前　言

四百年来，意大利文艺复兴时期的艺术史一直被表现成为各个艺术家的一系列传记。诸如“米开朗琪罗的大卫”、“列奥纳多的最后的晚餐”、“帕拉弟奥的拉罗通达别墅”这样的组合对现代人来说是很熟悉的，因为它们表现出作者及其作品的创造性的个人主义。但是以前的艺术史学家以艺术家为中心构建艺术史，而不是根据他们工作的地点、他们所服务的人和机构以及他们满足的社会期望——而这正是本书采用的观点——因此，他们经常无法说明这些社会力量与艺术的重要关系，正是这种关系才使艺术有了超越时空的视觉魅力。同大多数当代的建筑师和商业艺术家一样，意大利文艺复兴艺术家们也不是孤独的天才，他们清楚自己必须从创作中获得承认和名誉。他们还知道他们的赞助人——如赞助《大卫像》的政府领导，赞助《最后的晚餐》的米兰公爵，赞助拉罗通达别墅的富有教士——都期待通过自己的赞助以及对视觉艺术的敏锐鉴赏赢得更大的名声。

本书的观点是艺术必须从赞助性质、作品产生的特殊时间和环境来考察。这一角度在艺术史中并不新鲜。许多专门的研究以及一些更多地局限于地理和年代的书都使用过这一方法。但这本书以插图的形式，更为全面地从泛意大利的角度研究了13至17世纪的意大利艺术。我们考察了意大利全国城市中各个不同的传统，而不是局限在佛罗伦萨（它一直被看成是中心，而使其他城市都被忽略了，甚至连享有盛名的威尼斯和罗马也被看成是托斯卡纳首都的文化艺术上的附庸）。本书以更广阔的地理和风格化视角展现出一幅更为丰富的意大利文艺复兴时期的艺术画卷，它包含了以往被认为是边缘性的或是在地位上有争议的佛罗伦萨艺术。我们不再生硬地将艺术按其媒介划分，而是将图画、雕塑和建筑看成是相辅相成的艺术形式。我们认为大多数艺术家以不同的形式工作，但我们把所有这些艺术家和他们的赞助人看成是一个整体，而不是孤立地只注重艺术杰作。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

为了把我们挑选出的作品更牢固地嵌入原有历史的布局中，我们还加入了其他一些内容。只要有可能，插图的提示就会说明赞助人及作者。“当时场景”专栏使读者得以了解文艺复兴时期人们的日常生活情况，并介绍了一些影响人们世界观的社会准则，人们的宗教活动、娱乐、食物，等等。“当时声音”一栏提供了真实的历史文本。这些文本不仅出自文学家、艺术史学家和历史学家之手，还来源于出于世俗目的的作家作品，从而打破了以往只是关注赞助人和创作者艺术才华的精英论偏见，催生出艺术历史性的讨论。

本书希望能让大家觉得原来熟悉的东西更有意思，而原来不熟悉的更加好懂。我们对于重新组织历史事件必然会出现的模棱两可和自相矛盾一定会给出一个确定的答案。每个章节的年代划分，像所有这样的划分一样，多少会有些主观。但总的来说，我们的划分体现出了政府机构或是统治者的更迭引起的社会政治变动。因此章节标题上的日期是大致时间，必须随着讨论的城市地区不同而有所改变。

有些读者可能会发现本书没有收录他们认为对于理解文艺复兴艺术史是重要的，甚至是关键的一些艺术作品。这种“省略”以及一些非同寻常的艺术作品的加入是不可避免的，因为本书试图通过扩大视角而改变内容的表现形式。我们希望读者能从我们的选择中感受到文艺复兴中真正具有挑战性而且是丰富多彩的艺术成就。本书的目的是在研究方法和风格发展方面提出一些问题，而不是造就出新的规范和经典。我们生活在历史性思考中的一个至关重要的时期——旧的规定性界限已经打破。加入到这些改变的冒险中是相当必要的。

和其他同样类型的书一样，我们没有脚注。但我们在书末附有参考文献，记录下我们主要的资料来源及对早期学者贡献的感激。这些资料将指导读者进一步阅读及理解书中的艺术和观点。我们还列出了书中专业术语词汇表。

将意大利文的术语翻译成英语一直是有关文艺复兴的书籍的一大问题。本书一般根据日常用法使用英语术语和英语人名。在极少数的情况下，一些科技术语没有一个绝对对应的英语译名，其在文中首次出现时我们就给出一个大致的译名，而在以后的文本中，由于其专业性，则继续使用意大利文名称。书中出现的名称会随着时间改变，但总的来说我们不提姓氏。书中提到艺术家时用的都是他们的名（米开朗琪罗而不是布奥纳罗提）、他们的昵称、已被接受的名称（维罗尼斯而不是保罗·卡格利阿瑞）或者是已经被惯用的姓氏（瓦萨里）。有时候情况复杂，艺术家由父亲那儿继承的姓在现在的使用中变成了姓：因此西蒙尼·迪·马提诺一般都被称为西蒙尼·马提尼。在极少数的情况下，名称在文中会有不同，但是参考文献说明了如何查找有关艺术家们的更多信息。

约翰·帕雷提　加里·拉德克

2001 年 2 月

目 录

前言 /1

引言　艺术环境 /1

赞助 /3

艺术家作坊 /4

当时场景：艺术和祭品 /6

当时声音：一位艺术家的生活 /11

编史和方法论 /12

瓦萨里的三个时代 /14

当时声音：雇佣条款 /14

术语 /16

当时声音：塑造女性艺术家 /17

材料和方法 /19

绘画作坊 /19

雕塑作坊 /23

素描 /28

建筑 /29

其他作坊 /32

第一章　传统与创新：13 世纪 /35

城市的类型 /36

威尼斯、佛罗伦萨和锡耶纳：公共神话和机构 /36

市民神话和守护神 /40

威尼斯：圣马可和他的教堂 /40

当时声音：形象记录 /41

佛罗伦萨：施洗约翰和洗礼堂 /43

锡耶纳：圣母马利亚和大教堂 /45
市政大厅 /48
乞丐会 /50
当时声音：圣方济各——另一个耶稣 /53
耶稣受难像 /55
专供圣母马利亚的祭坛装饰 /56
罗马：艺术家、教皇和红衣主教复兴教会，1277 —约 1310 年 /58
尼古拉三世统治时期罗马的复兴 /59
尼古拉四世 /61
罗马教廷的赞助 /62
教皇卜尼法斯八世和皇家的权力语言 /64
当时场景：艺术和奇迹 /66
没有教皇时期的教会形象 /67
阿西西：罗马之外的教皇影响力 /69
圣弗兰西斯科教堂 /69
当时声音：圣方济各和幼年耶稣 /74
小结 /74

第二章　风格和赞助人的多样性：14 世纪早期 /77
帕多瓦和佛罗伦萨：私人赞助 /77
斯科劳威尼（竞技场）礼拜堂 /78
奥格尼斯森提教堂里的《圣母和圣子》/82
圣克罗齐壁画和祭坛装饰画 / 83
佛罗伦萨和锡耶纳：促进教会和政府发展 / 91
佛罗伦萨：大教堂 / 91
锡耶纳：杜乔的《王座上的圣母》/95
当时声音：《王座上的圣母》 的游行 /96
当时场景：艺术和暴力 /103
雕塑 /108
后锡耶纳绘画 /110

那不勒斯和米兰：王朝、权力和辉煌的形象 /111
那不勒斯：朝廷和引进艺术家 /112
那不勒斯的建筑雇佣项目 /114
加强安茹统治：王后的委托 /115
安茹的罗伯特 /118
当地绘画流派的发展 /119
皇家出资建造的修道院 /119
安茹坟墓 /121
米兰：维斯孔蒂 /123
当时声音：赞颂华丽 /125
小结 /129

第三章　艺术和社会：14 世纪后期 /131
威尼斯：城市和个人的形象 /131
《奥勒的帕拉》/132
圣马可洗礼堂 /133
圣乔凡尼·保罗教堂 /135
总督府 /136
总督府中的绘画 /137
改进圣马可教堂 /140
圣斯蒂芬诺教堂 /141
比萨和佛罗伦萨：道德、审判和危机 /142
比萨的圣地壁画 /142
佛罗伦萨的圣马利亚·诺维拉教堂 /145
当时声音：救赎之桥 /154
佛罗伦萨的社会动荡和平民作品 /155
奥圣米开勒教堂 /156
家族委托 /159
其他市民肖像 /162
世俗绘画 /164
米兰和帕维亚：维斯孔蒂家族 /165

需要全本请访问 www.ertongbook.com

帕多瓦：卡拉拉朝廷 /170
当时场景：艺术和烹饪 /171
当时声音：杰出人物 /172
小结 /177

第四章　塑造统治和权威形象：15 世纪早期 /179
宫廷：来自哥特式和传统的灵感 /179
米兰：吉安加利佐·维斯孔蒂 /180
那不勒斯：拉迪斯拉斯国王和乔凡娜女王 /190
维罗纳 /195
当时声音：赞扬皮萨内洛 /196
费拉拉 /197
当时场景：艺术和刑罚 /198
曼图亚 /200
佛罗伦萨：重建共和国的表达 /201
装饰大教堂 /201
第二个洗礼堂大门的竞赛 /202
当时声音：吉贝尔蒂对布鲁内莱斯基 /204
大教堂雕塑 /206
奥圣米开勒 /209
育婴堂 /213
布鲁内莱斯基的圆顶 /214
当时场景：艺术和生产 /215
当时声音：表扬艺术家 /217
大教堂内部 /218
其他城市形象 /220
家族委托 /221
《三位一体》和单点视角 /230
锡耶纳：复兴城市形象 /233
锡耶纳的政治体系和市政大厦 /233
快乐喷泉 /235

洗礼圣水器 /237
当时场景：艺术和大众虔敬行为 /239
小结 /241

第五章 塑造当地和古典传统：15 世纪中期 /243
佛罗伦萨：美第奇统治下的城市和个人委托 /243
天堂之门 /244
列奥纳多·布鲁尼的坟墓 /247
美第奇家族 /248
当时声音：求职 /253
15 世纪中期的绘画 /264
圣马利亚·诺维拉教堂门面 /268
罗马：重新确立教皇权力 /269
马丁五世的圣马利亚·玛吉奥瑞祭坛装饰画 /270
尤里乌斯四世（在位 1431 — 1437 年） /271
警戒壁画 /272
尼古拉五世（在位 1447 — 1455 年） /273
安吉利科修道士在罗马 /274
庇护二世（在位 1458 — 1464 年） /275
当时声音：废墟和梦想 /276
红衣主教们的委托 /279
保罗二世（在位 1464 — 1471 年） /280
罗马派绘画 /281
威尼斯和威尼托：肯定过去和现在 /282
总督府 /282
福斯卡里宫 /284
金殿 /285
当时声音：最后修整 /286
新礼拜堂（玛斯考利） /287
卡瑞塔民间宗教组织 /289
雅各布·贝里尼 /290

15 世纪 40 年代后期的新礼拜堂 /291
多那太罗在帕多瓦 /293
曼特尼亚在帕多瓦 /296
曼特尼亚在维罗纳 /298
小结 /299

第六章　华丽和辉煌：15 世纪后期 /301
朝廷：艺术反映统治者 /301
那不勒斯和高贵的阿方索朝廷 /302
里米尼 /304
费拉拉 /307
乌尔比诺 /310
曼图亚 /316
当时声音：为贞洁而战 /321
威尼斯：东方和西方的继承人 /323
兵工厂 /324
宗教建筑物 /324
绘画 /326
民间宗教组织和民间委托 /331
总督和政府委托 /334
佛罗伦萨：“豪华者”洛伦佐统治下的黄金时期 /336
皮耶罗和乔凡尼·德·美第奇的坟墓 /337
奥圣米开勒教堂的法庭壁龛 /337
礼拜用形象 /338
肖像画 /340
壁画群 /342
斯特罗齐宫 /344
古代文物成为“黄金时期”的主题 /345
当时场景：艺术和收藏者 /346
好古癖 /347
罗马：世界之首 /349

圣马利亚·德尔·波波罗 /349
梵蒂冈图书馆肖像画 /350
纪念性墓碑 /351
圣斯皮瑞托医院 /351
西斯廷礼拜堂 /352
英诺森八世（在位 1484 — 1492 年）和亚历
山大六世（在位 1492 — 1503 年）/356
红衣主教的委托 /357
米兰：斯福尔扎和豪华的传统风格 /361
斯福尔扎的米兰 /361
完成维斯孔蒂教会建筑物 /361
私人委托 /363
圣马利亚·德勒·格瑞兹 /366
列奥纳多·达·芬奇 /368
当时声音：多才多艺的人 /369
《岩石圣母》/370
尾声：在外国人统治下的米兰 /373
15 世纪完美形象的继续 /376
小结 /377
第七章　与古罗马竞争：16 世纪早期 /379
佛罗伦萨：重建的共和国 /379
共和政府赞助 /380
城市形象 /382
私人赞助 /385
罗马：尤里乌斯二世统治下的皇室风格和美第奇
教皇统治时期教皇权力的瓦解 /388
新圣彼得教堂 /389
西斯廷礼拜堂天花板 /393
当时声音：诗人米开朗琪罗 /394
当时场景：艺术与持异见者 /397

签名房间 /397
尤里乌斯二世的肖像画 /400
罗马的城市形象 /401
赫利奥多罗斯房间 /402
利奥十世（在位 1513 — 1521 年）/403
西斯廷礼拜堂挂毯 /404
郊区别墅 /405
拉斐尔和米开朗琪罗 /406
克雷芒七世（在位 1523 — 1524 年）/408
第二个佛罗伦萨：美第奇归来 /409
风格主义 /409
米开朗琪罗和美第奇家族 /413
公众雕塑 /417
威尼斯：幻景和庞大 /418
视觉诗歌 /418
色情和古物 /420
诗意祭坛装饰画 /422
圣塞尔瓦托 /426
费拉拉、曼图亚、帕尔马和热那亚：高雅的喜悦 /427
费拉拉：私人书房 /428
阿方索·德·伊斯特 /429
当时声音：朝臣艺术家 /429
曼图亚：享乐宫 /433
帕尔马：典雅和错觉 /437
热那亚：奢华的共和国 /440
尾声：16 世纪下半叶的热那亚 /444
小结 /445

第八章　复兴城市：16 世纪中期 /447
威尼斯和威尼托：城市胜利者 /448
桑索维诺：改变城市形象 /448

丽都桥 /451
为修道院和政府赞助人建造的教堂 /452
当时声音：威尼斯瘟疫 /454
威尼斯大陆上的别墅 /454
奥林匹克剧院 /457
提香：塑造国际性精英的形象 /458
当时场景：艺术和乡村生活 /459
为宫廷绘制的神话画和感官画 /462
Colorito和Disegno /464
宗教价值观的交流：提香后期的祭坛装饰画 /464
丁托列托在民间宗教组织中的叙事画形象 /466
庆祝城市胜利 /468
科西莫一世（1537 — 1574）及其继承人们统治下的佛罗伦萨 /470
肖像画 /470
城市神话 /472
当时声音：铸造《珀尔修斯》 /473
重组城市空间：乌菲齐 /474
历史和神话支持下的王朝 /476
艺术成为城市发展的象征 /477
佛罗伦萨的学术团体 /478
罗马：保罗三世（在位1534 — 1549年）和米开朗琪罗 /480
米开朗琪罗的《末日审判》/480
当时声音：建议 /482
《解救》/483
必胜历史 /484
“降福罗马和世界”：城市传统 /486
卡比托奈山 /487
圣彼得教堂 /488
吉乌利亚别墅 /489
法尔内塞时间 /490
小结 /491

需要全本请访问 www.ertongbook.com

第九章　创新和改革：16 世纪后期 /493

塔兰托议会的要求 /493

有关艺术的教令 /494

改革和审查制度 /495

***当时声音：维罗尼斯在宗教裁判所* /496**

米兰 /497

佛罗伦萨：翻修和改革 /502

***当时声音：传播信仰* /504**

改革和新教派 /505

女性赞助人 /509

格列高利十三世（在位 1572 — 1585 年）/511

西克斯图斯五世和重建罗马 /513

***当时场景：艺术、朝圣和游行* / 519**

小结和结束语 /523

附录

意大利地图 / 526

宗谱 / 527

教皇一览表 / 532

威尼斯总督一览表 / 533

大事记 / 534

城市平面图 / 536

术语 / 539

参考书目 / 543

译后记 / 567

引 言

艺术环境

文艺复兴时期，艺术的地位至关重要。观赏者希望艺术作品不仅仅是好看，还要有意义、有目的、有功能。由于视觉形象非常重要，而且创造艺术品的过程很复杂，艺术家们很少是单独工作的。他们携手努力，并同一大批赞助人合作，敏锐地反映出他们所服务的不同政府、社会、政治的历史背景。艺术重要，是因为它是整个社会的产物，它融合并反映了社会价值。

本书的指导思想是：艺术作品要满足其赞助人的特别目的，艺术的形式和内容都直接依赖于用途。我们认为仅仅具有美感功能的特性，如布局或人物形象，经常被看成是作品道德或政治内容的一部分；但这并不是说美感的愉悦在人们欣赏艺术作品时起不了作用，当时的文本证明恰恰相反。15世纪末，西西里岛人玛提奥·科拉乔参观帕多瓦时，写下了他看到圣安东尼教堂（圣地教堂）中木刻镶嵌图案时的愉快心情：

> （我）几乎看呆了。一切都显得那么真实。我不敢相信它是假的。我走近它，双手抚摸它……靠近天使加百列和马利亚。你会惊叹树枝上竟会有这样的叶子和果实，大自然也造不出更逼真的了……

然而，美学并不是委托任务和创作艺术作品的原动力。很世俗或拙劣的圣母和圣子的形象和那些被尊为文艺复兴艺术成就的作品所产生的效果是一样的，都能激发观众的情感。复制知名大师的作品是对付那些带有赞助人对文艺复兴的艺术创作施加影响的精英论偏见的一服良药。这些复制品还记录了艺术在整个文艺复兴时期的社会中是如何传播的，并着重介绍了16世纪以来一直是讨论中心的那些作品的创新性和特殊价值。

试图去想像过去的画作和雕像在它们那个年代是如何被看待的，这种努力很重要，即使我们已经不可能精确地重现这些作品原来的视觉效果，尤其是当它们已经搬离了原来地点的

时候。文艺复兴时期任何一次对艺术作品的赞助，体现的不仅仅是买家的意愿，还包含了艺术作品将要放置的地点的历史。如果地点是公共场所，那么它的历史还应该追溯到这座城市的神话般的开端；如果场地可以进行私人和集体活动，例如修道院教堂里的私人祈祷室，赞助人和宗教规则的历史与愿望结合起来影响了作品的最终形式。这一时期的许多艺术作品都体现了丰富的历史、家庭、社区和社会内涵。

很明显，文艺复兴艺术更直接地取悦当时的人们而非当代的欣赏者。这些圣人、经典英雄人物、当地的统治者，连同他们的象征意义，成为当时人们知识底蕴的一部分。例如，施洗约翰的特征是他的瘦削的面容、短发和细芦苇棒；亚历山大的圣凯瑟琳的特征是迫害她的人想用来折磨她的轮。这些圣人的形象不仅使他们被人们熟知，还让人联想到关于他们的故事。因此这些形象直接地影响到讲故事的传统和欣赏者的想像。

当观赏者一次次地站在这些激发情感的艺术形象前，当市民们每天路过他们统治者的雕像时，艺术作品已经超越时间而存在了。这些作品传递出的信息已经被每一个欣赏者不自觉地彻底同化吸收了。如果一个形象以相似的形式长时间被重复，一些拟人化的抽象概念——如公正（手持剑或天平，或两样都持）——已被大众广泛接受。

值得注意的一点是：文艺复兴时期的艺术作品只有一小部分保存下来。最大的损失是这样造成的：大师店里的学徒大批量生产作品，还用廉价的水泥或石灰制成知名雕塑的复制品或仿制品，因此重复形象盛行的程度比现有资料显示得还要严重。还有一点值得说明：许多文艺复兴时期的绘画和雕塑有时只简单地注明人物身份，有时附有详细甚至离题的注解，不仅注明描绘的事件，还解释一番。在文字和形象之间相互转换，这为理解作品提供了普遍、开放而且重要的渠道。社会各阶层的人，无论是否识字，都能吸收那些控制他们社会几代人的宗教和公民准则。

许多现存的文艺复兴时期的艺术作品已是支离破碎，需要观赏者主动地去重建原有的作品及其存在的历史背景。圣坛被打碎，然后出售；当公共雕像的原型失去权势，雕像也就被毁损（苏联解体时也发生过类似情况）；建筑物翻修重建以迎合新的主人或需要。很大一部分视觉历史就这样消失了。旗帜、大型石灰雕像、暂时的游行用建筑物，还有为特殊场合建造的漂浮建筑，几乎都随着它们所服务的事件的终结而消失。在19世纪的意大利，修复者们经常过多地去掉雕像上的颜料并拆掉上面的装饰物，而同时他们为了使受损的绘画作品看起来完整，错误地重新上色（现在这种做法依然盛行）。

重建工作必须做到以下两点：第一，他们需要说明公共场所如何随着在其中发生的事件成为历史而不断积累意义；第二，他们需要除去艺术作品的添加物，即使这些后添加的东西也告诉我们它们的历史。任何修复工作都必须考虑到这样一种可能：时间已经给艺术作品加上了带有久远感的尊敬。过分偏激的观赏者划坏了犹大，或是和耶稣一起受刑的那个“坏”贼，或是耶稣受难与死亡的画中魔鬼的脸。这种破坏行为正说明了艺术形象有效地传达出信息。在有些情况下，艺术作品在其最初的历史背景下有着实际的功能，但随着时间的推移而消失了。例如，为了避免骡子从教堂外围绕行，骡子可以穿过佛罗伦萨大教堂，穿过侧门和中

殿。人们也许对宗教形象和圣地怀有敬畏之情，但人们对它们仍然作出了情绪上的和出于实际的反应。

同博物馆展览的意义相反，艺术作品并非一直都是静止的，许多是可以随身携带的。小的图像，如可折合的两联或三联雕刻品可以由城市的宫殿带到乡村的别墅，可以随心所欲地开开合合。木制的耶稣形象是可以从十字架上取下来的，就像在耶稣受难节上礼拜剧中的真人一样。在文化氛围中艺术作品是有功能的，因此可以根据需要更新或是抛弃它们而为了让朝拜仪式继续进行，当这些具有神奇功能的形象随着时间流逝而被毁坏时，就会被取代。

考虑艺术作品的功能对于讨论风格具有重要的意义。一旦一种形式同一种形象或肖像结合起来——例如，在‘最后的审判’这一场景中，被挑选出的人坐在正面描写的神的两侧——无论风格如何发展，这种格局很难改变。而且，社会文化中不同的社会组织把风格当成一种身份证明，现在仍是。因此，不同的功能和环境导致了不同的风格，而不是单一的阶段风格。

赞　助

在任何一个社会中，艺术的功能性都决定了其创作的一个特殊方面。几乎所有的艺术作品都是接受雇用而产生的，而不是艺术家主动去创作的。总的来说，艺术品被制成并非为了艺术，而是因为有人对艺术有特别的需要。因此本书把赞助看成环境因素中的一个关键因素。“赞助”是一个复杂的术语，意大利文中用两个词把这个概念表达清楚。第一是“clientelismo”，它是建立在政治概念上的，意思是指把参与其中的赞助人和客户联系在一起进行的一系列交换，或是受到的恩惠。文艺复兴时期，不仅在特别的社会群体里，在全社会各个阶层，被精心而且谨慎遵循的社会、政治、经济甚至宗教习俗都要求这种交流。由这种交流产生出的社会黏合是治愈当时城市中暴力分裂主义的一剂良药。第二个词是“mecenatismo”，仅仅是指购买艺术作品和支持艺术项目。这个词来源于盖厄斯·西尔尼斯·米西纳斯（约公元前70—前8年）的名字。米西纳斯以其巨额的财产和奢侈的生活而闻名。15世纪雕塑家和建筑家菲拉雷特（安东尼奥·阿维利诺）提到赞助时体现的就是第二个词的意思。他打了个带有性别挑衅的比方：赞助人和艺术家分别是艺术作品的父亲和母亲。在文艺复兴时期的意大利——这样一个有阶级差别和父权至上的社会，很明显，直到文艺复兴后期，艺术创作中的决定性人物仍被认为是赞助人，而非艺术家。

文艺复兴时期的艺术正是在这两个词交叉的含义中发挥作用的。无论是由州县、教堂、修道院出资，或是由一些公会团体和个人赞助，这些受雇创作的艺术作品都是创作者怀着特别的目的完成的，因而向公众传达出的特殊信息比主题原来想表达的更为复杂。私人赞助商将艺术作品献给教堂，期望能用此礼物换回上帝和圣人的救赎。新的研究结果表明，文艺复兴时期虽然是男性占统治地位，但妇女们追随早期基督教时期和中世纪晚期妇女赞助者的榜样，也赞助艺术作品的生产，其中包括大型而昂贵的建筑项目、圣坛和壁画。不过在所有的捐助者中，妇女占的比重微不足道。统治者美化城市，为的是显示他们的合法性、权力和慷慨，并希望他们的臣民能继续维护他们至高无上的地位。宗教规则，尤其是新的规则的制

订者，急于展现他们在文化中的存在地位及其创始人的神圣，以此证明他们的正统。因此，他们就成为当时城市文化中重要的赞助人。他们通过教堂内部的装潢布置讲述他们的故事，而世俗人们通过惊人的捐助也确立起自己在城市祭礼生活中的地位。每次雇佣都建立起特殊的相互联系与交流：有时是在赞助者和艺术家之间，例如，雇人画幅私人画像；有时是在赞助人、修道院和艺术家之间，例如，雇人为修道院教堂的私人祈祷室绘制壁画。艺术是正在运行的社会政治体系中不可分割的一部分，它为今生和来世的方式提供了视觉结构。

观赏者对艺术的反应由以下因素决定：他们对赞助人慷慨、财富或权力的理解；修道规则或行业公会保证社会稳定的有效性；艺术家的技巧或才华程度，画出的圣人所表现的向上帝说情的能力。在社会关系网的中心就是艺术作品。参与到艺术中的人们，自觉不自觉地把由传统和业已存在的模型决定的已经被广泛接受的一整套的习俗表现也带到艺术中。投资人的、所在场地的、形象所属类型的历史在文艺复兴时期艺术创作中是一项看不见但至关重要的因素（事实上现代之前的所有时代都是如此）。

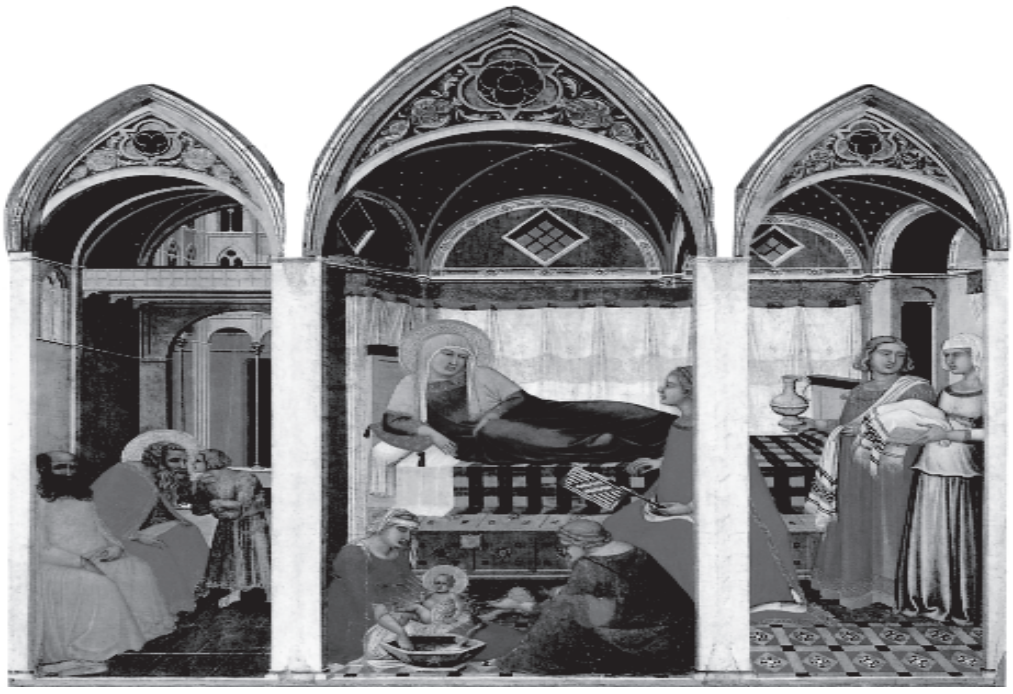
艺术家作坊

15世纪后期的一幅未具名绘画（图0.1）描绘了在一个创作积极而繁荣的时代中的艺术。画中给予艺术指导的投资人墨丘利神（众神的信使）骑着战车在空中漂浮，他在人间的代言人赫耳墨斯（为众神传信并掌管商业、道路、科学、发明、口才、幸运等的神）出现在图画底部的文字中。在图画右面建筑的楼上，一位风琴弹奏者正在充满激情地演奏，有位年轻人在用风箱为他伴奏。楼下，一位书商在向他的客户展示商品。旁边，一位画家正在用花环和丝带装饰建筑的门面，这种装饰是需要嵌入和上色的五彩拉毛粉饰的一部分，在画家旁边，他的助手在为他准备颜料。在画家的下面是雕塑家的作坊，一位衣衫褴褛的年轻人正跪着雕刻一尊大理石的女性半身像。在雕塑师的店里，年轻的学徒在出售成品，以此维持店的稳定收入。出售的商品中有一个男子的半身像（很可能是由绘好的木头和陶土制成），还有一些更加实用的广口水罐和托盘。一个年轻学徒正在练习他的绘画技巧。这幅图示意性地把艺术广义地诠释为包含了所有视觉或物质文化的项目，并已成为当时经济和文化交流的一部分。艺术创作在传统的作坊中进行，由一位大师级的工匠负责，再加上一批不同层次的处在训练状态的技工。19 世纪流行的那种孤独的天才



0.1 《墨丘利神》，约1460年，巴西奥·巴第尼创作，雕版图，32.4厘米×22厘米，大英博物馆，伦敦。

艺术家把他想像中的场景放置在真实的佛罗伦萨市民广场前。左边的背景中是锯齿状的长老会议大厦的门面，和现在已经被毁坏的圣彼尔洛·斯齐拉吉奥教堂，背景中央是长老会议大厦的凉廊。



0.2 巴第尼博物馆，佛罗伦萨，19 世纪拍下的内景，圣母和圣子浮雕的石灰和粉饰铸型。

这些重复的形象记录下了15世纪流行物品的大规模生产的市场（还有它们在 19 世纪后期和20世纪时的复制品和仿造品）。

艺术家的形象在文艺复兴时期的欧洲是很少见的。

艺术家的形象 虽然作坊中的艺术家形象是绝对真实的，但在15、16世纪，这种形象出现了明显的变化。南尼·迪·班科创作的表现传统的雕刻家作坊的浮雕作品（图0.3），与雕刻家巴乔·班迪内利（图0.5）的自画像的差异，就说明了艺术家们在自己的社会中的作用不断发展，而他们对自己在社会中的地位的认识也在不断进步。虽然艺术家们在自己所属的城市中一直承担着公民的责任，但南尼的浮雕集中展示了雕刻作坊的工艺部分：每个工匠都有自己的工作要完成，以此来确保作坊高效地运行。工匠们都穿着工作服，全神贯注地各司其职。一百多年之后，班迪内利的自画像中，艺术家



0.3《雕刻家作坊》，约1416年，石头和木头工作者公会委托南尼·迪·班科为奥圣米开勒教堂中此公会壁龛的底座创作，大理石，佛罗伦萨。

需要全本请访问 www.ertongbook.com