



新艺术运动

ART NOUVEAU

高兵强等 著

上海辞书出版社



新艺术运动 ART NOUVEAU

高兵强等 著

上海辞书出版社

图书在版编目(CIP)数据

新艺术运动 / 高兵强等著. —上海:

上海辞书出版社, 2010.12

ISBN 978-7-5326-3224-4

I. ①新… II. ①高… III. ①艺术—设计—欧洲

IV. ①J06

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第198421号

出版统筹: 刘毅强

特约策划: 上官消波

责任编辑: 吴雅仙

装帧设计: 刘锦睿

书名: 新艺术运动

著: 高兵强等

部分内容撰写: 蒲仪军

摄影及图片提供: 宋晓华、木子、Peter Moss、Sherif Sonbol、Herry Zamro、Thomas Simon等

出版、发行: 上海世纪出版股份有限公司

上海辞书出版社

地址: 上海市陕西北路457号

邮编: 200040

电话: 021-62472088 62568566

传真: 021-62537365

网址: www.ewen.cc www.cishu.com.cn

印刷: 上海界龙艺术印刷有限公司

开本: 787×1092 1/18

印张: 16

字数: 150,000

版次: 2010年12月第1版 2010年12月第1次印刷

ISBN 978-7-5326-3224-4/J·207

定价: 78.00元

如发生印刷、装订质量问题,读者可向工厂调换。

联系电话: 021-58925888

地址: 上海市川周公路7077号

邮编: 201205

阅读说明

1. 本书的编排依照一定的体例，在表达严谨的编纂意义外，更是为了方便读者的阅读理解，加强知识的传播和累计。
2. 行文中凡以黑体字出现的名词，都有专门的词条予以注解，并大多配有图片；所作注解一般配在该名词首次出现的正文附近；若无在左近，则可参见书末所附“人名索引”，索引中人名以黑体字出现的，则表示有专条注释，并附有专条所在正文页码。
3. 外国人名没有专条注解的，都有原名和生卒年等括注，并且以章节为单位，同一个人在不同章节出现，首次都会有原名和生卒年等括注。
4. 书末有附录，一为外国人名索引，一为本书所配插图一览表。

序 艺术即生活

艺术的本质，是包括了“自由”、“创造”、“理想”这三个要素的三位一体式的创造。

—— 王尔德

“这是一个狂风暴雨的时代，这是一个狂飙突进的时代；这一时代的主题是过渡与革新，变化与创造。主导当今时代的最主要的特征，是精神世界的焦虑和紧张。这并不奇怪，因为我们正生活在一个各种相互对立的元素彼此折冲龃龉的时代，旧事物的残渣与新事物的萌芽缠绕搅和在一起，受到朦胧理性之合力的裹挟。”

1898年3月，当法国文艺评论人阿道尔夫·热蒂用以上一番言辞来形容19世纪末的西方社会境况时，他或许并未意识到，他同时也道出了一种新型艺术风潮的本质特征。这一艺术风潮，就是所谓的“新艺术运动”（Art Nouveau）。

应该说热蒂的评论并不是偶然的。一般来说，在社会形态与艺术精神之间，

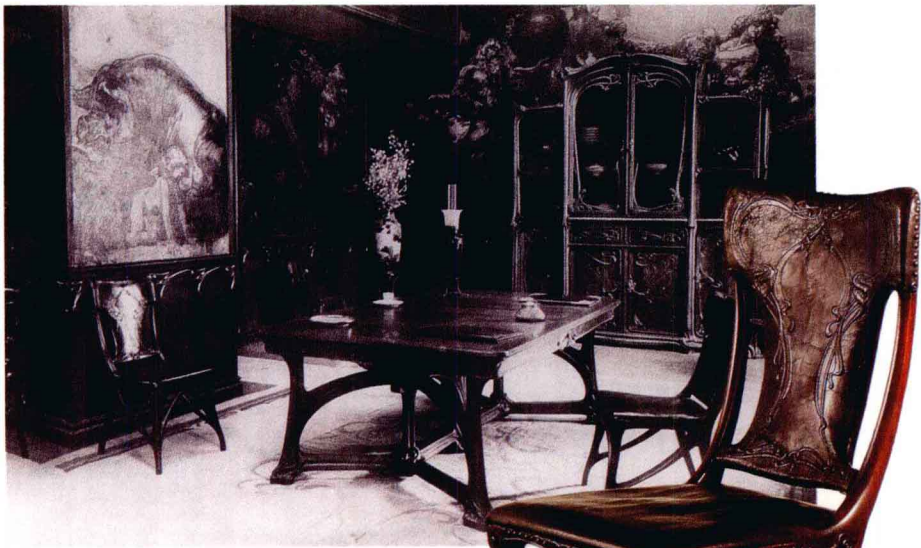
本来就存在着广泛而深刻的联系，甚至可以说，社会形态与艺术精神本就是同一个精神主体——人的内在意识在不同维度上的不同表现。毋庸置疑，无论是社会存在抑或是艺术存在，其所依赖的内在主体都是人，社会形态与艺术精神在本质上都属于人的存在状态与活动效能的某种外在彰显。在这一意义上，社会形态与艺术精神都是对人类在某一特定时空区域下的生活境况的表露，是对某一历史时段中的特定文明形态的集体式映像。因此，在以上宏观视阈之下，作为一种艺术风潮的“新艺术运动”，其对于人类历史的意义就不仅仅限于在狭隘概念上的装饰领域或美术世界，而是进一步被视作对人类近代文明形态的一种独特表征。今天，在世界越来越深入地实现着现代化乃至后现代化的时代语境下，我们回眸观照百余年前“新艺术运动”的一些人和事，其目的不仅仅是为了让那些随着时光流逝而致其光华略见黯淡的面孔和画面重新浮泛光彩，更是为了将当年那一时代中的艺术家们，他们所代表的生活理念——不管这些理念是否变成了现实——及其对这些理念的追求，展现在现代人的眼前，并由此为我们提供在现代生活模式之外的另一些生活方式的广阔可能性。

因此，在上述意义之下，可以归结出这样一个命题：艺术即是生活。在这一命题下，也许我们不能笼统地得出“艺术就是生活的现实（或现实的生活）”的结论，但可以肯定地说，艺术至少是“生活的理念（或曰理念中的生活）”。如果说在现实中往往掺杂了生活的诸多残缺与无奈的话，那么在理念中就一定裹藏了人们对生活的诸多美好的信念与希望。因此，理念之于现实的关系，恰似彼岸之于此岸，自由之于自然，神圣之于世俗。如果说人类的肉体天生只能存在于此岸，存在于现实中、自然中、世俗中，那么人类的精神却并不满足于此种境地，而是常常憧憬于彼岸，憧憬在理念中、自由中、神圣中。



热蒂 (Adolphe Rette, 1863—1930)

19世纪法国象征主义诗人、作家、文艺评论家。虽极少从事职业性的美术创作与艺术设计，但与诸多艺术家和设计师都有深入交往，其眼光与思想始终深入这些领域，对于当时欧洲社会文明的“转变中的动荡”的洞察，以及对于艺术审美与社会生活之间复杂关系的梳理，都有非常独到的见解，这些对包括新艺术运动在内的诸多欧洲艺术运动、艺术家和设计师具有多重的提示作用，影响颇巨。在意识形态方面，他持“无政府主义”态度。



展览场景

塞缪尔·宾为参加1900年巴黎万国博览会而布设，参与设计的有弗埃尔 (Georges de Feure, 1868—1943)、科罗纳 (Edouard Colonna, 1862—1948) 和盖拉德 (Eugène Gaillard, 1862—1933)。在总体的设计构思中，宾特别强调对“整体艺术”理念的体现，力求将整个场景作为一个有机的结构来对待，在整体氛围与局部特征之间谋求相得益彰的和谐效果。图中所示胡桃木餐椅正是盖拉德的作品，其整体造型惟妙惟肖地模拟了树木的形态，植物的生长活力俨然在其中灵动跳跃，该作品在博览会上赢得了赞誉。



在此岸与彼岸之间，可以有很多途径通联于两个世界，而“艺术”便是其中最生动最鲜活的一条路径。因此，也许人类的肉体可以抛开艺术，但人类的灵魂却无法拒绝艺术，并且还天生就有着与艺术的亲缘性倾向。然而从另一相反方向上来说，艺术则显见地比人本身更为宽宏，因为艺术不仅着眼于人的精神，而且也不睥睨人之肉体。艺术本身的深度与广度，足以同时容纳人的精神与肉体两个维度，这是因为，艺术是自由与自然的融合，而不是两者中任何之一的独占天地。所以，在艺术的宏域之中，人是卑微的。在艺术家的反观之中，人与艺术的关系，不是人在创造艺术，而是艺术在生成人。艺术之维新，便意味着人之维新。

一、现代性与精神变革

对于现代性的认知和敏感，并不是艺术家们凭空想象的结果，而是来源于对外部世界整体形态的把握和预知。艺术家们以其过于常人的敏感性，先于经验地意识到一种时代形态已经接近尾声了，另一种时代形态尽管尚未近在脚下，却也是已经放眼在望了。艺术家们在其艺术世界中是忘我的，甚至会忘记身外的世界，但是这并不意味着艺术家们并不关心身外的现实世界。如果说他们的心灵可以罔顾外部现实而注目于精神的彼岸，那么他们的肉体却无论如何也不能不时刻提醒其所在世界的现实性。无论我们或无论那个时代的艺术家们是否认可甚或知晓德国思想家卡尔·马克思(Karl Marx, 1818—1883)所强调的那一历史定律——“物质存在决定社会意识”，19世纪晚期的历史现实都在很大程度上为这一定律作了很好的注脚：外部物质化世界的变革，确实影响到了艺术家们的内在精神和自我意识的更新。

19世纪的最大变革之一是科学技术的发展。牛顿(Isaac Newton, 1643—1727)在其《自然哲学的数学原理》中一语道破了地球及近地星球的运行规律之后，经典力学定律就被其后代的人们从探究天体运行规律的运用中移植到了社会问题中而发扬光大。科学定理的使用经一些心灵手巧之人的历练，促进了机械技术的革新，于是欧洲文明发生了足以作为划分世界历史分期之标志的变革：人类物质生产方式发生了前所未有的变化，工业文明的雏形具备了，人们的的生活方式也越来越工业化了。于是，“近代”开始进入到“收官”阶段，“现代”作为一个时代尽管或许尚未真正开始，但是作为其基本特征的“现代性”已经开始在人们的意识中滋生了。尤其在敏感的艺术家的精神世界中，现代性已经不仅仅是朦胧地存在，而简直是呼之欲出了。

有历史学家断言：19世纪中的百年变革，较之此前所有十八个世纪的全部变革都有过之而无不及。19世纪蒸汽机的轰鸣声取代了此前每日敲击人们灵魂的教堂钟声和圣歌，也淹没了绅士与骑士们胯下的得得马蹄声。虽然外部物质条件的变革未必颠覆艺术家的内在精神世界对于美的想象与追求，但却必然深深影响到作为艺术家精神活动之外部结果的艺术品的存在与境况。如果艺术家们的生活终究不能将其自身和其艺术行为隔绝于外部世界的话——通俗地说，如果艺术家

们还希望其艺术行为和结果被非艺术家们（即普通民众）所认可和需要的话（这或许是那个时代的艺术家们不得不常常面对的尴尬境地：他们为艺术而生活，但艺术却不能保证他们的生活，为了生活，他们必须考虑艺术作品的出卖价值），那么，艺术家们就不得不考虑这样一个问题：时代变革了，艺术的功能和实际用途也要面对现实调整其自身了；而艺术功能的调整，必然以艺术自身的调整为其前提。因此，艺术必须变革。

19世纪的最后三十年，是一个堪称“疯狂”的时代，全世界范围内的所有文明国家都处于躁动之中。素有“日不落帝国”之称的英国从这个时期开始逐渐丧失其对于海外贸易和殖民地的垄断地位，法国、德国、美国等多国间贸易结构和交流框架成为了主导形态。伴随着物质产品在大洋和大陆之间的交叉流通，艺术——作为精神产品——也在流通着。不同文化板块之间的艺术精神和艺术理念，在大洋之上和大陆之间漂浮融合。艺术与非艺术之间的界限也在开始淡化：在商业领域越来越艺术化的同时，艺术领域也在越来越商业化甚至工业化；此一种艺术与彼一种艺术之间的区别也在逐渐模糊，艺术的界限不再是“非此即彼”，而是“亦此亦彼”，“即此即彼”。总之一句话：19世纪早期和中期艺术的固有特质正在消失。但是，这种消失却并不意味着艺术本身的消失，相反，艺术在19世纪晚期的混沌中，正在经历着重大的蜕变。这种蜕变，昭示着欧洲文化现代性的萌芽。正是在这种文化现代性的肇端中，“新艺术运动”得以获得其在文明发展史中的地位和根据。

二、界限与融合

如上所说，现代性的特征之一是传统界限的融合。大洋与大陆之间的疆界不再是不可逾越的天堑与鸿沟；在国家与国家之间，往来最为频繁的信使不再是作为国王荣誉之代表的政治使节，而是作为集团或个人利益之代表的商务人员。这种转变所产生的诸多文化后果之一，就是艺术家和艺术品的地位及其作用日益得到大众层面的重视：国王对艺术家们素来并无多少敬重（即便欧洲历史上曾有国王或皇帝对音乐艺术十分钟爱，但他们对于音乐家本人却从来不甚关心），倒是商业和工业发展的需要以及商品销售的需要，促使中产阶级开始重视艺术（这里主要是与装饰有关的美术）的使用，并关心艺术家们的生活境况。



黑漆枫木椅

左为“格拉斯哥四人团”领袖麦金托什1904年设计的黑漆枫木直背靠椅，以规整而对称的几何式格状靠背模仿树的造型，座面平板简单地蒙有织物。它是新艺术运动标志性的作品之一。右上为该椅子的组合造型，黑漆橡木，辅以马毛织品椅垫等，亦1904年出品。类似组合或造型变异的设计尚有多例。

然而艺术家本人对于艺术功用的认知却不限于此。除了了解其在商业和工业领域的功用涵义之外，艺术家们更为关注的是精神视阈下艺术同传统之间界限的模糊对于艺术的意义。界限的模糊，意味着普遍性的展开。“普遍主义”是19世纪晚期人文思潮中的主导概念。对于地方性与普世性之间固有界限的淡化与融合的强调，是新艺术运动的重要理念之一。新艺术精神所要彰显的，是在工商业发展所引起的新生活、新张力之中，重新寻找新的缓解这种张力的途径和诸多可能性，力求向其中注入自由的活力。

新艺术之“新”，并非仅仅在于技术之新，更在于涵义之新。技术往往是涵义的载体，涵义则是技术的灵魂。虽然新艺术运动一般以设计与装饰领域为其主

要展现范围，但这一精神指导下的艺术家们所设计的并非仅仅是某些物质商品，更是某种生活样式；他们所装饰的不仅仅是人们的外在生活方式，更是内在的精神意识。在很大程度上可以说，新艺术不是艺术的一种新形式或新风格，新艺术本身就是一种全新的生活理念。

新艺术的核心理念是崇仰这样一个坚定的艺术理想：“生活即艺术，艺术即生活”。这短短的十个字，是所有怀有新艺术精神的艺术家们的集体座右铭，它如同一个醒目的标签，把一些人和另一些人截然分开。对于“艺术的本质究竟是什么”这样一个问题，或许会有各种各样的回答，或许不同的人对于不同的回答会有诸多意见，但是对于如下一个回答，或许是绝大多数人所不会反对的：艺术的本质，是包括了“自由”、“创造”、“理想”这三个要素的三位一体式的创造。艺术家们在艺术中通过其自由创造而显示其理想，通过对艺术理想的表达来完成对生活理想的表达。

对于新艺术活动者们来说，艺术不再是生活的一部分。毋宁说艺术就是生活，甚至可以说，生活倒成了艺术的一部分——所谓“天地有大美”，人及人的生活比之于天地之存在，实在是渺小得很。在天地之大美中，人事与人世常常发生着与天地之真、善、美背道而驰的事件，对于艺术家们来说，这是不可任之友之的事情。如果说以往的艺术学家们更多的是想通过投身于艺术世界而逃避现实之中的假、恶、丑，那么新艺术家们的主旨精神就是要从消极逃避转向积极行动，意图借助时之大势所趋，通过将艺术之美在现实生活中的提炼与铺陈，改造生活本身。他们所要完成的不是任何单件的作品，而是一幅包括了生活本身所有局域的完整的、统一的、大写的艺术作品。

三、整体与平衡

大写的艺术与大写的生活之间界限的淡化和融合，首先表现为对艺术领域内门类界限的取消。如果说艺术本身与生活本身的融合是外部物质世界发展的大趋势使然，从而是自发的，那么对艺术内部门类界限的取消就是艺术精神自身成长的结果，从而是自觉的。饶有意味的是，这种艺术自觉的萌生首先并非导源于视觉艺术领域，而是受到音乐艺术的启发。

整个19世纪，是欧洲乃至人类历史上人文成果异常丰硕的年代，其中音乐

艺术尤为突出，堪称是最为卓越瑰伟的一端，成就了后人所谓的古典音乐全盛时代。在各种音乐形式中，交响乐又是其中最为重要并最需艺术性和技术性的一个类别。在交响乐中，各种乐器无分轻重，各司其职，在性质上和艺术功能上被赋予了同等重要的地位，所以交响乐的本质特征可以概括为两点：一是和谐，二是平等。所谓和谐，即指交响乐音效的综合平衡；所谓平等，即指交响乐之构成交响效果各乐器之间的合作平衡。通过对交响乐这两个特征的认知和肯定，19世纪晚期的艺术家们在“生活即艺术，艺术即生活”的理念之下，越来越突出这样一个追求：让艺术中的各个门类——绘画、雕塑、装饰、包装、招贴等等——建立起彼此平等的关系，一起发挥其功能吧！这一精神呼吁实际上反映了当时这样一



凡·德·维尔德 (Henry Van De Velde, 1863—1957)

比利时建筑设计师，设计理论家，比利时新艺术运动的主要代表，同时也是德国青年风格运动乃至整个欧洲新艺术运动的核心人物之一。生于安特卫普，早年曾在安特卫普和法国巴黎学习绘画。1891年起从事建筑及其相关产品设计，提倡设计革新和加强设计教育。1897年，在德国慕尼黑和德累斯顿两地与人合办“工业艺术装饰营造工坊”，依靠艺术家与手工艺人的合作开展设计制作。1900年应邀任魏玛大公的艺术顾问，于1902—1903年间广泛进行学术报告活动，并于1908年主持创办了包豪斯设计学院的前身魏玛市立工艺学校。他是“德意志制造联盟”的创始人之一。第一次世界大战爆发后回国，在布鲁塞尔继续从事设计创作和教学，后居于瑞士与荷兰。战后于1926—1936年任根特大学教授。主张艺术与技术的结合，反对纯艺术，认为“技术是产生新文化的重要因素”，提出功能第一的原则，为现代设计理论奠定了基础。



加莱 (Émile Gallé, 1846—1904)

法国艺术家，设计师，新艺术运动的代表之一，南锡学派的主要发起人。生于南锡，父母拥有专营水晶和瓷器的商铺，并有水晶和瓷器工场。因家境颇富裕，自小得以接受良好的教育，高中毕业后赴德国学习哲学、矿物学、动物学、植物学等，期间尤其对玻璃和木材等设计材料进行了深入研究。1874年继承父业，将工场逐渐扩大为生产瓷器、玻璃和木制品的制造机构。1885年，在德国柏林工艺博物馆参观和研究来自中国的古典琉璃艺术品。1901年，与拉力克等人联手创办南锡学派并担任第一任主席。其艺术创作以玻璃作品为主，被后人誉为“琉璃之王”。著有《艺术随笔 1884—89》(*Écrits pour l'art 1884—89*)。

种艺术现实：由于传统观念的束缚，艺术内部门类之间长期存在着高低尊卑之分，绘画和雕塑作为主导的视觉艺术形态被赋予了主导地位，而装饰、包装等则被贬于低级或边缘性艺术形态，甚至在某些情况下被视作“非艺术”。比利时建筑设计师、装饰艺术家**凡·德·维尔德**曾这样描述这一境况：“不知为何，装饰艺术似乎沦落到了二流地位甚至不入流的地位了……”尽管属于后者门类的艺术家们一直对此表示异议，但是这种境况直到现代工业文明的肇始才发生了显见的改观。

在“生活即艺术”的宏大理念下，艺术越来越从一种局限于个人内在意识体验和个体性美学追求的形态，逐渐向表现和改造客观性意识体验和集体式美学追求的方向发展。在19世纪晚期商业迅猛发展的时代背景下，与绘画和雕塑相比，装饰、包装、印刷等艺术门类无疑更有资格被视作“生活”的构成部分，从而也应该相应地更有资格被视作艺术的构成部分。原因很简单：生活即艺术！

在这种精神的促动下，一种特殊意义上的“立体主义”艺术形态逐渐显现了。它不同于后来以毕加索（Pablo Picasso, 1881—1973）为代表的，作为绘画表现技法狭隘意义上的“立体主义”，而是指艺术内部各门类之间取得彼此平衡与平等，形成了艺术的“合力”，共同体现着艺术与生活之间的关联。正是在这一背景下，作为新艺术运动最重要组成部分的装饰和设计领域，才实现了前所未有的异彩纷呈。对此，法国设计师埃米尔·**加莱**这样写道：“我们必须要说，在各类艺术工作者之间不存在任何绝对的隔阂，在艺术中间，没有下流与上流之分。”其实，加莱所关心的不是艺术门类之间的割裂，而是艺术与生活之间的割裂，以及艺术家们与普通民众之间的割裂：缺少了艺术，生活就得不到提升；缺少了生活，艺术就失去了目的；当前艺术工作的重中之重，是让艺术成为当代人们生活内在的一部分，而不仅仅是一种外在的装饰，必须让我们生活中的方方面面、边边角角、大大小小的东西都成为艺术。在商人们致力于制造商品海洋的同时，艺术家们所关心的，是如何制造艺术的海洋。

如果说对于艺术内部门类等级制的取消是一种战斗的话，那么新艺术运动及其活动者们就是这一战斗中的主力军。值得一提的是，新艺术运动对于艺术门类等级制的取消，不是依靠硬性的打击和压制，而是采用了积极渗透的战略：他们令装饰艺术和设计艺术成为了艺术活动的主流，将装饰和设计的精神与技术全面带入到了绘画、雕塑等传统美术领域。传统门类固有的界限，被新艺术的广泛性覆盖、弥合掉了。因此，新艺术运动是一场不折不扣的风潮——这一“风潮”不仅仅是时间向度上的，更是空间向度上的，其流布和波及范围不仅包括了绘画、

雕塑等比较传统的纯粹美学领域，还深刻影响到了实用美学领域的方方面面。毫不夸张地说，新艺术思维在纯粹美学和实用美学之间架起了一道融合的桥梁，甚至在很大意义上可以说，新艺术思维是通过对实用美学的突出强调而对传统纯粹美学进行的一场颠覆性行动。它渗透了所有艺术领域，甚至包括了所有生活领域。

目录

序 艺术即生活	I
一、现代性与精神变革	IV
二、界限与融合	V
三、整体与平衡	VII
第1章 一个法文词的世界涵义	1
一、一面多棱镜	2
二、现代性的诉求	3
三、新艺术之“新”	7
第2章 新艺术的理念来源	11
一、自然主义	12
二、历史的关联	15
三、象征的涵义	18
四、颓废之美	24
五、拉斐尔前派之梦	27
六、手工遗风	32
七、纳比派与先知	36
八、洛可可遗韵	38
九、中国风情	40
十、浮世绘	42
十一、阿拉伯流风	46

第3章 新艺术的形态特征	49
一、新艺术的发展分期	49
二、新艺术的核心特征	57
(一) 总体特征	57
(二) 主题特征	58
1. 动物和植物	58
2. 曲线与平涂	61
3. 女性话题	62
4. 家具设计	64
5. 宅邸园林	87
第4章 新艺术的新材质	93
一、纸材	93
二、木材	97
三、纺织	101
四、陶瓷	103
第5章 新艺术运动在欧洲各国	106
一、法国：艺术的合众国	106
(一) 巴黎，浪漫之都	107
1. “雅骨”风情	107
2. 埃菲尔的铁塔	112
3. 吉玛德的巴黎地铁	117
(二) 南锡，艺术重镇	125
1. 新艺术运动重镇	125
2. 加莱与五彩琉璃	126
(三) 珠宝巨匠拉力克	131
(四) “红磨坊”里的劳特雷克	134
二、比利时：美学与自由	137
(一) 布鲁塞尔和“二十人小组”	138

(二) 新艺术先锋维克多·霍塔	140
(三) 现代主义的奠基人凡·德·威尔德	148
三、奥地利：欧洲的心脏	152
(一) 维也纳，“多瑙河女神”	152
(二) 分离派，走向功能主义	153
(三) 新观念与分离派总部	158
(四) “方格”霍夫曼	161
(五) 克里姆特的生死情欲	165
(六) 席勒：枯萎的肉体	169
(七) 鲁斯：“装饰即罪恶”	171
四、德国：张扬的青春	173
(一) “光芒四射的慕尼黑”	174
(二) 德国精神之“德意志制造联盟”	177
(三) 现代设计之父贝伦斯	182
(四) 多面手：雷姆施密德	185
五、英国：手工风格的遗韵	188
(一) 工艺美术的遗风	189
(二) 苏格兰的直线风格	191
(三) 比亚兹利的插画	195
六、西班牙：一个人的城市	200
(一) 兼容与试验的空间：巴塞罗那	200
(二) 高迪的曲线	203
1. 古埃尔公园	205
2. 巴特略公寓	207
3. 米拉公寓	208
4. 圣家族教堂	211
七、捷克：布拉格之春	213
(一) “百塔之城”布拉格	213
(二) 穆夏：新艺术的缩影	216
八、意大利：“面条”风格	221