础之上的。纵线把画面分割成相等的两部分以确定中心人物的位置。每半面又被另外

两条线分开，在这两条线上分布着两组主要人物：右边的那组人物有站立着的一对，而左边的那组人物有坐着的两个人和一个半躺着的人。

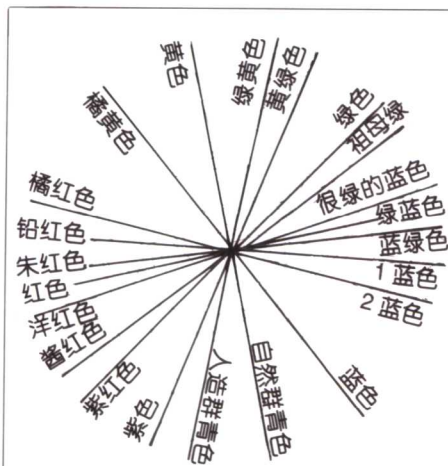
一层颜色只是由绿色和阳光的桔黄色两种组成，在如此强烈的光线照射下，一切东西都反映不出来了……”

费利克斯·费奈翁还在其他地方这样解释说，这些在画布上彼此无关的颜色在视网膜上重新组合，产生的不是颜料的混合，而是颜色和光线。他还补充说，视觉混合所产生的光感，总是强于物质混合所产生的光感，正如科学家O·N·鲁德关于光学的方程式所证明的那样。修拉这幅画本身是现代艺术最复杂的作品之一——且不说它的技巧和构图——光是它的画面所表现的东西，就远远超过在一个工业城市的郊区任何一个下午所发生的事。即使是心不在焉的观者，也不由得会“接受”这种道理、这种结构以及蕴藏在无数个小色点之下的情感。

然而有趣的是，画面的人物也引起诸多的揣测。据考证，画面最右边牵着一只猴子的妇人是个妓女，因为当时巴黎的妓女流行饲养猴子，而她们也常在星期天带着男伴到各风景休闲游乐地去度假。而画面最左边一棵树下有一个类似消防栓的东西，那其实是一个护士，当时巴黎的护士的制服帽饰就是这个垂着长缎带的样子；那么在她旁边的老妇人，可能就是她带出来晒太阳的病人了。

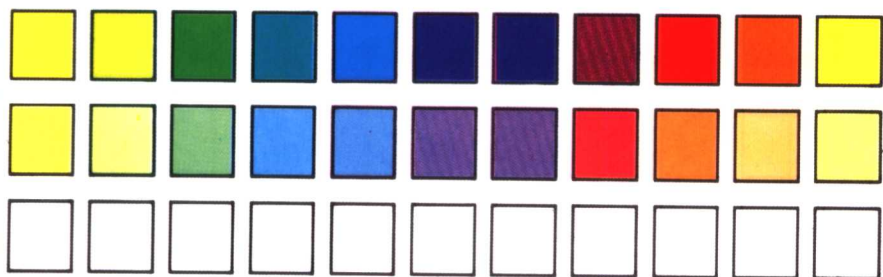
但修拉这幅画成就最大的艺术特质之一是，将时光的律动保留在不可思议的静谧之中。

时间好像在树荫下停止了，人物在原位不动，目光凝视远方，每一个人、每一件东西都小心翼翼地、永远地停止在自己的位置上，



在奥根·尼古拉·罗德所作色圈图的基础上，修拉制作了一个色圈图，目的是对颜色的功能有清楚的了解。修拉把彩虹的颜色涂在色圈上，再围之以中间色：蓝色、自然群青色、人造群青色、紫色、紫红色、酱红色、洋红色、红色、朱红色、铅红色、橘红色、橘黄色、黄色、绿黄色、黄绿色、绿色、祖母绿色、很绿的蓝色、绿蓝色、蓝色(1和2)，再从这里回到开始的蓝色。修拉还加了一个白色，目的是获得一个从不完整的白色到纯白色的全色域。这个圆盘可以使他很容易地找到每一种颜色的补色，并把他的理论以科学性的方式运用到画布上。

下面的图表说明修拉调色板上的颜色排列，第一排是已经使用过的颜色；中间一排是这些颜色用第三排的白色混合后的颜色。



《钓鱼的女人》，1884—1885年，炭精笔素描，30.5×22.9厘米，纽约，大都会美术馆藏。修拉的黑白素描是非常出色的，他的朋友西涅克说：“这是画家现有的最美丽的素描”。没有轮廓，用一支软铅笔在有许多小凸粒的纸上来回地涂画。这样可以突出强度，渲染气氛，使他的素描具有一种非常宏伟的气魄。



沉浸在一种远远超过主题的气氛中，成为社会的象征、时间的象征，甚至是生活中对立力量的象征。





大营地的霍克沙嘴

Le Bec du Hoc a Grandcamp

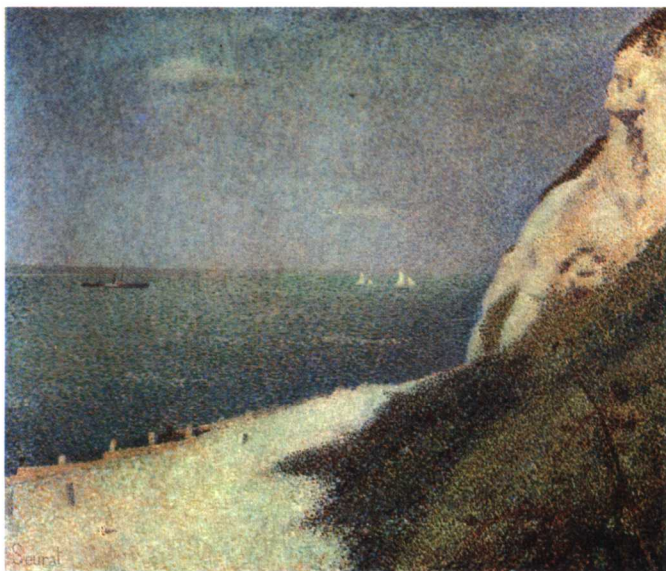
《大营地的霍克沙嘴》，1885年，
画布，油彩，66×82.5厘米，
伦敦，泰德画廊藏。

这幅画的题目和技巧给人一种空旷和宽阔的印象。耸立的岩石和面向浩瀚的大海，使人产生一种既纷繁又孤寂的感觉。远处有小鸟在落日的余晖中飞翔，海面上依稀可见到几只小船。

画面的水平线很高，几乎已经到了岩石的顶端，只给天边留下了几厘米的空间。巨大的岩石占据了画面的对角线，产生了一种压抑感。题目再有意义、再具有写实主义的特点、再富有象征性，倘若没有修拉的技巧，也是不能表达这种压迫感和无法摆脱的孤寂寥落之感的。

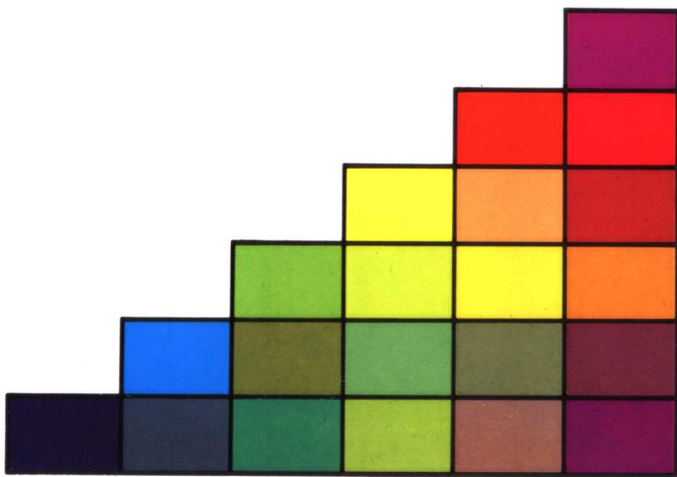
在画前景时，修拉使用了小笔触，在蓝色和灰色的色调之上，涂上了赭石和土黄色调。为了描写大海，为了维持大海的水平状态，为了表现浪花的翻动，他画了细而长的细条，并加上了许许多多的小色点，从而产生了气氛活跃的效果。

很明显，画家并不想让《大营地的霍克沙嘴》成为一幅风景画。主题的实质、自然而大胆的“取景”、光线、俯视海洋的视点、小鸟的神秘飞行(上方中心位置)和小船(唯一有人的标志)，这一切都是含意很深的“空间营造”的多种要素，而这个空间正是用在光线中颤动的、各色彩点造成的。



在翁弗勒所作《下比坦的海滩》，1886年，画布，油彩，67×78厘米，图尔纳美术馆藏。在这幅画中，修拉再次希望获得多重合成色的效果，他用小笔点彩同时涂上许多纯色，有时也加上一些黑色的点彩以求获得灰色的效果。他在阴影的部分加上蓝色、紫色和黑色的点彩。

修拉认真研究了奥根·尼古拉·罗德所作的图表，绘制出一幅包括六个色域的复合色调阶梯图。为了构成光线的多种颜色，罗德把两种颜色涂得很接近，坐在一定的距离，使色彩在眼睛内加以自然调拌。这种做法是以印象主义的实践为基础的。





海港一角——翁弗勒

Rincon de un Puerto, Honfleur

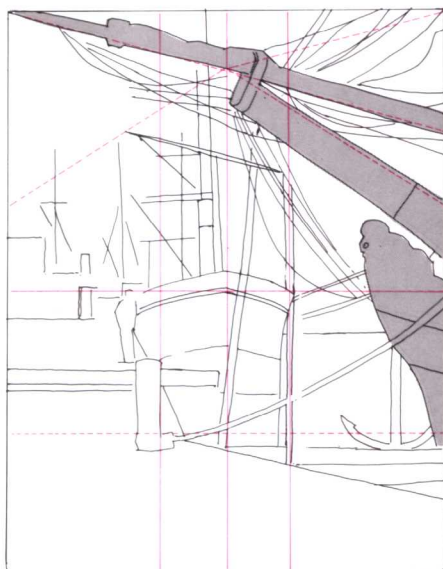
《海港一角——翁弗勒》，1886年，
画布，油彩，79.5×63厘米，
奥特卢，克罗勒-穆勒国家博物馆藏。

描绘大气空间永远是画家所向往的，对于那些想通过颜色分解，即分解取鸟瞰视角所见和被大气过滤后逐渐变淡的蓝色，以减弱每一层次的色调，达到和谐和互补的目的，从而使作品体现一定深度的画家更是如此。

对修拉来说，通过颜色来表现大气空间的做法是与光线相关的。他把构成光线的色调分离出来，他的光线已经不是自然的光线，而是根据精确的规律、通过科学的配方制造出来的光线。被这种“上色的光线”照射的人和物，则具有规则和精确的形象。

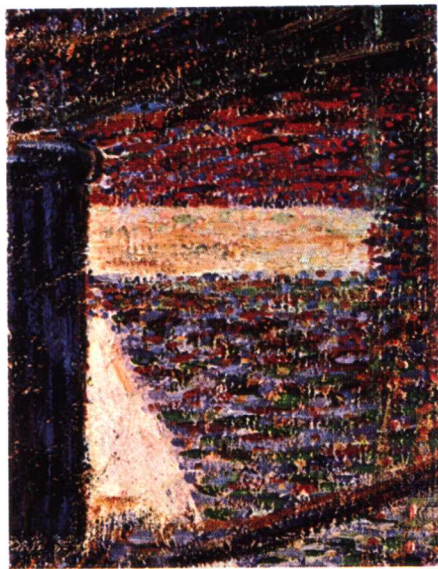
修拉这幅画的诗意、光线和气氛，都取决于精确地安排垂直线和对角线所造成的效果。在光线所笼罩的背景之上呈现出暗色构成的类似直角三角形，这使画面更不同一般。由于层次的不同，桅杆上的索具不单单构成画面的深度，而且也使画面呈现庞然繁大的气势，并借助其他的线形结构，造成一种格外引人联想的气氛。

此画以大海和码头的浅褐色为基色，由此开始，在白、黑、橙色笔点的光度上铺开蓝色的阴影，在这些色点上突出了位于前景的船头上被蓝色所遮盖的咖啡色以及位于中间位置的船体倒映在水中的红、褐和蓝色，使得这静谧的码头之一角，看起来是那么的立体、真实和充满安详的气氛。

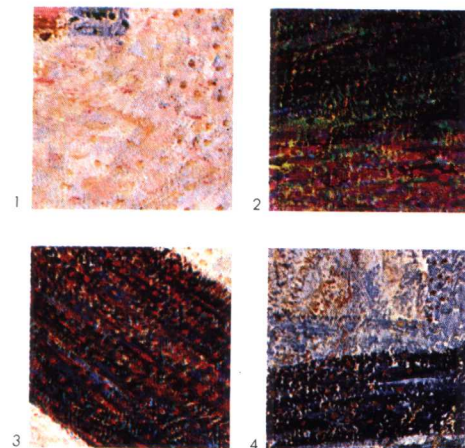


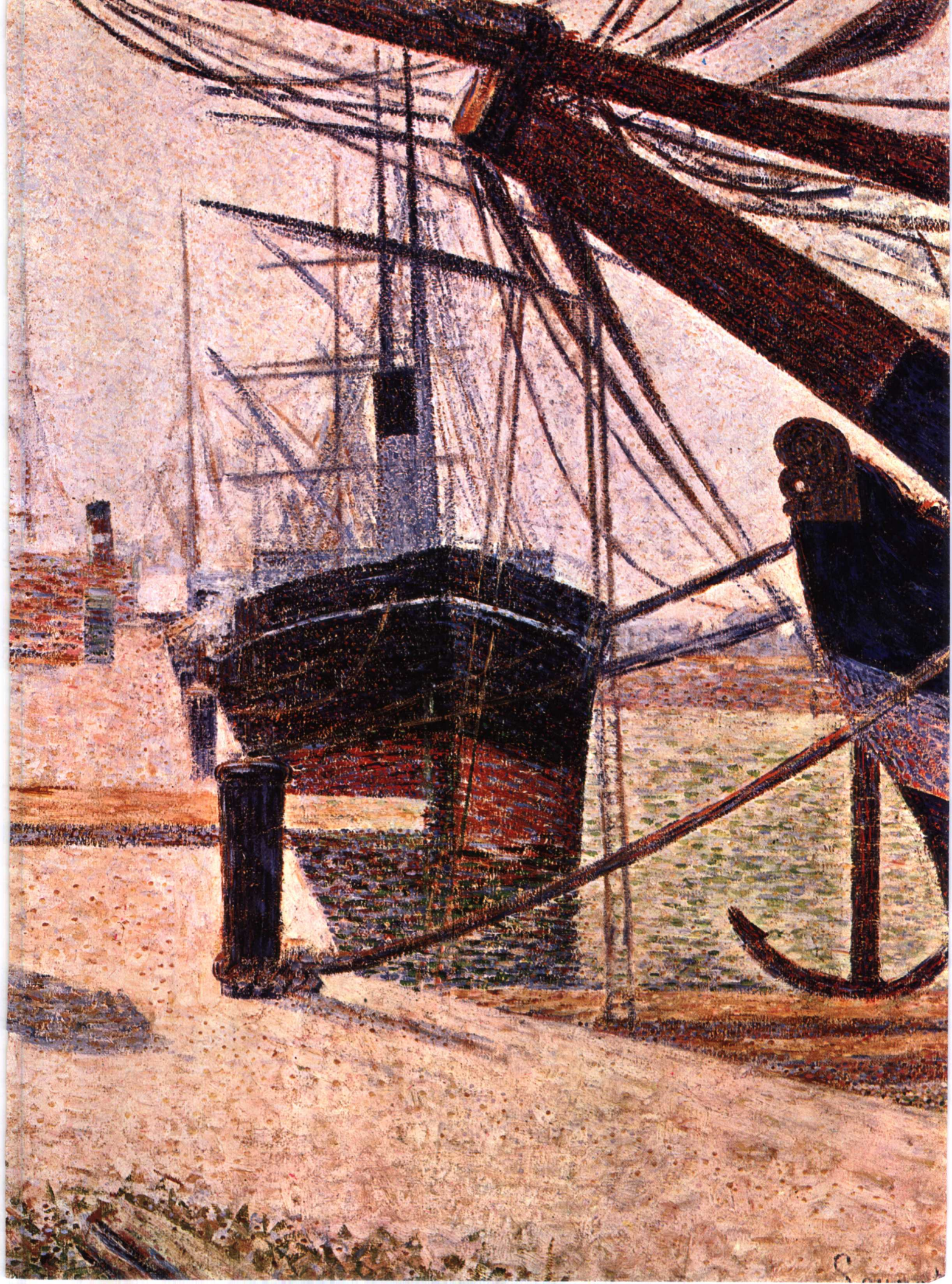
此画的构图关系：右侧的船头和桅杆的联系，在前景；船体的正面，在中景。这些主要结构都与码头和透视关系相联系。在这些主要结构上，修拉画了纵横交错的绳索和桅杆，使一切都浸沉在大气和光线之中。

在蓝、褐、黄、绿和橙色构成的背景色调(1)之上，修拉突出了前景船头的蓝黑色(2)和桅杆的咖啡色(3)以及画面中心船的深蓝色和红色，使之“鲜艳夺目”。他借助桅杆和烟囱的浅蓝色调(4)，把上述那些颜色与画面的其他东西连接起来。蓝色的小笔点仿佛从天上撒下来落在其他的色点上，从而使整个气氛充满一种玄奥的意味。



像修拉的画(或一般印象派画家的画)还包括这样的问题：究竟在什么样的距离观赏一幅画才能获得混合颜色的最好效果。像毕沙罗等一些人企图固定距离(根据他的看法，这距离相当于画面对角线长度的三倍)，但是，归根结底，只有观者本人才能知道把视网膜“瞄准于何地”才能构成和看到画家所希望人们看到的色调。





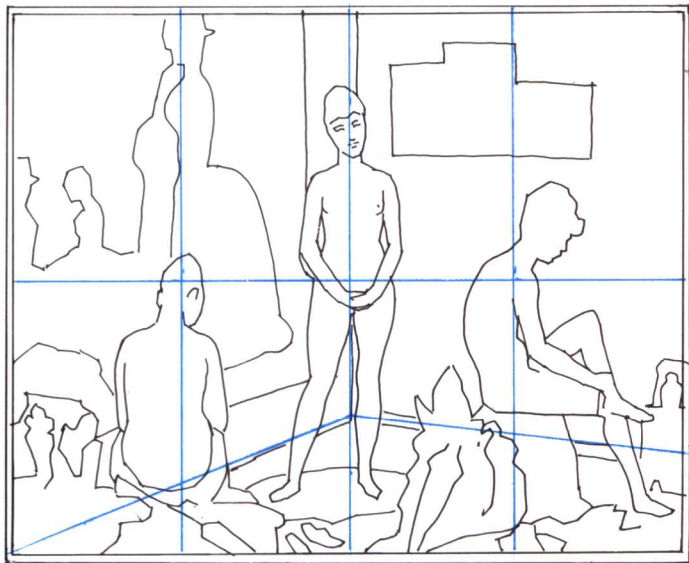
女模特儿 Les Poseuses

《女模特儿》，1888年，
画布，油彩，39.4×48.7厘米，
巴黎，贝格格林收藏。

修拉的最后几幅画具有一种新的、原发的、本能的动力。这是由于空间的线条对比和光线的作用而产生的动力，这些线条是想像的、潜在的，在某种程度上是观者自己的感觉。这种能量的运动，这种能“看”到人物移动和围着人物转的感觉，是《女模特儿》这幅画的力量之所在。这幅画画了三个裸体人物（实际上是从三个不同的角度观赏的同一个模特儿），是用铅笔、钢笔和油彩作的三幅习作的总汇，画家想通过这幅画来说明他的绘画理论。但这种绘画理论的基调并不妨碍画作所呈现的诗意，这恰恰是因为他高超的色彩“编织”的技术效果所致。

修拉费了很大劲来画《女模特儿》，我们应该承认，他的绘画方法不是一件易事，他把两种补色掺和在一起就能产生灰色，而为了取得和谐、特别是光照的效果，他把

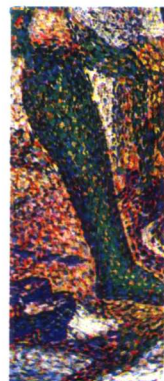
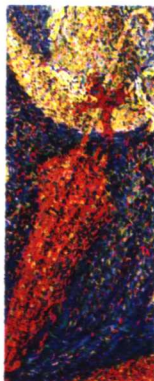
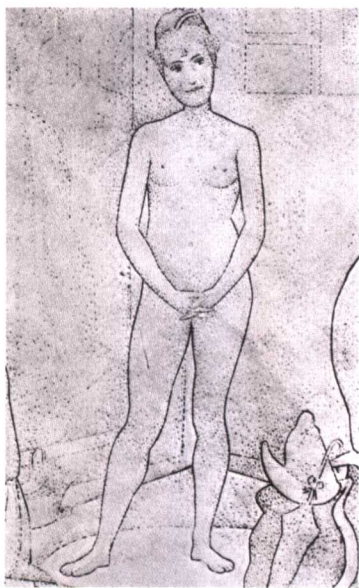
按照认真寻求构图平衡的要求而安排的模特儿人物（一个在中间，另外两个在旁边），给人一种走进时空的印象：好像观者进入了画布，观赏既是一个人的、又是三个人的不同动作。



不应该放在一起的两种“和谐”的颜色掺和在一起。

在这幅画中，从简单的表面现象看，修拉无畏地提出了几项任务：创造一个善良、朴素、轻佻和脆弱的女性，一个有贞节而又性感

的双重性的模特儿；另一方面，修拉显示了他的“点彩法”作画技巧不仅能表现露天景色，而且也能描绘室内景物。总而言之，修拉要以此证明他能够用他的作画方法表现最难的主题：裸体。



1) 为《女模特儿》作的习作，1888年，铅笔和钢笔素描，27×17厘米。
2) 为《女模特儿》作的习作，1886—1887年，木板，油彩，25.4×16.2厘米。这许多草稿证明修拉在定稿之前做了认真的工作。在最后画稿中，他按照夏尔·亨利的色圈图的顺序画了黄色的、红色的和半绿色的阴影。

