



PEARSON

十九世纪 欧洲艺术史

Nineteenth-Century
European Art

[荷]曲培醇 (Petra ten-Doesschate Chu) 著

丁宁 吴瑶 刘鹏 梁舒涵 译

Second
Edition

PEARSON



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

Nineteenth-Century European Art

Second Edition

十九世纪 欧洲艺术史

[荷] 曲培醇 (Petra ten-Doesschate Chu) 著

丁宁 吴瑶 刘鹏 梁舒涵 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记号 图字: 01-2009-0727

图书在版编目(CIP)数据

十九世纪欧洲艺术史 / (荷) 曲培醇著; 丁宁等译. —北京: 北京大学出版社, 2014.5

(培文书系·人文科学系列)

ISBN 978-7-301-23584-3

I. ①十… II. ①曲… ②丁… III. ①艺术史—欧洲—19世纪 IV. ①J150.094

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第299760号

Authorized translation from the English language edition, entitled Nineteenth-Century European Art, 978-0-13-188643-6 by Petra ten-Doesschate Chu, published by Pearson Education, Inc, publishing as Prentice Hall, Copyright © 2009.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage retrieval system, without permission from Pearson Education, Inc.

CHINESE SIMPLIFIED language edition published by PEARSON EDUCATION ASIA LTD., and PEKING UNIVERSITY PRESS Copyright © 2013.

本书封面贴有 **Pearson Education** (培生教育出版集团) 防伪标签, 无标签者不得销售。

书 名: 十九世纪欧洲艺术史

著作责任者: [荷] 曲培醇 著 丁宁 吴瑶 刘鹏 梁舒涵 译

责任编辑: 黄敏劼

标准书号: ISBN 978-7-301-23584-3/J·0553

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 新浪官方微博: @北京大学出版社 @培文图书

电子信箱: pw@pup.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750112 出版部 62754962

印 刷 者: 北京翔利印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

850 毫米 × 1168 毫米 16 开本 35.5 印张 1080 千字

2014 年 5 月第 1 版 2014 年 5 月第 1 次印刷

定 价: 280.00 元



未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

目 录

英文第二版前言 7

导 论 1

19 世纪艺术的故事 1

时间框架和语境 1

定名 3

主次情节 5

第一章 洛可可、启蒙运动及 18 世纪中叶对新艺术的呼唤 7

路易十五和洛可可室内装饰的出现 7

洛可可装饰：绘画、雕塑和瓷器 10

启蒙运动 13

法国之外的洛可可 14

英国肖像画 17

18 世纪的艺术家：

 赞助与艺术市场之间 18

 艺术家的教育与学院 21

 学院展览 22

 沙龙批评家与法国对新艺术的呼唤 23

 堂吉维叶伯爵与对高尚艺术的提倡 25

 雷诺兹与英国对新艺术的呼唤 26

专栏

专制主义 7

艺术作品的复制 18

第二章 古典的范式 31

温克尔曼和绘画与雕塑中对希腊作品的模仿 31

古典艺术与理想主义 32

轮廓 33

考古学和庞贝与赫库兰尼姆的发现 34

温克尔曼的《古代艺术史》 35

希腊与罗马 36

新古典主义的开端 37

大卫 44

雕塑 49

卡诺瓦 49

约翰·弗拉克斯曼 53

工业革命与新古典主义的推广 55

新古典主义居所 57

专栏

埃尔金大理石雕 37

游学旅行 39

崇高 61
对中世纪的迷恋 63
霍勒斯·沃波尔、威廉·贝克福德及建筑中的
“哥特式”意味 64
绘画中的崇高与哥特式：
本杰明·威斯特 66
博伊德尔的莎士比亚画廊 68

亨利·弗塞利 69
威廉·布莱克 71
当代英雄与历史语境 76
宏伟风格与中产阶级肖像画 79

专栏

乔治王时代的英国 62

第四章 法国的艺术与革命宣传 85

大革命前后的玛丽·安托瓦内特 86
大卫：《扈从给布鲁图斯带回他儿子的
尸体》 88
纪念法国大革命中的英雄与烈士 89
创立革命的图像志 92
皮埃尔-保尔·普吕东 94

夸特梅尔·德·昆西、先贤祠及未竟
的共和纪念碑 96
作为宣传的破坏 98

专栏

1789—1795年法国大革命中的主要事件 86

第五章 拿破仑时代的艺术 101

拿破仑的崛起 102
维旺·德农与拿破仑博物馆 103
拿破仑时期的公共纪念碑 104
帝政风格 107
帝王形象 108
安东尼-让·格罗与拿破仑的史诗 115
大卫画派与男性裸体绘画
的“危机” 119
女性裸体绘画 121

新古典主义的变化：
新主题与新情感 124
历史风俗画与所谓的游吟诗人风格 125
次要的绘画类型：风俗画、肖像画
及风景画 126

专栏

拿破仑战争 103
绘画类型与其等级 129

第六章 弗朗西斯科·戈雅与世纪之交的西班牙绘画 133

卡洛斯三世的王室赞助：提埃坡罗与门斯 133
弗朗西斯科·戈雅的成长 135
宫廷画师戈雅 139
戈雅的蚀刻版画 141
《1808年5月3日的枪杀》 144

聋人之家 146
戈雅之后的西班牙艺术 147

专栏

蚀刻版画 142

第七章 浪漫主义在德语世界的肇始 151

浪漫主义运动 151

早期拿撒勒派：奥韦尔贝克与普福尔 153

后期拿撒勒派：科内利乌斯与

施诺尔·冯·卡罗斯费尔德 155

德国绘画的语境 160

菲利普·奥托·龙格 160

卡斯帕尔·大卫·弗里德里希 165

专栏

德意志邦国与自由城市 152

第八章 风景的重要地位——19世纪早期的英国绘画 171

大不列颠对自然的热情 171

如画 172

水彩画的流行：业余画家与

职业画家 175

吉尔丁、科特曼及水彩的艺术表现力 177

约瑟夫·马洛德·威廉·透纳 181

约翰·康斯太勃尔 188

专栏

水彩画 175

吉尔丁与绘制全景画的时尚 177

风景画：主题与模式 180

第九章 法国复辟时期对古典主义的拒斥 193

政府赞助与对古典主义的拒斥 193

学院 195

复辟时期的沙龙 196

斯塔尔夫人与浪漫主义思想引入法国 197

司汤达 198

东方主义 198

奥拉斯·韦尔内 198

泰奥多尔·席里柯 199

欧仁·德拉克洛瓦 206

安格尔与古典主义的转变 211

古典主义与浪漫主义 213

专栏

巴黎沙龙 196

《梅杜萨之筏》的创作 203

石版印刷术 205

第十章 法国七月王朝时期（1830—1848）艺术与视觉文化的普及 215

古典主义、浪漫主义及中庸之道 216

路易-菲利普与法国历史博物馆 217

纪念拿破仑 219

宗教壁画的复兴 221

七月王朝时期的沙龙 223

历史风俗画与东方主义绘画 224

风景画：柯罗与历史风景画传统 227

风景：如画的传统 230

风景画：巴比松画派与自然主义 231

肖像画 233

沙龙中的雕塑 235

新闻出版的激增与流行文化
的兴起 237

奥诺雷·杜米埃 237

加瓦尔尼与格兰维尔 242

路易·达盖尔与法国摄影术的开始 243

专栏

木口木刻 237

相面术与颅相学 240

第十一章 1848年革命与法国现实主义的崛起 247

第二共和国时期的沙龙 248

现实主义的缘起 248

古斯塔夫·库尔贝的《奥南的葬礼》 250

库尔贝、米勒及社会问题画 252

杜米埃与城市劳工阶层 255

现实主义 257

第十二章 进步、现代性与现代主义

——第二帝国期间(1852—1870)法国的视觉文化 259

拿破仑三世与巴黎市“奥斯曼式”旧城改造 259

歌剧院与19世纪中期的雕塑 263

第二帝国时期的沙龙与其他展览 267

第二帝国沙龙上的潮流 268

放大镜下的历史：梅索尼埃与热罗姆 268

第二帝国时期的东方主义：热罗姆、弗罗芒坦、
杜坎、科迪埃 270

人体画 275

风景画与动物画：库尔贝与博纳尔 277

第二帝国时期的农民题材绘画：

米勒与朱尔·布雷东 281

波德莱尔与《现代生活的画家》 283

库尔贝、马奈及现代主义的缘起 285

摄影 292

摄影的新用途 294

专栏

埃米尔·左拉与第二帝国时期的法国 260

维奥莱-勒-杜克与法国的哥特式传统 262

女装式样与女性杂志 284

第十三章 从维也纳会议到德意志帝国统一前(1815—1871)德语世界的艺术 297

比德迈文化 297

比德迈式人物风俗画 298

城市风光与风景画 300

比德迈式肖像画 302

德语国家童话故事画 304

德语国家的美术学院 304

学院派历史画 305

阿道夫·门采尔 306

现实主义与理想主义：1870年代初的两股潮流 311

专栏

真人布景 308

第十四章 维多利亚时代(1837—1901)的英国艺术 315

维多利亚时代的社会与经济状况 316

维多利亚时代的艺术领域 318

维多利亚时代早期的绘画：轶事题材 319

仙灵画：佩顿与达德 321

维多利亚时代早期的风景画与动物画：

马丁与兰西尔 323

维多利亚时代早期的肖像画与摄影术 325

政府的赞助与议会大厦 326

拉斐尔前派兄弟会 330

拉斐尔前派与世俗题材 332

维多利亚时代中期的风俗画与摄影 336

从拉斐尔前派到唯美主义运动 338

皇家美术学院 342

专栏

惠斯勒诉拉斯金案 344

第十五章 民族国家的骄傲与国际竞争——大型国际博览会 347

- 国际博览会的起源 347
- 万国工业产品大博览会 348
- 水晶宫：一场建筑学的革命 348
- 大博览会与英国的设计危机 350
- 对设计的新态度：欧文·琼斯与约翰·拉斯金 351
- 1862 年伦敦国际博览会 352
- 1862 年博览会上的日本厅 354
- 1855 年巴黎世界博览会 356
- 国际艺术展 358
- 法国展 358
- 库尔贝个人的临时展 358
- 1855 年国际艺术展上的外国艺术家 360
- 1867 年巴黎世界博览会 362
- 1867 年艺术展 363
- 日本馆 364
- 1850 年代与 1860 年代国际博览会的重要性 365

专栏

- 国际博览会上的机器 349
- 19 世纪主要的国际博览会 356

第十六章 巴黎公社后的法国艺术——保守主义与现代主义趋向 367

- 巴黎公社与欧洲早期摄影新闻报道 367
- 共和国纪念碑 369
- 第三共和国时期的壁画 372
- 第三共和国与官方沙龙的消亡 375
- 1873—1890 年沙龙上的学院派画作与
现实主义画作 376
- 1870—1890 年沙龙上的自然主义画作 378
- 1870 年代与 1880 年代沙龙上的马奈 380
- 沙龙之外 382
- “印象派”的起源与定义 383
- 克劳德·莫奈与印象派风景画 384
- 其他的印象派风景画家：毕沙罗与西斯莱 386
- 莫奈的早期系列画 388
- 印象派人物画 390
- 印象派与城市场景画：埃德加·德加 393
- 印象派与城市场景画：卡耶博特 398
- 印象派画展上的女性 401
- 印象派与现代视觉 405

专栏

- 色粉笔 396
- 埃德沃德·迈布里奇与动物的运动 399

第十七章 法国 1880 年代的前卫艺术 407

- 乔治·修拉与新印象派 407
- 新印象派与乌托邦理想：西涅克与毕沙罗 413
- 印象派的“危机” 415
- 莫奈与晚期系列画 416
- 1880 年代的德加 417
- 1880 年代的雷诺阿 420
- 保罗·塞尚 421
- 文森特·梵高 428
- 后印象派 434

专栏

- 梵高书信 429

第十八章 埃菲尔铁塔建成初期 437

- 埃菲尔铁塔 437
- 机械馆 439
- 居住历史馆 439
- 殖民地展览 439

美术展 443
自然主义的成功 443
北欧四国的自然主义：民族主义与自然崇拜 445
德国的自然主义：马克思·利伯曼
 与弗里茨·冯·乌德 448
比利时的自然主义 449

荷兰的约瑟夫·伊斯雷尔斯与海牙画派 452
俄国绘画 453
1889年博览会回顾 457

专栏

19世纪的帝国主义 441

第十九章 “美好年代”的法国 459

灵魂与身体的通道：圣心堂与地铁 461
“新艺术”、西格弗里德·宾及装饰的概念 463
“新艺术”的来源 463
图卢兹-劳特累克与“新艺术”海报 464
画家图卢兹-劳特累克 468
保罗·高更与埃米尔·伯纳德：
 分隔主义与综合主义 470
保罗·高更：对非西方文化的热情 472
象征主义 479

象征主义与浪漫主义：古斯塔夫·莫罗
 与奥蒂诺·雷东 479
象征主义的宗教崇拜团体：玫瑰十字派与纳比派 483
“世纪末”的雕塑 486
卡蜜儿·克劳黛尔 492

专栏

海报 465
雕塑工艺 487

第二十章 1920年前后的国际潮流 495

法国以外的新艺术 495
比利时的“新艺术” 496
安东尼·高迪与西班牙的
 “现代主义” 497
格拉斯哥的“新艺术” 501
“新艺术”与象征主义 501
玫瑰+十字沙龙 502

“二十人团” 504
维也纳分离派 507
古斯塔夫·克里姆特 507
费迪南德·霍德勒 509
柏林分离派 513
爱德华·蒙克 513
1900年巴黎世界博览会 516

大事年表 522
术语表 528
参考资料 532
译后记 557

英文第二版前言

本书的再版给了作者修订讹误、厘清段落、增补内容以飨读者的“第二次机会”。这项工作涉及很多内容，因此耗时甚久，且有许多人为此付出努力。

在修订时，我极大地受益于以下书评人的评论：朗伍德大学 (Longwood University) 的 Claire McCoy、亚利桑那大学 (Arizona University) 的 Sarah J. Moore、波士顿大学 (Boston University) 的 Jonathan P. Ribner、圣何塞州立大学 (San Jose State University) 的 Patricia Sanders，以及明尼苏达大学 (Minnesota University) 的 Gabriel P. Weisberg。第二版因他们的建议而有了改进。Anthony Janson 刊发于《十九世纪世界艺术》 (*Nineteenth-Century Art Worldwide*, 2003 年秋季号) 的书评也非常有帮助。我感谢他们，同时也感谢那些寄来札记提醒我在第一版中的史实和排版讹误的读者。在这方面，要向 Robert A. Adler 和 Carolyn Solomon Kiefer 单独致谢。

在保持本书基本结构的同时，我添加了一些图片，尤其是那些似乎在回顾时照顾得太少的领域，诸如雕塑和摄影。此外，若干幅在第一版里为黑白的图现在变成了彩图。我也重写了若干读者认为含糊或者不完整的部分。例如，重写第二章中有关安杰莉卡·考夫曼 (Angelica Kauffmann) 的部分，以明确她在男性主宰的艺术界中的位置。第八章有关英国水彩画的讨论增加了有关约翰·塞尔·科特曼 (John Sell Cotman)、罗伯特·科曾斯 (Robert Cozens) 以及“门罗学院” (Monro Academy) 的内容。第九章关于东方主义的部分作了修订，而第十章关于欧仁·德拉克洛瓦 (Eugène Delacroix) 的《后宫中的阿尔及尔妇女》(图 10-13) 的讨论作了扩充。第十二章和第十四章对摄影有了更多的强调。第十三章作了压缩，以减少对阿道夫·门采尔 (Adolph Menzel) 有点累赘的论述。我希望所有这一切会使本书变成一本品质更佳、更有可读性的书。

没有人是一座孤岛，而书的作者们尤其敏感于这样的事实，即他们的任务不仅仅千头万绪地与其他研究者和作者的工作联系在一起，而且，也在很大程度上有赖于研究助理、编辑、设计师、印刷工人、摄影师以及其他人的努力。因而，我要感谢许多人，尤其是曲晓芸和 Leanne Zalewski，没有他们的帮助，我不可能完成本书的第一版。其他以各种各样的方式提供过帮助的人包括：Peter Ahr、Laurie Dahlberg、Robert Hallissey、Jürgen Heinrichs、Anne van der Jagt、Sura Levine、Mel

Shay、Judith Stark、Gabriel Weisberg、Yvonne Weisberg 以及 Julius Zsako。

本书的前一版得益于 Hary N.Abrams 出版公司的 Julia Moore、Kathy Doyle 和 Holly Jennings, Prentice Hall 出版社的 Bud Therien, 以及 Laurence King 出版社的 Kara Hattersley-Smith 和 Samantha Gray 的编辑协助。本书的最后形式归功于设计师 Karen Stafford、制作经理 Judy Rasmussen, 以及图片研究员 Peter Kent, 他在有限的时间里熟练地订购了数百张照片。

就这一版而言, 对 Sarah Touborg 和 Helen Ronan 的鼓励和关心理应称道和感谢。同样, 对 Laurence King 出版社的 Richard Mason 的工作也要称道和感谢, 他是彬彬有礼和忍耐的典范。Matthew Taylor 是出色的文字编辑, 我对其专业精神和周全考虑再满意不过了。这次 Peter Kent 还是像为第一版查找图片时那样给予帮助。我还要感谢 Price Watkins 的设计团队, 他们如此细心而又专注地为本书制作版面。

在撰写本书的过程中, 我有幸在两种令人获益的环境之间活动。就像我的丈夫和孩子们总是对我的工作 (即使不可避免地导致对他们的忽略) 给予喝彩一样, 西东大学 (Seton Hall University) 也以其慷慨的学术休假政策和小额研究资助的配发, 提供了这样的一种环境。向你们所有人表示我的爱和感激。

曲培醇 (Petra ten-Doesschate Chu)

2005 年 8 月

导 论

19 世纪艺术的故事

如同所有“真实”的故事一样，本书讲述的 19 世纪艺术的故事也是由史实原材料所构成的。故事的讲述者为了叙述的必要，会对史实有所选择，某些史实得到了更多的强调，而其他大量的史实则被完全忽略了。当然，选择什么，忽略什么，并不仅仅是故事讲述者自身的事情。时间本身早已经发挥了一种过滤网的作用，在保留某些因素的同时，让其他的東西沉入了忘川。而且，随着故事的讲述和再讲述，一种共识就发展起来了，即哪些是重要的，哪些只是次要的；谁是明星，谁是临时演员；哪一个事件构成了故事的转折点，或者只是推动故事向前发展。即使有了这些共识，故事还将继续随着时间而发展，且每一代人都会对故事有新的期待。

时间框架和语境

无论政治史还是文化史，都不能被整齐地安置在一个世纪的时间里。历史的分期遵循其自身的节奏，而这种节奏绝少与人设的历法相吻合。因而，要恰当地讲述 19 世纪艺术的故事，我们就得从 1800 年之前约四十年（18 世纪约四分之三）的时候开始。当时，欧美的许多思想家相信，整个世界正在经历一种惊人的意识形态与文化的剧变。1759 年，法国哲学家、数学家让·达朗贝尔（Jean d'Alembert）写道：

我们思想上最不寻常的变化正在发生，它是如此迅猛，似乎允诺了更为巨大的变化将要到来。这种革命的目标、本质及局限有待未来予以确定，而对于它的失误与缺陷，后代会比我们更好地作出评判。

达朗贝尔对自身时代的意识是非常敏锐的：在他写下预言的 30 年后，法国大革命爆发了，终结了一个已持续近九百年的君主政体，同时推动了（先是在法国而后在欧洲其他地方）一种缓慢却又稳健的民主化过程。在 13 年前的 1776 年，在一份包含了自由、民主世界最基本的政治与道德原则因而至今仍有广泛影响的文件中，美洲殖民地宣布从大英帝国的统治中独立出来。

在这些政治剧变进行的过程中，工业革命也在获得自身的动力。1769年，英国发明家詹姆斯·瓦特（James Watt）获得了第一项高效蒸汽机的专利。与接连不断的进一步的发明一起，蒸汽机带来了制造的机械化，而这又极大地增加了消费品的生产。史无前例的商品供应以及出售这些商品的市场的推动也推动了资本主义的繁荣。

自19世纪早期起，蒸汽机也促进了轮船和火车的发展，它们都提高了人与货物的流动性。通讯因邮政系统的改善及1830年代电报的发明而向前发展着。后者的重要性不仅在于传递个人信息，还在于能将消息从一个地方迅速地传到另一个地方。因此，19世纪的报纸可以更即时而准确地报道全世界的事件。

然而，对19世纪而言，18世纪后半叶开始的政治、经济和通讯的革命可谓毁誉参半。与欧洲的逐步民主化相伴的是持续不断的政治动荡。1848年标志了一场全欧范围的重要革命；而规模较小的国家或地区范围的起义在欧洲各地不断发生，贯穿着整个19世纪甚至延续至20世纪。

工业革命在提高日益增多的中产阶级或“资产阶级”的生活水平的同时，也催生出生活在悲惨贫困中的城市无产阶级。查尔斯·狄更斯（Charles Dickens）的《雾都孤儿》（*Oliver Twist*, 1838）和维克多·雨果（Victor Hugo）的《悲惨世界》（*Les Misérables*, 1862）尽管是虚构的，但和其他许多应该被记住的作品一样，都反映出贫困的问题，尤其是在伦敦和巴黎表现出来的贫困问题。不过，贫困并非只是城市里的状况。虽然农业在缓慢地实现现代化，绝大多数农民的命运在18、19世纪中却少有改善。事实上，这一类现代化的某些方面，尤其是农业资本主义（由此，土地就被雇用劳力耕地的农业投资者所拥有），实际却催生出和城市贫民一样生活悲惨的乡村底层人群。

到了1750年，由于16、17世纪的大航海，五大洲的轮廓已被大致绘入地图。不过，世界上许多内陆地区却依然无人探索，至少西方旅行者未去过这些地方。美国西部、中非和澳大利亚的许多地方，以及中亚的相当一部分，在18世纪的地图上都是空白的。到了19世纪末，这些地域不仅被绘入了地图，有许多还通了公路或铁路。

流动性的增强与通讯量的增加帮助了好几个欧洲国家扩展自己在世界其他地方的控制范围，导致非洲和南亚大量地区的殖民化。尽管欧洲获利甚高，但是，殖民化使世界变得很不稳定，为许多甚至在21世纪还在折磨我们的政治和经济问题提供了温床。

在这一时期，人民的生活有了极大的改变。得益于医疗科学尤其是婴儿护理领域水平的极大提高，世界人口几乎翻了一番，从1750年的8亿上升到1900年的15.5亿。在欧洲，这一时期的人口几乎增至三倍，从1.4亿增加到3.9亿；而在英国则增至五倍，从1750年的600万增加到了1900年的3300万。而且，由于有了更好的营养，男男女女都长得更高，尤其是在欧美，平均身高增加了好几厘米。

人们的日常生活发生了极大的变化。18世纪，蜡烛和油灯是唯一可行的照明方式，无论在家中还是路上都是如此。到了1900年，煤气灯得到了广泛的运用，电灯虽然还不是那么普及，但是，已肯定是那些用得起的人的选择了。在许多家庭里，铸铁炉替代了开放式壁炉，而富人甚至有了（用煤的）集中供热系统。然而，直到1900年，大多数家庭还是绝少有供热，人们穿上厚衣服，即使在起居室与卧

室都是如此。

1750年，男人的西装与女人的衣裙，从纺线到织布，以及从染色与印花到缝合与锁边，都是手工做的。只有富人能购置可以放上若干件衣服的衣橱。普通人通常只有一两件外套，都得穿一辈子，然后，如果还没有穿破，就要传下去给孩子们。相比之下，到了1900年，男男女女在百货公司购买的都是大批量生产出来的衣服了；时装，尤其是女性的时装，应时而变（我们对19世纪晚期绘画的研究将会清晰地说明这一点）。衣服穿了几年之后就扔了。这样的“消费主义”是布料的机械化生产的发展以及缝纫机发明所带来的结果，两者均使得大批量生产的衣服可以人们负担得起的价格出售。

1750年，普通人根本没有任何关于如何或由谁来管理他们自身的概念。到了1900年，在大多数西欧国家以及美国，成年男性，不管其社会和经济地位如何，都有权在全国和地方的选举中投票。1750年之前，妇女的社会地位在所有方面均低于男性，在19世纪，就有了缓慢的改善，主要是因为接受过教育的妇女越来越多。然而，到了1900年，女性依然没有获得男性享有的大多数权利和优待。尽管经过了长期而又激烈的斗争，女性的选举权依然没有成为惯例，而是一种例外，女性继续被排除在公职和许多工作之外。

1750年，农奴制是东欧大多数农民的境遇，而且，直到1861年被正式废除之前都是如此。与此同时，在北美，蓄奴制是被承认的做法；从非洲引进的工人在南方烟草种植园里成了廉价而又可靠的劳动力。虽然从18世纪中叶开始就有人反对奴隶制，但是，奴隶的数量却在以后的几百年间有了实际的上升，因为烟草被棉花所取代，而后者总是需要大量的劳动力。到了1861年美国内战爆发时，约四百万男女和儿童生活在蓄奴制之下。虽然1865年的《宪法第十三条修正案》(Thirteenth Constitutional Amendment)承认他们是自由的，但是，到了1900年，他们的社会和经济状况还是像俄国的农奴一样，没有多少改善。

定 名

在历史学中，我们所讨论的时期被认为是所谓的现代的一部分。历史学家区分了现代早期（从16世纪文艺复兴开始，一直到1750年为止）与现代本身（从18世纪中叶开始，一直到第二次世界大战为止）。现代早期与“现代”科学的诞生、资本主义的开始，以及中产阶级的上升有关。现代本身则以技术的扩展、生产过程的机械化、资本主义和中产阶级的胜利，以及民主制的兴起而著称。不过，现代这一时期最重要的特征也许是对进步的坚信不疑，即一种认为人类有了科学与技术的佐助就有能力持续不断地改善世界的意识。

在艺术史里，尽管“现代”一词被广泛地使用着，但是，其时间含义却不是那么准确。关于现代艺术的发端有19世纪早期、中期乃至晚期几种说法，而且，有些人甚至把现代艺术的诞生设定在20世纪早期。其终结点是在从第二次世界大战结束一直到2000年的某个地方，同样也是含糊不清的。

问题在于，“现代”一词在历史学和艺术中使用的方式是颇为不同的。17世纪，当此词被当做艺术领域的专业术语时，是“古典”的反义词。如果“古典”指的是

一种受制于古希腊罗马所确立的艺术规则和美的绝对标准的艺术，那么，“现代”就表示一种相对（尽管并非完全）摆脱了这些规范信条的艺术。在18世纪晚期、19世纪早期，“现代”逐渐与中世纪的基督教艺术（相对于古代的“异教”艺术）联系在一起，而基督教艺术由于鄙视自然主义，同时又缺乏单一的审美理想，在人们看来，体现了古典艺术所缺乏的自由与情感。

但是，到了19世纪中叶，当“现代”一词逐渐意味着“与传统格格不入”和“属于其自身的时代”时，就又形成了一种新的意义。一个刚刚杜撰的新名词“现代性”就表现了一种欲求，即不仅仅有别于曾经有过的任何东西，同时也异于中产阶级趣味所确立的标准。现代性意味着对独创性的赞美以及对既定价值观的反叛。它也逐渐与19世纪日益加速的变化步伐联系在一起，而对于生活在其中的人们，这一时代看起来似乎转瞬即逝、变幻不定。对引入“现代性”一词发挥了重大作用的法国诗人夏尔·波德莱尔（Charles Baudelaire, 1821—1867）写道：

现代性就是过渡、短暂、偶然，就是艺术的一半，而另一半是永恒和不变……为那些在古代寻找纯粹艺术、逻辑以及普遍方法以外的任何东西的人感到悲哀。在过去中陷得太深，他就看不见当下；他否认环境所提供的价值观和优厚条件，因为我们几乎所有的独创性都来自时代打在我们感受上的印记。

依照波德莱尔的意思，要做到“现代”就得完全置身在自己的时代里，从而变得独一无二。

如果人们将艺术中的现代性宽泛地界定为一种与艺术的过去相决裂的欲求，那么，19世纪所杜撰的“现代主义”一词就是一种以朝着未知的艺术领域进取的欲望为标志的潮流。因而，现代主义是前卫的艺术，是艺术家的前沿，他们都把自己看做新型的“战士”，永远探索无人走过的道路。

有些人声称，现代主义始于18世纪晚期，当时的新古典主义艺术家与更早的洛可可时代的艺术分道扬镳。但是，新古典主义艺术令人回想到古典时期的艺术，这本身与现代观念构成了对立面。浪漫主义作为19世纪接下来的一个重要阶段，自认为具有更强烈的现代性，因为它不仅仅是在反对前一代的艺术的背景下产生的，而且，也内在反对古典。波德莱尔将浪漫主义艺术称为“现代的”，并把它与“用艺术的所有手段表达的亲密感、灵性、色彩，以及对永恒的渴望等联系在一起”。不过，尽管有这些看起来是现代主义的、毫无疑问的反古典的倾向性，许多浪漫主义的艺术家还是公开声称在过去的艺术中寻求灵感，而且他们的题材也往往是派生于历史、《圣经》或古代文学。

许多当代艺术史学者赞美现实主义产生了最早真正属于现代的艺术家。现实主义的领袖、波德莱尔的好友古斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet, 1819—1877）写道：“真正的艺术家是那些准确抓住了自己时代的人，此前各个时代都是如此。学习过去就是碌碌无为、浪费精力，既没有理解历史，也没有从历史中获益。”库尔贝拒绝描绘历史、神话和宗教的题材，声称他不能画天使，因为他从未见过。而且，他认为，艺术家的责任就是“永远从事全新的工作，总是处在当下”。

画家爱德华·马奈（Edouard Manet, 1832—1883）比库尔贝年轻13岁，将他的观念又向前推进了一步。马奈不仅仅拒绝传统的题材，而且还嘲笑那种认为艺术

作品应该呈现关于现实的可信的视错觉的观念。他在承认绘画或雕塑至多都只是接近现实的人工“创造”的同时，还声称艺术家应该按照自身而非那些几百年以来旨在“模仿自然”的惯例所认可的法则，来创作绘画和雕塑。马奈推动了一种偏离艺术“让人相信”的潮流，到了1910年，它最终升级成艺术家在绘画和雕塑上对任何“可认知”形体的完全否定，而这样的作品就是我们如今所谓的“抽象”或“非客观”的艺术。当然，马奈依然呈现现实的可信图像的艺术和瓦西里·康定斯基(Vasili Kandinsky)或皮特·蒙德里安(Piet Mondrian)完全非客观的作品之间存在一条鸿沟，要弥合并非轻而易举。马奈的追随者们——印象派和后印象派艺术家们——在两者之间建了一座桥梁。他们逐渐发展出这样的观念，即一件艺术品是一个自足的实体，它也许指涉现实，但它首先，也是最重要的，是艺术家所“创造”的一个对象。或者，就如19世纪晚期的艺术家莫里斯·德尼(Maurice Denis)所说的那样，“不妨记住，一幅画——在成为一匹战马、一名裸女或某段轶事之前——本质上是一个覆盖着按特定秩序组合的颜色的平面”。

主次情节

从一种旨在模仿自然的艺术逐渐转化为一种确认其自身的“技巧”特征的艺术，这是19世纪艺术故事中的重要情节，但绝对不是唯一的情节。在接下来的各个章节里，我们会看到许多平行的情节以及次要的情节。这些包括：关于艺术功能的不断变化的看法，相关的对于题材的恰当选择；艺术家与公众之间变化着的关系；艺术家对自然的态度的发展；随着贸易与殖民化的扩张，西方人对非西方艺术形式的迷恋；以及新科技（建筑上的玻璃和铁制品、管装颜料、画室里的煤气灯等）对艺术的影响，等等。上述各类主次情节组成了多线索的故事，这进一步与艺术家们的个人生活故事相交织而变得更为丰富。这种质感丰富的故事正是下文将要讲述的。

