

消隐在时光中的巴黎旧梦

——乔瓦尼·博尔迪尼的艺术活动与风格

黄凌子

内容摘要：意籍画家乔瓦尼·博尔迪尼是19世纪末20世纪初法国最出色的肖像画家之一。在成为肖像画家之前，博尔迪尼从意大利移居法国，曾尝试过多种题材的绘画。本文将从博尔迪尼的个人境遇出发，对其生平经历和艺术活动进行梳理，追溯其绘画题材和风格的演变过程。同时，并对这一时期画家、赞助人、市场和大众间的关系进行考量，借此从一个侧面还原世纪之交巴黎画坛纷繁多元的文化面貌。

关键词：博尔迪尼“美好时代” 艺术环境风格探索自我定位

思潮跌宕、流派纷呈，激进的先锋艺术风起云涌，对传统的反叛与对艺术公共语汇消解的浪涛已经席卷了整个法国巴黎画坛——这似乎是经典的艺术史文本勾画出的19世纪末20世纪初巴黎的艺术景观。毫无疑问，艺术史总是在被“史实”本身以及“艺术史文本”进行着双重建构，有意无意的遗忘与遮蔽现象本身也成为艺术史一个绕不开的话题。19世纪末20世纪初的巴黎画坛正浸润于“美好时代”（La Belle Epoque）^[1]的氛围里，传统与现代、世俗趣味与精英主义、承传中的延异与激进中的反叛并存与交织，但经典的艺术史文本则强化凸显了后者，一些现象及人物在艺术史文本的构建中被遗忘和遮蔽了。

当时，活跃于巴黎画坛并受众多崇拜者追捧的意籍画家乔瓦尼·博尔迪尼（Giovanni Boldini，1842—1931）就是一位被“史”冷落了的艺术家的，其生前的名利双收与死后名誉的大起大落形成了巨大落差。本文将对博尔迪尼的艺术生涯进行论述，并对其绘画风格的形成和演变进行分析，试图再现这位集成就与争议于一身的艺术家的“昔日荣光”，令我们得以穿越时光的烟波，窥探到隐藏于由“天才艺术家们”构建的艺术史背后，那些曾被历史遗忘的“大师”的风采。同时，也借此从一个侧面了解世纪之交巴黎画坛多元的面貌，尽可能地还原当时更为真实和全面的艺术景观。

环境转换：从佛罗伦萨到巴黎

纵观博尔迪尼一生的创作活动，可以看到他在以“社会肖像画”抵达事业巅峰之前，其早期创作的风俗画、风景画和人物画在数量和质量上都相当可观。诚如他在总结自己的艺术生涯时提道：“在我完全投身于肖像画之前，我尝试过各种类型的绘画。”^[2]画家个人风格的形成和演变并非单纯“断裂式”的创新和突变，而是受到人际遇、社会背景和时代潮流的影响。对于博尔迪尼而言，随着生活空间的转移、创作环境和市场需求的改变，随之而来的是其在绘画类型与风格上的演变以及自我定位的探索和完成。

1842年12月31日，博尔迪尼出生于意大利费拉拉，他在幼年时期受到画家父亲安东·博尔迪尼的影响和启蒙，并经常出入于当地画家的工作室，为上层名流和贵族绘制肖像画^[3]。1862年，博尔迪尼进入佛罗伦萨美术学院学习，研习古典、严谨的写实技法。他常去米开朗琪罗咖啡馆，那里聚集了一批被称为“马基亚伊奥利画派”的画家，他们受巴比松画派的影响，反对学院派的传统，聚焦于外光，热衷对景写生，力求以写实手法表现自然的外貌^[4]，他们对博尔迪尼这一时期的绘画题材和技法产生了深远影响。

在佛罗伦萨期间，博尔迪尼创作了大量以贵族阶层的家庭成员和马基亚伊奥利画派画家为描绘对象的肖像画及风景画。与学院派推崇展现人物古典美和理想美不同，博尔迪尼响应了波德莱尔在《1859年沙龙》中的言论——“如果你注意对事物的仔细观察，会发现在肖像画中没有无关紧要的元素。手势、表情、衣服甚至装饰，一切元素都是为了展示人物而服务的。”^[5]注重对人物姿态的刻画，其创新之处在于将描绘对象置于日常生活的环境中，令人物呈现出自然、舒适和放松的姿态。其中具有代表性的作品为《迪耶格·马尔特肖像》（portrait of Diego Martelli，图1）^[6]。画面中马尔特以随意的姿势坐于地板上，双腿交叉，背部微驼，呈现出放松自如的状态。

1867年，借巴黎举行世界博览会之机，博尔迪尼随英国商人福尔克纳到达巴黎游览。在博览会上，博尔迪尼欣赏到法国风景画家柯罗的作品，并被其自由个性的画风深深吸引。同时，他还结识了德加、西斯莱、莫奈等印象派画家，并参观了库尔贝、马奈等人的画展^[7]。此次巴黎之旅不仅给



图1 博尔迪尼《迪耶格·马尔特肖像》 14.8×19厘米 1865 佛罗伦萨皮蒂宫现代艺术馆藏

予他艺术灵感上的启发，也促使他对自身的创作环境进行了重新思考。博尔迪尼在写给朋友的信件中谈道：

“对我而言，佛罗伦萨像是郊外的村庄，这令我感到十分无趣以至于不愿再这么待下去……我留在这里唯一思考的就是我将如何去到巴黎并且为此做好准备。”^[8]

此时的意大利已经丧失了自文艺复兴以来在欧洲画坛的主导地位，缺少全国性的艺术中心。虽然罗马仍旧吸引着年轻的欧洲艺术家去学习古典主义的传统技法和临摹古代大师的佳作，但并没有为现代艺术的发展提供良好的环境。究其原因，主要是由于国家缺乏政治上的统一。19世纪中叶，意大利内部的各个区之间保持着相对独立的状态，艺术家们既加入官方学院组织也因共同爱好集结于非官方组织中。即使意大利于1859年至1861年间最终实现统一后，也难以有一个城市如巴黎和伦敦那样，吸引当代艺术家聚集与此。这种“艺术中心”的缺乏直接导致两个后果：第一，从画家群体内部看，意大利本土画家们缺少进行思想交流和信息沟通的空间，有关国外艺术发展状况的信息亦难以传入，新的观念时常被忽视和遗忘。第二，缺乏可与巴黎沙龙相比的国家级展示平台。展览为艺术家和大众提供宣传和展示的场所，同时也是国家信息和文化传播与讨论的地方，因此从画家群体和市场关系来看，平台的缺失使得画家的作品难以被公众和市场广泛认可和接纳。虽然意大利人也采取了一些措施以尝试恢复国家在艺术上的中心地位，例如在本国举办大规模的绘画展览^[9]、赞助人为展览提供赞助并给予作品售卖的机会，但其成效微乎其微。这一时期的意大利艺术家们虽然在展览中积极展示个人成就，却并未形成统一的画派和风格。

新一代意大利艺术家们不再仅仅满足于在国内获得声誉，成为上层贵族认可的“画匠”，而是开始追求自己的作品能被大众广泛接受，成为工业社会中重要的艺术力量。此时，与意大利画坛衰败混乱的局面相比，巴黎成了各国艺术家竞相前往的圣地。因此，大量意籍画家离开家乡，前往巴黎寻求艺术发展的机会。

博尔迪尼正是这个潮流中从意大利“移民”到法国的画家之一。在动身前往巴黎的前一年，受到福尔克纳的朋友、英国人康沃利斯·韦斯勒的邀请，博尔迪尼到达伦敦并在那里度过整个夏天。在伦敦期间，他观看了一些当地的画展，欣赏到大量精美的画作。他在写给友人的信件中毫不掩饰对法国历史画家让·路易·欧内斯特·梅索尼埃和比利时画家阿尔弗雷德·史蒂文斯画风的喜爱^[10]。此二人尤擅历史、时装题材的绘画，并关注画面细节处的精致处理，这恰好与博尔迪尼在这一时期的艺术趣味相契合。在伦敦，博尔迪尼接受大批订件，并以小尺幅的肖像画取得一定成功，但于他而言，伦敦并不是终极目标，隔岸的巴黎才是最初的梦想和极致的诱惑。

探索与成功：从风俗画到肖像画的转型

博尔迪尼于1871年10月末抵达巴黎，居住在皮嘉尔广场11号的画室中。为快速获得经济收益，他与画商阿道夫·古比尔建立联系，绘制了一批符合当时市场趣味的风俗画。博尔迪尼的风俗画按照时间和题材来分，主要有两种类型：第一



图2 博尔迪尼 平静的日子 布面油彩 36.2×27.4厘米 1875 美国克拉克艺术馆藏

类创作于19世纪70年代早期至中期，主要以着装人物为展现主体。其中，举止优雅的男女成为描绘频次最高的对象，人物身着18世纪流行样式的服饰，置身于洛可可式的复古环境中。第二类创作于19世纪70年代中期之后，描绘巴黎现代都市生活，具有鲜明的时代感。同印象派画家一样，博尔迪尼醉心于描绘经奥斯曼改造后的巴黎街景，关注咖啡馆和剧院等娱乐场所中的公共生活，既是“美好时代”巴黎生活的热情体验者，也是忠实的记录者。

博尔迪尼的第一类风俗画带有“虚构性”特征。究其原因，第一是受到当时法国社会复古潮流的影响，由于资产阶级的偏爱，带有“华托式”风格的风俗画十分畅销，是初到巴黎的博尔迪尼为满足生存做出的选择。第二则可由他初到巴黎的境遇加以推测。博尔迪尼在佛罗伦萨创作的肖像画多以其朋友和艺术团体中的成员为描绘对象，绘画内容也由他们指定或建议，但作为刚完成生活环境转变的外籍画家，初来乍到的博尔迪尼在巴黎略显孤立，他尚未加入任何艺术团体，也无师友的指导和建议。^[11]并且他此时的名气还不足以吸引足够多的社会名流与顾客，因此并未创作出具有代表性的肖像画，他风俗画中的人物多以其情人贝尔特为原型，在技法上受到梅索尼埃和佛尔图尼的影响，关注细节，注重笔触的运用。

但这样具有“虚构性”的风俗画只是博尔迪尼阶段性的尝试和获取财富的策略性选择，当他在巴黎的生活逐步趋于稳定之后，便迅速迈开了探索的步伐，开拓了新的题材和绘画方式。例如在博尔迪尼于1875年创作的《平静的日子》

（Peaceful Days，图2）中，画家同样以贝尔特为模特，但画面内容展现的是19世纪法国女人日常家庭生活的场面，画中的贝尔特也穿上了更为贴近时尚的衣服，姿态更为舒展和随意，摆脱了早期复古风俗画中的“人为化”痕迹。

70年代中期以后，博尔迪尼逐渐将目光投向更为生动的巴黎现代生活，主要有巴黎街景和都市夜生活两种题材。在街景题材的作品中，与莫奈和毕沙罗沉迷于光与大气，描绘模糊的、意义不明的街景，以及卡耶博特通过更为冷静的“一瞥”捕捉都市生活的一隅不同^{〔12〕}，博尔迪尼善于截取拓展后的城市公共空间中的日常生活片段，其侧重点在于把握现代大都市生活的节奏和脉动。此类绘画具有一定的“情节性”特质，街道是承载故事的公共场所，而运动中的人物、动物和交通工具以及各个元素间的互动性是其关注的重心。例如其作品《过街》（Crossing the Street），朱莉·柯莱特在其评论中描述道：“博尔迪尼展示了皮加勒广场的一角，一名乘坐出租马车的花花公子正探身出窗外，目光追随一名过街的妓女。她裙舞飞扬，手捧着一束鲜花。”在此幅中，风流公子偷窥的目光和女子从容的面容、年轻女子的轻盈和佝偻老妇的迟缓形成对比，使画面具有一定的情节性和互动性。博尔迪尼用其惯用的迅疾笔触使画面洋溢着一种动感，而背景中正在行驶的马车与女子身后穿街而过的黑色小狗则强化了这种动感。

以夜生活题材的作品主要以剧院、夜总会、音乐厅和咖啡馆为描绘场景，音乐家、舞者和咖啡馆中的人群为描绘对象。此类绘画从题材、构图和视角的选取上都受到德加的影响。

当梅索里埃和佛尔图尼引导博尔迪尼对风俗画进行探索的同时，马基亚伊奥利画派对外光的研究也持续影响着博尔迪尼的兴趣。此外，这一时期恰好是印象派的盛期，风景画在市场上流行，对市场有着敏锐嗅觉的博尔迪尼自然不会错过对这一流行题材的尝试。虽然他并不能被归为印象派画家，但在建立自己独特的风格和明确个人定位之前，为了满足市场需求和实现自我突破，他也和当时的印象派画家一样进行着户外作画的实验性尝试。

1872年至1879年间，博尔迪尼游历于塞纳河岸和诺曼底地区，创作了一批风景画。这些画作具有不同的风格，在尺幅上有大有小，在内容上既有描绘户外娱乐休闲活动和假日生活的“叙事型”风景画，也有更为纯粹的风景画。在第一种类型的风景画中，不同阶层的人物形象时常出现于同一画面。在《晨中漫步》（The Morning Stroll）中，弥漫着灰色云彩的天空之下，画面左侧的农民家庭正忙于劳作，与之相对的是沿小道撑着阳伞徐行的资产阶级年轻女子，一幅之中，兼具米勒式的现实主义关怀和对资产阶级现代生活片段的捕捉。第二类风景画中叙事性元素则明显减少，例如完成于1873年的《贡布拉的大道》（Highway of Combes-la-Ville，图3），此幅作品与画家同时期其他作品相比尺幅较大，且完全在外光下完成，描绘了初夏巴黎郊外的场景，注重对自然光线明暗变化的刻画。

80年代中期，博尔迪尼迁至位于贝尔特大街41号的工作室并开始了全新的尝试，他将关注点回归到其房屋和工作室内部，创作了一系列以此为背景的绘画。对室内环境的兴趣似



图3 博尔迪尼 贡布拉的大道 布面油彩 69.2×101.4厘米 1873 美国费城艺术博物馆藏

乎可以追踪到其佛罗伦萨时期对肖像画的背景描绘中。这一时期，他再次将其工作室作为展示空间，描绘来访的客人，以及摆设于其中的物件。至80年代末期，人物肖像逐渐消失在博尔迪尼此类题材的绘画中，他更多地投入到对环境本身以及置于其中的物品的描绘上。在《桌子和画室的一角》(Table and a Corner of the Studio)中，他采用了德加善用的上升视角，精心描绘了日常生活中使用的物品，如信件、画笔和瓶子等。

职业生涯的巅峰：社会肖像画大师

19世纪末，巴黎公众对历史画和“叙事性”绘画的兴趣逐渐减弱，符合中产阶级审美趣味的“社会肖像画”逐渐兴起与发展。这类绘画的流行首先根植于19世纪的肖像画传统地位。根据19世纪初期发展出的绘画类型的等级顺序，肖像画次于历史画，排在第二位。^[13]但从数量上看，伴随大革命而来的中产阶级阵容的扩大为肖像画市场注入了新的活力，肖像画成为绘画类型中需求量最大的一种。整个19世纪，在不同时期和不同流派交替的背景下，不管肖像画的风格和基调出现何种演变和发展，它都在艺术市场中占据一定的份额。在世纪末，尽管来自摄影的竞争日渐激烈，肖像画在具象画中仍占有重要地位，肖像画水平被一些画家视为专业评判的尺度，一些并非主攻肖像画的画家也时常在肖像画方面进行着实验性的探索。其次，“社会肖像画”的兴盛及其艺术趣味和风格上的改变最直接地受到赞助人和顾主的影响。这一时期的法国，“社会”的概念和结构发生着重要变化。具体而言，新兴的资产阶级推翻了传统贵族阶级的统治，并迅速掌握了经济大权，成为社会生活的实际主导。但是，这一“新阶层”却对昔日贵族们的优雅品位保持着崇尚的态度，甚至有意模仿贵族们的日常生活方式，他们渴望由此引领上流社会的新风尚。托克维尔在《旧制度与大革命》说道：

“欧洲的资产阶级对传统贵族资产与价值观的崇尚态度，教育尤其是精英教育在对贵族精神的弘扬上作用显著。作为一个有着悠久贵族统治历史的民族，贵族地位身份的高度与王权专职的不可动摇，决定论金钱不可能成为人们追求的唯一荣耀。工商业资产阶级虽有客观的金钱，却缺乏社会对这一阶层的尊敬。其结果必导致有大量的公民珍惜精神享受，并推崇制造精神产品的人们。在这样的社会里，闲散的贵族乐意亲近知识，推崇艺术；渴望获得身份与地位的人意识到，自身的重要性并不仅仅在于财富的多寡，高尚的情趣更可使他们得到财富之外的荣誉，也会在政界之外为自己创造一个无可争议的显赫地位。”^[14]

在绘画领域，资产阶级们将目光投向了作为昔日贵族专属品的肖像画，并将这种绘画引入到日常家居装饰当中，作为身份的象征和炫耀的标签。因此，顺应社会风尚的“社会肖像画”备受新贵们的青睐和追捧，在市场中销量极佳。艺术家、赞助人、大众和市场之间存在着一种微妙而心照不宣的依存关系：一方面，新贵们通过将风格优雅的肖像画呈现在家庭或公共空间中以实现对自身形象的“美化”。而另一方面，肖像画家们主动地与市场和大众建立了良好的互动关系，使肖像画在满足市场需求的同时，也实现自身经济和名誉上的双丰收。

再者，从画家群体内部因素看，肖像画家为获取名利所积极采取的一些策略和行动也从侧面推动了“社会肖像画”的发展。从19世纪末开始，各类国际性展览在欧美重要城市相继举办，社会肖像画家是这些展览的活跃群体，他们在先锋派和官方团体之间游走自如，除了参与传统的官方组织发起的展览外，也会在国际性展览、私人画廊、博览会中展出作品以扩大影响。此外，肖像画家也通过在巡展过程中收获奖项、在销售过程中提价等手段来抬高肖像画的市场价值，提升名气。^[15]

“社会肖像画”的流行以及市场和赞助人的影响加快了肖像艺术在风格上革新的脚步。绘画内容是否符合过去沙龙展览式的优雅和伟大并不是“新阶层”关注的重点，相比之下，赏心悦目的视觉作品更符合他们的收藏趣味。因此，绘画不再拘泥于宏大的场面形式和静穆的历史文学体裁，崇高的风范与内涵逐渐让位给多样化和自由化的风格，在历史画和叙事性绘画日渐式微的同时，肖像画焕发出崭新的生机。

在巴黎生活的早期，初涉法国画坛的博尔迪尼考虑的重心是如何与画商建立联系和出售作品，以保证温饱和在收藏圈中赚得名气。通过一系列绘画实践和对多种题材的尝试，博尔迪尼逐渐探索出独特的艺术语汇和个人定位。

1880年和1881年，博尔迪尼相继向沙龙展提交作品，从作品类型看，他逐步回归到了肖像画创作。以其送往1880年沙龙展的作品《亚马逊》(The Amazon)为例，这一时期的肖像画还处于尝试性阶段，并未形成明显的个人风格，其中不难看出他从不同画家那里汲取的灵感。这件大尺幅作品以当时著名的女演员爱丽丝·雷诺为模特，画家将其描绘为时髦的骑马女子，正侧身骑在褐灰色毛皮的骏马之上，一旁有活泼可爱的小狗跟随。博尔迪尼以细腻精准的笔法刻画人物和动物的情态，质感粗糙的地面、背景中细长秃枝的早春树木和乌云密布的天空则以厚稠而快速的笔法涂写。此画令人联想到雷诺阿的《布诺涅森林骑马》(Riding in the Bois de Boulogne)。两幅在构图、对中央马匹的用色和姿态刻画上极为相似，只是雷诺阿作品中的白色小马在博尔迪尼的画中被替换为白色的宠物小狗。而此画的题材和对细节的处理手法则延续了梅索里埃历史风俗画的典型风格。

博尔迪尼肖像画风格的转变以其1880年的荷兰之旅为分水岭。在荷兰，他欣赏到17世纪肖像画大师弗朗斯·哈尔斯的作品，由此启发了他肖像画创作的新阶段。博尔迪尼于1881年沙龙中展出的作品《加布里埃尔·拉斯蒂伯爵夫人》(Portrait of Countess Gabrielle de Rasty)^[16]创作于1880年9月，即他从荷兰归来以后。从这件作品中得以窥见博尔迪尼风格上的转变和革新，与《亚马逊》相比，此幅在手法上更为自由和大胆。在沙龙展亮相之后，这件作品因其过度的精致文雅一度被评论家称为“手法的滥用”^[17]。但同时，此画令博尔迪尼第一次以“社会肖像画家”的身份受到赞誉，他被评价为能够绘制出“所有美丽的社会女性梦寐以求”的形象。^[18]

在受到评论家的鼓励之后，博尔迪尼在此后一段时期内继续进行着肖像画的创作，其中既有为参加国际展览所绘的名人肖像，也有以朋友为模特的更为私人的肖像。对于博尔迪尼而言，“社会肖像画”是其进入市场、收获名利的手段，

也是其编织社交网络的媒介，他对于描绘对象的选择来源于贵族与资产阶级的订单。在人物形象的塑造上则响应了波德莱尔在《现代生活的画家》中的言论，即“现代生活”中的艺术家都应用笔表现他所处的时代。博尔迪尼把握着时代的脉搏，紧随19世纪巴黎的时尚脚步，将对对象刻画成身着时尚服饰的现代“巴黎人”。因此，在某种程度上，他所塑造的是“时代的典型形象”，是对一种“类型”的概括。这些画作的共同特点是运用流动性的笔触来描绘人物，通过人物躯干和头部扭转的姿态来展现其运动性，以暗示非凡的活力和动感。

90年代伊始，博尔迪尼对人物姿势、构图和色彩的调和开始了更为大胆的尝试，新的特点在他之后二十年间的作品中反复显现，并汇聚成其肖像画的典型风格。与古典肖像画中蕴含的典雅、平衡和优雅的审美趣味不同，博尔迪尼试图用更具现代性的语汇打破学院派艺术人为和矫饰的规范，冲破理性的束缚，以呈现肖像画的新面貌。运动感和即兴感是他肖像画风格的鲜明特点，最明显的表现之一是人物呈现出夸张扭曲的动态，躯体被拉长，呈现S形。在面对画面背景的处理时，学院派画家习惯于将人物安排在装饰精美、陈设讲究的室内环境中；印象派画家则将笔下的人物还原到其具体生活的情境里，如雨天的街道、洒满阳光的花园、排练的舞蹈教室、或是温馨的家中；其他同时代的肖像画家如阿尔弗兰德·斯蒂芬斯（Alfred Stevens, 1823—1906）、詹姆斯·缙索（James Tissot, 1836—1920）和保罗·海卢（Paul César Helleu, 1859—1927）等人喜欢以熟悉的人物和环境为对象。博尔迪尼则更为大胆简率，在背景中以平滑流畅的笔触展现微妙的色调对比，与前景人物的细腻刻画形成虚与实、简与繁的对比。

1889年，博尔迪尼参加巴黎万国博览会。他在此次展览中共展出12件作品，令他在法国本土和国际评论圈中的名气大增，被誉为“本时代最有才华的画家之一”和“具有高价值的肖像画家”。本次展览的成功更加坚定了博尔迪尼未来继续从事肖像画创作的决心。在缺席了沙龙展8年之后，博尔迪尼重新开始在国家美术协会沙龙^[19]中展出肖像画，并成为该沙龙的固定成员。这一时期，博尔迪尼的工作室门庭若市，欧美社会名流竞相造访，纷纷以拥有博尔迪尼的肖像画作品为豪。

当“美好时代”伴随着第一次世界大战爆发的炮火声骤然终结之时，乔瓦尼·博尔迪尼的艺术生涯也几乎走到尽头。世界以匆匆的步伐迈向全新的时代，曾经流行于上流社会的时髦、雅致的“社会肖像画”随着先锋派审美趣味的到来而逐渐衰落。同时，由于博尔迪尼肖像画中流露出的世俗性，及对感官愉悦最大化的追求，令评论界一直以来对其褒贬不一，讽刺画家乔治·吉萨将他评价为“时代的画家”，席格却对他嗤之以鼻，称其为“天下无双的蠕动之父和肖像画的花边学派”^[20]。由于声誉的大起大落，博尔迪尼逐渐被排除在19世纪西方美术史的大师行列之外，甚至被后人遗忘。

从佛罗伦萨到巴黎，博尔迪尼是当时少数几个在巴黎享有较高知名度和财富的意大利画家之一。起初，他为了融入巴黎艺术圈和获得市场的认可，迅速选择了具有洛可可复古情调的风俗画，但随着事业的发展和社会知名度的提高，他开始尝试其他题材的绘画，并逐渐发展出独立的艺术风格，最终通过

自己的绘画实践，以“社会肖像画家”的身份获得巨大成功，成为“美好时代”巴黎画坛的重要组成部分。他在巴黎的实践表明，画家在其职业生涯中做出的选择和其事业的发展往往与艺术市场有着密不可分的联系。诚然，从艺术格调和技法上来看，博尔迪尼或许不能被称为“美好时代”最出色的画家，但他的确是世纪之交巴黎画坛和艺术市场中的独特景观，也给我们提供了一个观看19世纪法国艺术全景的独特角度。□

注释：

[1] 对于“美好时代”的时间界定并无统一说法，此处采用较为常用的说法，即19世纪的最后20年至20世纪初第一次世界大战爆发之前这段时期。关于这一时期巴黎社会风貌的描述，参见Rudorff, Raymond, *The Belle Epoque: Paris in the nineties*, Saturday Review Press, 1973.

[2] Giovanni Boldini to his brother Gaetano, 24 June 1924, in *Paris 1991*, p.43.

[3] 关于博尔迪尼的生平介绍，参见黄凌子《“美好年代”的社会肖像画——以乔瓦尼·博蒂尼为例》，载《新美术》2014年第7期。

[4] Tonelli, Edith A., *The Macchiaioli?: painters of Italian life, 1850-1900*, University of California, 1986.

[5] *Salon de 1859*, Baudelaire 1868, vol.1, p.318.

[6] 迪耶格·马尔特是佛罗伦萨的艺术评论家和马基亚伊奥利画派的支持者。

[7] Sarah Lees, *Giovanni Boldini in Impressionist Paris*, Sterling & Francine Clark Art Institute, 2010, p.85.

[8] Giovanni Boldini to Cristiano Banti, late June/early July 1867, *Dini and Dini 2002*, vol.2, p.26.

[9] 这一时期在佛罗伦萨举办的两个重要展览是National Exposition of the unified Kingdom of Italy和Promotice Exhibitions, 对于展览的记载，参见Caroline Igra的论文“Reviving the Rococo: Enterprising Italian Artists in Second Empire Paris”。

[10] Giovanni Boldini to Cristiano Banti, 12 June 1867, *Dini and Dini 2002*, vol.2, p.35.

[11] 博尔迪尼于1880年2月3日写给Raimundo de Madrazo的信件提到，他渴望加入“艺术联合俱乐部”。在这之前并未有资料提到博尔迪尼与在法国的艺术组织有联系。

[12] 陈岸瑛《巴黎改造、城市景观与印象派》，载《三十二个展览：印象派全景》，上海博物馆编，北京大学出版社2013年版，第22页。

[13] 绘画的类型与其等级，参见由曲培醇《十九世纪欧洲艺术史》，丁宁等译，北京大学出版社2014年5月版，第129页。

[14] 托克维尔《旧制度与大革命》，北京：商务印书馆1996年版，第291—293页。

[15] 参见黄凌子《“美好年代”的社会肖像画——以乔瓦尼·博蒂尼为例》中对于展览策略的分析，载《新美术》2014年第7期。

[16] 这件作品的创作日期曾被注为1878年，Sarah Lees指出这应是错误的记录，应是画家创作于1880年的作品。参见Sarah Lees, *Giovanni Boldini in Impressionist Paris*, Sterling & Francine Clark Art Institute, 2010, p.120.

[17] Buisson, J., *Le Salon de 1881*, *Gazette des Beaux-Arts* 22, P.43.

[18] Seigneur, Maurice du., *l'Art et les artistes au Salon de 1881*, Paris?: Paul Ollendorf, 1881, p.107.

[19] 国家美术协会沙龙于1890年建立，创始人皮埃尔（Pierre Puvis de Chavannes）和梅索里埃。

[20] Sarah Lees, *Giovanni Boldini in Impressionist Paris*, Sterling & Francine Clark Art Institute, 2010, p.19.

黄凌子 北京大学艺术学院博士研究生