

莫內早期作品中的現代性：以〈花園中的女人〉為例

蘇文惠

前言

Women in the Garden 〈花園中的女人〉【圖 1】創作於 1866-1867 年間，完成後莫內送交沙龍展，卻遭到拒絕，這是莫內第一幅被拒的作品。莫內在 1866 年一封書信中寫道他決心全力投入外光派（*plein-air*）風格的繪畫，但是：「這是一項危險的創新。直到目前為止還沒有人投入過，即使是馬內也沒有。」¹不過 1867 年在莫內的創作生涯中是更為重要的一年，莫內接著寫道：

「直到 1867 年我的風格才逐漸確定下來，但是性質上仍不是真正具有革命性的，我還不到採取顛覆顏色的原則。這些原則為我樹敵無數，後來我顛覆顏色有很多人反對，但是我開始嘗試實驗反傳統的光線與色彩效果。」²

莫內送交 1865 年沙龍展的兩件作品：*Mouth of Seine at Honfleur*【圖 4】和 *The Pointe de la Hève at Low Tide*³【圖 3】都成功被接受，從兩件作品我們可以看出莫內在形式與主題上都是採取較為傳統的作法，如天空陰暗的畫法、人物的位置⁴，而在 1866 年莫內另一件被沙龍評審接受的作品：*Camille (Women in Green Dress)*【圖 2】，開始可見到莫內對現代生活主題的興趣，從主題上看是一張傳統的女性肖像，但是這位女性卻身著最時髦的服裝，她的姿勢參考時尚雜誌中模特兒的動作，不同於傳統女性肖像畫刻意

¹ Bernard Denvir (ed), *Impressionists At First Hand* (London: Thames and Hudson, Ltd. 1990.), p 33. 原文為：*I threw my self body and soul into plein air painting. It was a dangerous innovation. Till then nobody had indulged in it; not even Manet, who attempted it only some years later, after me.*

² 出處同上，p 33，原文為：*It was in 1867; my style had become definite, but it was still not really revolutionary in character. I was still a long way off adopting the principle of the subversion of color that set so many against me, but I was beginning to make some attempts at it, and I was experimenting with effects of light and color that flouted the conventions.*

³ 風景畫是莫內很重要的主題，關於風景畫的分析，可參考 Steven Z. Levine 的文章 *Monet, Narcissus, and Self-Reflection: The Modernist Myth of the Self* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994). Steven Levine 嘗試從心理分析的角度檢視莫內畫作。

⁴ 這兩件作品的主题都是風景畫，是沙龍觀眾熟悉的主题。風景畫此時已受到相當程度的重視，從 Rousseau 和 Corot 被選上成為沙龍評審可知。這兩件作品尺寸大小剛好，90*150 公分，因為通常大尺寸的作品被拒絕的機率也較高。此外就形式來說，畫面空間的透視法是承襲自文藝復興以來的傳統，一直延伸到很遠的地方，天空是灰灰的，土黃色的，令人聯想到維梅爾的作品，但是多了許多雲層作變化。而人物的位置也符合傳統，位於畫面中央，種種原因都使作品入選。這是莫內早期「成功」的作品，也是最不像莫內的作品。

凸顯如女神般的氣質。到了 1867 年這幅〈花園中的女人〉則是莫內參加沙龍展的代表力作，雖被沙龍評審拒絕，但是其重要性不能忽略。

1867 年在莫內個人創作生涯中具有關鍵性的地位，而當年也是法國繪畫史重要的一年。關於 1867 年精緻藝術 (fine art) 的情況，十九世紀法國作家兼藝評家 Théophile Thoré (1807-1869) 曾為文寫道：「我們正處於兩個世界...一個世界正在結束而另一個世界則正要開始...」⁵，這段話點出當時藝評家的心聲，因為古典派大師安格爾 (Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780-1867) 於這一年逝世，象徵古典主義與歷史畫的光芒結束，隔年 1868 年法國藝術界的大獎 Grand Medal of Honor 是給予一位風俗畫家，過去這個獎都是給歷史畫。而同樣地也是在 1867 年，法國舉行第二次萬國博覽會。負責規劃萬國博覽會展場的六十名委員中大多數是企業家與政府官員，不惜成本砸大筆銀子展現法國進步的高科技成果，藝術品也是被當成商品的一部份來展示，象徵法國現代社會繁榮與大眾文化興起的景象。這一年不但對法國政府來說是打造國家形象的大好時機，對藝術家來說亦是，為了增加曝光率，許多藝術家莫不卯足全力參加此次展出，因此莫內於 1867 年送出〈花園中的女人〉參展，此畫主題與技巧都具有現代性的意義。本文將先檢視當時的社會經濟脈絡，城市景觀的改變也影響生活風尚，而女人則是現代巴黎形象的最佳代言人，最後將分析〈花園中的女人〉，以觀察莫內如何反映現代精神。

一、第二帝國政權之下的現代生活

第二帝國 (1852-1871) 被喻為「現代法國的誕生」(The birth of modern France)⁶，無論從何種角度看都是具關鍵性的時期，而影響藝術發展最大的兩個層面是政治與經濟因素。法國史學家 Alain Plessis 這麼評論經濟的發展：「從法國經濟史來看，第二帝國被視為一個決定性的時期，也是一個高度繁榮的世紀，資本主義興起經濟快速擴張。」⁷法國會有如此高度繁榮的經濟景象，和政府的重商政策直接相關，第二帝國是法國史上第一個把經濟發展列為第一優先目標的政權⁸，政府官員和企業家、經濟學家都常互相來往，彼此交換討論有關金融、工業、商業等意見，兩者關係相當密切⁹。此時巴黎是全國的經濟中心，像磁鐵一樣吸引大批外省民眾到首都工作，大量人口湧入，根據

⁵ Thoré (3), 'Exposition Universelle de 1867,' II: 385. 間接引用自 Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Exposition of 1855 and 1867* (New Haven and London: Yale UP, 1989), p 151.

⁶ Alain Plessis, *The Rise and Fall of the Second Empire, 1852-1871* (Cambridge: Cambridge, 1979), p 58.

⁷ 同上, p 58.

⁸ 同上, p 62.

⁹ Alain Plessis 寫道: *It (the government) established a close co-operation with them(industrialists), particularly in the Conseil Supérieur de l'Algriculture, du Commerce et des Travaux Publics, where high-ranking civil servants, ministers and economists exchanged views with leading industrialists and financiers.* 出處同上, p 65.

當時巴黎市人口統計，有百分六十一的人都是來自外省¹⁰，但是各方面基礎設施不完善，和此時的倫敦比起來巴黎還像是個中世紀的城市，從 1789 年來沒什麼變動，街道狹小，各種人雜居。1853 年拿破崙三世委任豪斯曼（Baron Hausmann）進行首都重建計畫，不但拆除舊房子拓寬馬路，同時也改善飲水衛生系統，巴黎真正脫胎換骨成為現代城市。第二帝國政府整建後的新巴黎煥然一新，寬敞的城市規劃、公寓面對馬路的立面裝飾與風格都有一致的規定。寬敞的新巴黎一方面方便政府鎮壓革命份子勢力，另一方面也讓巴黎成為一個真正稱得上帝國首都之城，有歌劇院、北方車站（Gare du Nord）等等，到處可感受到一股菁英文化精神與商業、現代化合而為一的氣勢。

然而這項改革也遭到許多非議，國家財政支出龐大，赤字暴增，強行徵收土地的鐵腕手段引起抱怨，而且因為經費不足，豪斯曼一開始規劃的新巴黎，其實到帝國後期也無力完成，只實現計畫的一部份，此外下層階級的窮人被從巴黎市中心趕到北方、東方的郊區，巴黎市真正成為布爾喬亞與貴族的最佳聚集之處，如大道（boulevard）、廣場、公園，都是適合散步的地方。拿破崙三世關注城市公園綠地的規劃，希望公園成為大眾最佳娛樂去處¹¹，在人造的公園中，感受到「自然與現代工業齊頭並進」。¹²公園是城市景觀最好的裝飾品，只要有音樂會表演，總會聚集大批人潮，不管在林蔭大道或公園中，這是人民生活中很重要的一部份，巴黎人甚至覺得每週去一次公園聽音樂是身為市民的責任¹³。此外政府故意以藝術大師的名字來命名新建設的街道，如 Velasquez, Rembrandt, Van Dyck 等，營造巴黎成為世界文化中心的最佳代言人¹⁴。在所有印象派畫家中，莫內是第一位在畫作中反映他被新興精緻的公園所吸引的畫家，從 1867 年開始即出現以公園為主題的作品：*Garden of the Princess*【圖 5】，以鳥瞰式觀看巴黎的綠地，以及同年製作的 *Luchon on the Grass*〈草地上的午餐〉、*Women in the Garden*〈花園中的女人〉。同樣的公園主題在他日後創作生涯中也繼續出現，如 1867 年的 *The Tuileries*【圖 6】和 1878 年的 *The Parc Monceau*【圖 7】等，或者是妻子卡蜜兒和兒子在房子中的花園休息、野餐的場景，顯示莫內對公園、花園這種人造自然場景的主題相當喜愛。

Meyer Schapiro 認為印象派筆下的巴黎布爾喬亞階級生活是他們渴望的的生活水準，但是又消費不起¹⁵，這些評語用在莫內身上應該是適合的。莫內常有缺錢的窘境，

¹⁰ 出處同上，第 119 頁有人口組成比例統計表，外省人佔 61%，外國人佔 6% 左右，其餘是真正巴黎市人。

¹¹ Louis Napoleon 鼓勵公園建設尚有一點重要的政治考量，希望大眾多關注在公園舉辦的藝文活動，減少異議份子沒事想反抗政府的念頭，見 Robert Herbert, *Impressionism: Art, Leisure, & Parisian Society*, p 141.

¹² 同上，p 141.

¹³ 同上，p 143，原文為：*The Parisian feels it his duty to make rounds of the gardens once a week, to get the new songs in his memory. On either side of the grand avenue these gardens flourish.*

¹⁴ 同上，p 142.

¹⁵ Meyer Schapiro, 原文為：*As the contexts of bourgeois sociability shifted from community, family and church to commercialized or privately improvised forms--- the streets, the cafés and resorts--- the resulting consciousness of individual freedom involved more and more an estrangement from older*

寫給朋友的信件大多抱怨自己又沒錢了，因為莫內習慣過著如布爾喬亞階級的生活方式，家裡請女傭，三餐講究，自然開銷會大。莫內在 1860 至 1870 年代仍是個年輕的小牌畫家，作品賣出數量不多，且價格低廉，經濟狀況並不富裕；對照他後來奢侈的生活方式，很有可能此時莫內是藉由畫作反映心中對布爾喬亞生活方式的興趣與嚮往。

但是莫內在主題選擇的考量可能不僅僅是反映個人慾望而已，也有可能是將畫作當作商品，使之具備可消費的性質。前文提到此時巴黎經濟繁榮，而高度經濟發展的結果，也影響到社會的價值觀。觀察十九世紀的小說，許多作者一致反映出這是一個新社會，這個社會「臣服於新上帝的絕對與獨有的宰制，也就是權力與名聲。而金錢是開啟所有樂趣的鑰匙，擁有財富就是體驗權力的樂趣。」¹⁶小說家大仲馬年輕的時候就觀察到：「今日男人一定有個重要的目標，就是要變得非常有錢。」¹⁷當然，對藝術的觀念也在改變中，藝術品無可避免地成為商品，是一項可投資的消費。如今一年一度的沙龍展成為最大的藝術市場，藝術家展出作品，可能的買家到現場看畫。私人畫廊尚未興起之前，藝術家生涯的關鍵幾乎都掌控在政府手中，如果沒有得到官方獎章或沙龍展的展出機會，生活就會立刻成為問題。但是在此有個弔詭的拉鋸戰是，官方最欣賞的藝術家是歷史畫家，具深厚學院訓練出身的藝術家，但是中產階級的買家最喜愛的是風俗畫與風景畫，畫的尺寸不用太大才適合掛在家裡。藝術家所需面臨的課題是如何在兩者之間取得平衡，繪畫技巧傾向以傳統的手法表現，而主題則是輕鬆的風俗畫與風景畫，不需要具備太多文學或歷史的背景知識即可閱讀的作品。具備高度消費能力的中產階級成為藝術主流品味的決定者，取代以往以皇室或教會為主的品味。一些藝評家看不慣所有東西都和商品有關，如藝評家 Théodore Duret 的著作《1867 年的法國藝術》（*Les Peintures françaises en 1867*）其中有一章的篇幅都在批評他所謂的布爾喬亞藝術（l'art bourgeois），他認為布爾喬亞的藝術特色是庸俗、平庸，眼界狹小，關注生活中的小事，情緒誇大渲染，這都是導致藝術墮落的原因¹⁸。1867 年左右，批評布爾喬亞階級藝術的文章已經很普遍，不過不只是保守派批評，進步派也批評，希望回復藝術卓越的品質。即使如此，布爾喬亞仍是最重要的買家，這是整個大潮流的趨勢。印象派首先反映潮流，以莫內的作品為例，他選擇中產階級生活為主題入畫，且畫中人物的穿著時髦，加上畫面明亮、看起來美麗愉悅，充分具有能被消費的特色，

ties; and those imaginative members of the middle class who accepted the norms of freedom, but lacked the economic means to attain them. 間接引用自 T. J. Clark, 'Introduction,' *The Painting of Modern Life*, p. 3.

¹⁶ Alain Plessis, *The Rise and Fall of the Second Empire, 1852-1871*, p. 72, 原文為: *Authors stressed that society was under the absolute and exclusive domination of this new god, which bestowed power and fame. Money was the key to all pleasures; to own wealth was to experience the enjoyment of power.*

¹⁷ Alain Plessis, *The Rise and Fall of the Second Empire, 1852-1871* (Cambridge: Cambridge, 1979), p. 72.

¹⁸ Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867*, p. 168.

此外技巧上是反傳統的，更讓作品特色和「現代性」連接¹⁹。

二、女人與時尚

城市景觀的改變，同時也改變了生活風格。服裝研究中心歐洲聯盟主席 Dominique Waquet²⁰認為第二帝國是法國時尚擴展的重要時期，政府有能力促使城市規劃及建築更新，同樣也能使服裝的面貌煥然一新，Dominique Waquet 並舉 J. Laurent 在其著作《穿脫的裸者》（1982年）中的一段敘述為例：

「西元一九〇〇年，婦女的緊身衣使女子身材變成苗條的 S 型，激發了後人創作 S 型別針，加萊的陶質花瓶，以及地鐵入口。這樣一來，也不必問服裝設計師以建築為樣，或是反過來建築師以服裝為樣，形式是由時代自然的空氣中產生出來的。」²¹

這段話強調出城市景觀與時尚服裝之間的緊密關係。英國人沃爾斯於 1857 年將高級時裝引進巴黎，介紹給年輕的皇后歐仁妮（Eugénie），此事件必定和國家的強盛有關。在第二帝國時期，巴黎的穩定、政經的強勢與蓬勃的藝文發展，都提供時尚工業良好的發展背景²²。

城市空間與流行時尚是女人表現的最好舞台。十九世紀中產階級男性正式的服裝清一色是黑配白的套裝，表現高貴、嚴謹、自我節制的男性特質，而女性在服裝上的表現則是花樣百出，色彩豐富。十九世紀晚期一位時尚評論家 Octave Uzanne 寫道：「如果男人僅有權利穿衣服，那麼女人則是有權利裝飾自己...為乏味的現代生活引入一些光彩。」²³「巴黎人」（Parisienne）一字隱含的是巴黎男性，尤其是布爾喬亞階級擁有的財富與社會地位，而他裝扮華麗，時尚入流的女人則是展現這兩樣傲人資產的最好說明之一。Tamar Garb 指出，「巴黎人」代表的是商品化的女性特質，藉由拜物化、時尚的身體和風情萬種勾引人的女性身材創造出一種誘惑人的、情色化的奇觀，也就是為了愉悅大眾的眼睛而裝扮自己，姿態動作無不極力表現她的肢體魅力²⁴。「巴黎人」彷彿成為專有名詞，意指一種現代城市生活方式，同時又被與現代都會魅力和潛在危險聯想在一起，在十九世紀八〇年代之後，「巴黎人」連同巴黎是國

¹⁹ 關於莫內作品中的現代性討論，見本文第四部份。

²⁰ Dominique Waquet 現年 59 歲，是法國漢斯管理學院（Reims Management School）院長。

²¹ Dominique Waquet、Marion Laporte 著，楊啟嵐譯，《法國時尚》（台北：麥田，2002），頁 148-9。

²² Dominique Waquet 與 Marion Laporte 在書中整理出五點影響法國在十九世紀後半葉成為時尚舞台重鎮的因素：（1）十九世紀行政官 Hausmann 與拿破崙三世夫人 Eugénie 掌權下的巴黎、（2）文藝的國際盛名締造法國的形象、（3）權勢如日中天的中產階級使巴黎時尚普及化、（4）新潮時尚專刊的誕生、（5）法國魅力象徵乃是現代女性形象。

²³ Octave Uzanne, *The Modern Parisienne* (London, 1912), p 27, 原文為：If man had the right only to 'clothe', the woman has the right to embellish herself, and...to introduce a little brilliance into the dullness of ... modern life. 間接引用自 Tamar Garb, *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France* 一書第 81 頁。

²⁴ 出處同上，第 87 頁。

際商業與文化中心的形象行銷世界，如果說英國是製造紳士的國家，那麼法國，特別是巴黎，則是以擁有全世界最有女人味的女人聞名。成為美麗的女人是所有女人的慾望，也是男人極力鼓勵讚揚、觀看欣賞的對象，波特萊爾曾說過：

「一個女人完全有權利一心一意要顯得神奇和超自然，她這樣做甚至是履行了某種義務。她應該驚人，應該迷人。做為偶像，她應該包上金子讓人崇拜。」

25

巴黎女人的穿著打扮是所有女人爭相模仿的對象，代表新潮、現代與時尚感的現代女性典範，造就了法國的時尚以及其他相關產業蓬勃發展。當時法國在文學、繪畫、音樂、雕刻也均有出色的成就，大批富有創造力的人才在此交流，都提供時尚一個良好的環境，直至今日法國的時尚工業仍傲視全球。在時尚書刊方面，新潮時尚報刊早在 1778 年就已出現，不是十九世紀的專屬產物，但真正熱門起來要等到 1829 年出現第一份專刊《時尚》²⁶之後才如雨後春筍般大量出現，並且成為莫內參考筆下女性模特兒服裝的重要來源。

莫內第一幅大型女性畫像作品是〈卡蜜兒〉(Camille, Woman in a Green Dress)。這是莫內在 1866 年送至沙龍展的作品，畫中卡蜜兒的服飾參考最新時裝雜誌模特兒的款式及姿勢【圖 8】，很順利地這件作品獲得沙龍肯定。展出後受到好評，如 Ernest d'Hervilly 在《藝術家》雜誌 (*L'Artiste*) 上撰文道：「她是巴黎皇后，女人的勝利」。²⁷而左拉則認為莫內是一群太監中真正的男人，瞭解何謂真正的女人²⁸。左拉用詞強烈，為了凸顯莫內這幅畫的女人和其他沙龍畫家筆下女人的不同。此時學院派作品有非常多女性裸體出現，但是這些女人大多承載著神話、歷史或寓言的意義，和真正生活中的女人並非同一世界，不能相提並論²⁹。這兩位藝評家的評論都認為莫內成功詮釋現代巴黎女性；事實上，莫內在多年後也曾在信中提到這幅作品不應該被視為卡蜜兒個人的肖像畫，他想要傳達的是一位當代巴黎女人的形象³⁰。這幅作品整體色調偏暗，背景相當單純，只有黑與褐兩色，單純深色的背景常見於學院派作品，如 Ingres 的作品 *Louis-François Bertin* (1833)。此外，莫內也製造舞台戲劇效果，卡蜜兒的臉龐是畫面的焦點所在，彷彿有燈光打在她的臉上，相較於深色背景，臉部顯得特別明亮。

²⁵ Charles Baudelaire 著，郭宏安譯，《1864 年的沙龍》(桂林：廣西師範大學出版社，2002)，頁 443。

²⁶ 《時尚》在 1829 年由一位年僅 23 歲的女子 Emile de Girardin 在年輕的貝里公爵夫人的贊助下發行，此後陸續出現其他許多專刊，如《高級時尚》(1843 年)、《巴黎時尚》(1844 年)、《時尚畫報》(1860 年週報) 等多種刊物，莫內創作〈卡蜜兒〉與〈花園中的女人〉時分別參考了《巴黎時尚》與《時尚畫報》。資料來源：《法國時尚》，第 153 頁。

²⁷ 同上，p 24。

²⁸ Tucker, *Claude Monet: Life and Art*, p 24。原文為：(Zola) now there is a temperament, there is a man among eunuchs。左拉把其他沙龍畫家比喻為太監，而莫內才是真正懂女人魅力的男人。

²⁹ 關於學院派喜愛描繪裸女的主題，Louis-Marie Lécharny 在著作 *L'art pompier* (Paris: Presses universitaires de France, 1998) 有歸納學院派裸女的特色，見 pp 30-34。

³⁰ John House, *Monet: Nature Into Art* (New Haven: Yale UP, 1986), p 205。

畫中卡蜜兒看起來似乎正要向前走，但是又停下來回頭看，頭微微轉向觀眾，眼神朝下，看著右手正在撫摸的一束頭髮，若有所思的模樣。這個動作非常具有女人味，時尚、優雅、略帶點神秘性，這些特質對男人來說是致命的吸引力，而不是一定要看起來像古典裸女畫中的女神般美麗、純潔但感覺很不真實。

三、「花園中的女人」作品分析

莫內在創作〈花園中的女人〉這件作品之前已有兩件類似的作品出現，與〈花園中的女人〉一樣都是描繪布爾喬亞階級在戶外草地的休閒生活，這兩件作品名稱都是〈草地上的午餐〉(Luncheon on the Grass, 1865)【圖9】、【圖10】。

這幅〈草地上的午餐〉作品名稱與馬內(Edouard Manet, 1832-1883)於1863年落選沙龍(Salon des Refusés)中展出的作品〈草地上的午餐〉【圖11】是一樣的，我們也可以很輕易地觀察到莫內作品的構圖與題材都明顯受到馬內作品的影響。莫內與馬內大約在1866年相遇，但是在這之前莫內已在落選沙龍展中見過馬內的作品，並且對他敬佩不已。馬內被奉為印象派的第一人，他的繪畫創作理論深深影響到印象派的諸多畫家，莫內亦是其中之一，但是他卻從不認為自己是印象派，在他心中更嚮往的是官方沙龍的肯定與古代大師的風采。莫內這幅〈草地上的午餐〉雖然取材自馬內的作品，不過卻遭到馬內的輕視，原因可能在於莫內運用plein-air。莫內在1866年一封書信中提到plein-air是一項全新的技巧，甚至反學院傳統的馬內也無法接受，莫內提到：「他(馬內)輕視這技巧，他的作品仍然非常古典，而且我忘不了他表現出對我作品的鄙視。」³¹而這件作品形式上也確實給人耳目一新的感覺，表現出強烈的戶外陽光感，且留下明顯的筆觸，人物衣服的陰影不是採用固定色畫法，而是由各種顏色堆疊組成。莫內和一群印象派畫家的基本創作理論認為，物體沒有固定色，任何物體在光線之下都有不同的表現與變化。傳統的學院派藝術追求永恆的理想美，信任絕對美感，不論何人、何時，都應該是堅定不移的事物，擁有普遍性格。依據明確輪廓所把握的理想型態、或者透過理性透視法所構成的空間等等，以這樣的理想美為前提時藝術才成為可能。但是對印象派來說這樣的理想世界已經不存在了³²。自然是變動的，每個瞬間都有不同的樣貌，藝術家轉而追求眼前真實的一刻，關注光學上的正確性。印象派的理論和當時的光學理論結合，追求光學真實，亦即理論上的真實，黑爾姆霍爾茲(Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz, 1821-94)認為空間中的某色彩具備使其周圍產生補色的傾向，因此爭相互動產生強烈耀眼的效果，這一點給了印象派色彩分割技法理論性基礎³³。但是〈草地上的午餐〉及〈花園中的女人〉色彩分割技巧還在實

³¹ Bernard Denvir (ed), *Impressionists At First Hand*, p 33, 原文為：I threw my self body and soul into plein air painting. It was a dangerous innovation. Till then nobody had indulged in it; not even Manet, who attempted it only some years later, after me. His painting then was still very classical, and I have never forgotten the contempt he showed for my painting at that time.

³² 潘璠等編著，《印象主義繪畫》(台北：藝術家出版社)，頁46-47。

³³ 同上，頁48。

驗階段，莫內首先對戶外光線的變化感到興趣，然後才慢慢摸索出利用色彩分割技巧處理光線。〈草地上的午餐〉是 1867 年前的試作，我們有必要加以檢視，除了色彩之外，也透露出早期莫內對現代生活主題的高度興趣³⁴。

〈草地上的午餐〉不僅僅是參考馬內的同名作品，布爾喬亞階級男士與女士輕鬆於草地上交談野餐，除此之外也有其他來源。Paul Hayes Tucker 指出這幅作品至少有五個來源：關於人物的服裝，參考當時《時尚畫報》雜誌的插圖【圖 12】，而畫面中央那位深著灰色西裝的男人，其姿勢和庫爾貝的〈早安，庫爾貝先生〉（*The Meeting, "Bonjour, Monsieur Courbet"*）【圖 13】，畫中的贊助者 Bruyas 一樣。至於整體人物安排的構圖與後方森林的背景，和莫內同時代另一位畫家 Franz Xavier Winterhalter（1805-73）的作品〈尤金皇后為女侍所圍繞〉（*The Empress Eugénie Surrounded by her Maids of Honor*）【圖 14】非常近似，而且畫中女人的穿著同樣是最新時尚。除此之外，享樂主題也有可能參考了十八世紀洛可可風格：華鐸（Antonio Watteau, 1684-1721）及其追隨者的風流饗宴（*fêtes galantes*）主題，如 Nicolas Lancret（1690-1743）作品〈狩獵後的野餐〉（*The Picnic after the Hunt*）【圖 15】³⁵，因此前景中的狗可能是來自狩獵主題中，總有獵犬陪襯的傳統。

這件作品和馬內的〈草地上的午餐〉比起來有個很大的差異，在於「可讀性」。馬內的作品指涉到許多古典作品，有古今對話的意味，但同時畫面意義曖昧不清，觀眾難以理解為何兩位紳士旁有位裸女，以及背景中有位女人在水池裡等種種原因，都降低這幅作品的可讀性，觀眾找不到如歷史畫般流暢的敘事性與畫面傳達的訊息，意義彷彿被阻擋在外，欲言又止，導致輿論把所有力氣投注在攻擊裸女與紳士並置的道德問題。而莫內的作品相較之下觀眾的接受度較高，至少可以看得出是一群男女在草地上野餐，互相交談，如十八世紀洛可可輕鬆愉快的風格與主題，只不過此時這種休閒調情的權利已不只限於貴族才能享有，新興的布爾喬亞階級也同樣享有這種生活。這件作品的尺寸相當大，原先莫內用的畫布尺寸是 4.5 公尺高、6 公尺寬，選擇這種超大的歷史畫尺寸，顯示莫內的野心，希望與歷史畫家 Jacques-Louis David（1748-1825）、Antoine-Jean Baron Gros（1771-1835）、Eugène Delacroix（1798-1863）、及庫爾貝一樣屬於大師之列，並且打算參加 1866 年的沙龍展，不過因為尺寸過大來不及完成，因此莫內只好打消計畫，趕工完成另一件作品〈卡蜜兒〉送展，很順利地這件作品獲得沙龍肯定，展出後受到好評。然而〈草地上的午餐〉受到庫爾貝與馬內的批評，莫內因此放棄這項「偉大的工程」，將之遺棄在倉庫中，多年後再次看到時，畫布已經部份腐爛，莫內不得不裁切掉一部份。

³⁴ Monet 在 1870 年之後以現代城市生活為主題的作品逐漸轉變為擴大範圍地觀察自然環境，各種天候、地形、與觀察的角度，例如極端的寒冬、山脈、河流等，1890 年後主題大多為追求整體光線與氣氛效果的作品，1893 年莫內住所花園中的日本橋完工後，則以日本橋和睡蓮為主題，在畫中表現出極為和諧的畫面。

³⁵ Paul Hayes Tucker, *Claude Monet: Life and Art* (New Haven and London: Yale UP, 1995), pp 22-3.

檢視〈草地上的午餐〉與〈卡蜜兒〉這兩件作品，我們已可見到莫內對於處理主題的功力，他的人物不是選擇貴族或者學院派的歷史英雄神話人物，但他的人物也不是像前衛派的庫爾貝以平凡農夫為主，而是多了一點菁英文化與時尚感的中產階級。但是莫內的東西也不全然是現代的，他尚有隱藏十八世紀與當代大師的繪畫語彙在內，懂得古典藝術的人在作品可以找到指涉，不懂的人一樣看得懂作品。從這裡我們可以看到莫內對於題材的選擇，他的作品融合流行時尚與大眾化、沙龍美學與新興流行插畫的特質，早期作品受到沙龍評審青睞，而在七〇、八〇年代之後則逐漸受到大眾支持。

1867年莫內又再次回到〈草地上的午餐〉相關作品，創作〈花園中的女人〉，這是他於1866年夏天在Sèvres的Ville d'Avray租屋處的花園中所繪³⁶。這件作品雖被沙龍評審拒絕，但是左拉給予高度評價，認為這是年度最佳畫作，非常真實，接近視覺經驗，是一件具現代主題的作品，且認為莫內不只是這群團體的代表人物，也是一位「真正的巴黎人」，左拉繼續寫道：

「他（莫內）將巴黎帶到鄉間。他的每幅作品必定都會有穿著體面的男人與女人。自然似乎只要沒有我們文化習俗的印記，對莫內來說就會失去興趣...莫內特別喜歡自然，尤其是因為人而有現代感的自然。」³⁷

左拉的評語在今天看來仍非常具有參考價值，點出莫內作品具有明顯現代感的特質，人與自然的和諧感不是建立在讚揚大自然之寬闊與感嘆生命之無常，而是在於因為可以呈現現代感的自然，自然是用來表現整體氣氛³⁸。

〈花園中的女人〉比〈草地上的午餐〉更明顯表現印象派訴求外光的藝術創作理論，有強烈的陽光照耀感，小徑上有陽光之處與陰暗處對比直接，從前景女人手上撐的傘也可見到該效果。女人裙子上的陰影是深藍色的，而最左方女人袖子上隱約的膚色暗示衣服的透氣質感等，皆栩栩如生，明顯背離古典學院追求物體永恆固有色的傳統。據莫內本人堅稱這是第一幅完全在戶外完成的作品。關於這件作品有些傳說，據說莫內為了更好地觀察戶外光線的變化，他在房子後院中鑿了個溝渠，並且用了一個聰明的滑輪裝置便於升降這幅巨大的畫布，不過Paul Hayes Tucker認為這項傳說可信度不高，因為畫布太大了，足足有八呎高，即使是真的，事實上莫內也沒有在那個夏

³⁶ William C. Seitz, *Claude Monet* (New York: Harry N. Abrams, Inc. 1982), p 70.

³⁷ 出處同上，p 31，原文為：*Monet was not only the head of this group, he was also a true Parisian; he brings Paris to the countryside. He cannot paint a landscape without including well-dressed men and women. Nature seems to lose its interest for him as soon as it does not bear the stamp of our customs...Claude Monet loves with a particular affection nature that man makes modern.*

³⁸ Castagnary 在 *Pairs-Journal* (7 March, 1882)發表文章認為：*These artists are impressionists in the sense that they render not the landscape, but the sensation produced by the landscape.* 這句話精準地表達印象派對自然的看法，喜歡自然不是因為自然本身，而是自然傳達出的感覺。以上文字間接引用自 Richard Shiff, *Defining 'Impressionism' and the 'Impression'*, *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, edited by Francis Francina and Jonathan Harris (New York: HarperCollins, 1992), p 186.

天完成作品，大約在夏末秋初時他將這幅未完成的作品從 Sèvres 海運運到 Honfleur，最後完成作品的地點是在莫內靠近海岸邊的個人畫室中，³⁹儘管如此，謠言還是增加了這件作品的傳奇性。

這件作品的構圖不傳統，有創意，雖然有點奇怪，不過仍可見到是經過精心設計的，從構圖上來看推測莫內應該是先想好、安排好畫面，再到戶外實地觀察光線的變化⁴⁰。畫面中央是一棵直挺挺的樹，其枝幹如罩子般幾乎覆蓋畫面上方的空間，除了左邊露出一角藍色的天空之外。三位女人寬大的裙子呈橢圓形，女人手上撐開的陽傘亦是橢圓形。整體而言，這件作品對觀者是較為開放的，畫面中央的路從接近觀者的地方往後繼續延伸，彷彿邀請觀者進入畫面。在顏色的處理方面，莫內注意到彼此的呼應，例如樹後方的白色花叢和三個女人身上的白色洋裝呼應，因此三個女人的白和花的白四者連起來剛好是一個封閉性的橢圓，產生穩定之感。而唯一不穿白色洋裝而是膚色洋裝的女人也在前景女人的陽傘、絲巾以及小徑的顏色上找到呼應，畫面其餘部份是由各種變化豐富的綠色組成。但是構圖奇怪的地方在於畫面各元素之間沒有緊密的聯繫感，是分離的，四個女人彼此之間的關係曖昧不明，看不出樹、花園的整體環境（如小徑）與人之間有何互動關係。

但是馬內與庫爾貝仍不喜歡這件作品，其中一個原因是缺乏人性⁴¹，儘管整個畫面陽光燦爛，色彩明亮，但是個人性不突出，四個女人之間彷彿沒有任何關係，也沒有任何情感交流，可讀性看似很高，至少觀者都知道這是四個女人在花園中的活動，但是更進一步觀看就令人感到不解。四個人是各自獨立的個體，沈浸在自己的世界裡，彼此目光沒有交集，分散地投向畫面各處。畫面沒有敘事性也沒有戲劇性，這四位身穿時裝的女人反而更像是模特兒在擺姿勢，有正面與左右側面供人觀賞，但沒有特意展現肢體魅力的調情意味在。畫家也沒有刻意想藉由圖像傳遞特定的訊息，純粹是表現當下瞬間的美感，因此作品有高度的裝飾特色⁴²。另外，似乎也可以閱讀到女人與花的關係。前景的女人正沈溺在欣賞美麗花朵的世界，一位是左方第二位女人以花遮

³⁹ Paul Hayes Tucker, *Claude Monet: Life and Art*, p 31.

⁴⁰ 莫內曾在寫給朋友 Gustave Geffroy 的一封信中寫道：「沒有人是藝術家，除非他在作畫之前腦袋中即有構想，而且很確定他打算採用的方法與構圖。」(No one is an artist unless he carries his picture in his head before painting it, and is sure of his method and composition.)，這段文字寫於 1909 年，雖然無法直接證明 1867 年時他的想法，但是筆者並不排除這個可能，同時這段文字也可以打破一般人對莫內的迷思，認為他是戶外寫生、隨意觀察、快速作畫，事實上莫內對於主題與構圖的選擇是謹慎、精心設計的。以上引言摘自 *Artists on Art*, p 313.

⁴¹ Edward Lucie-Smith, *Impressionist Women* (New York: Artbras. 1989.), p 91.

⁴² Johanna Drucker 在 *Theorizing Modernism: Visual Art and the Critical Tradition* (New York: Columbia UP, 1994) 一書中提到，印象派的作品最遭人批評之處在於作品本身就是一項可消費的商品，裝飾性強，沒有深度，著重視覺感官世界的印象，見本書第 29 頁。雖然學院派的作品在技巧或主題上都保守、缺乏變化，但是也比較沒有商業氣息，市場價值或觀眾反應並不是那麼重要，而現代主義的作品對市場脈動則較敏感，這部份的討論參考 Patricia Mainardi, *Chapter One: Pictures to See and Picture to Sell, The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic* (Cambridge and New York: Cambridge UP, 1993), pp 9-35.

臉，露出雙眼盯著觀眾瞧，表情顯得相當曖昧，另一位是最右方正要進入花叢的女人。女人與花並置，一方面是將女人比喻為花朵，美麗嬌弱，一方面又有嗅覺的暗示，是花香。如果畫布可以傳達氣味，那這件作品應該會有花香或香水的味道，「巴黎女人」的女性特質：時裝、香水、美麗完全呈現在畫面上。

莫內選擇的畫面場景是有些封閉的空間，是花園裡的安靜角落。莫內喜歡的自然是和諧寧靜的，不是帶有強烈情緒的自然，他的興趣從沒改變過，從這幅早期的作品到七〇年代後在 Argenteuil 所創作的大量自然風景到乾草堆、睡蓮等作品，都有這樣的特色在。在喧鬧忙碌的現代社會中，莫內所要尋找的是一方寧靜的天地，讓人可以休息放鬆的烏托邦世界。

莫內對花園主題的偏好持續一生。早期花園的作品具有現代生活的特色，如穿著時尚的男女在花園或公園中的活動，漸漸地畫面中的人物減少到只有妻子、兒子、女僕在花園中而已。搬到 Giverny 之後，作品中再也沒有人影，莫內全心全意投入描繪他的花園，不斷嘗試各種構圖、色彩之間的組合，以求最佳表現人與自然之間的和諧關係，包括日本橋與睡蓮一系列作品，畫中完全沒有人物。根據 Paul Hayes Tucker 的統計，在莫內搬到 Giverny 之前約有八百張作品，其中有超過一百張作品都是畫在陽光的照耀下燦爛美麗的花園或者以花卉為主的靜物畫，莫內也曾經開玩笑地對記者說過：「我會成為一位畫家，可能要歸功於花朵。」⁴³莫內對花園主題的高度興趣與他喜歡園藝有關。搬到 Giverny 後，莫內投注大把時間與金錢請來日本園藝專家當作他的花園顧問，打造心目中的日本橋，且在 1901 年、1910 年又繼續擴建花園，莫內曾說過：「除了與自然融為一體外，我沒有其他的慾望。」⁴⁴不過我們可以看到莫內所謂的自然，也就是他最喜歡的自然指的是人可以掌握、控制並與之和諧共存的自然，例如花園中的花花草草，而不是高山、大海，極端的天氣、難以捉摸、變換不定的自然環境。

從〈草地上的午餐〉到〈花園中的女人〉，莫內高度精簡構圖元素，從男女混雜的空間到只剩下女人在場，且將複雜偌大的森林場景轉為更私人且封閉的公領域——花園。莫內選擇花園與女人作為反映現代生活的場景有其意義在，特別這是他沙龍展成功後，嘗試轉型的首次重要之作。巴黎的現代性從女人身上最可看到文化與經濟的高度成就，因為最好觀察的產業便是時尚工業，唯有文化與經濟合作無間，才能造就傲人的時尚工業，包括時裝、香水等。莫內的作品元素精鍊到專注在女人身上，藉由其穿著的時裝，與花朵所散發出來的香味，強調的是布爾喬亞階級有錢、有閒、有品味的生活方式，這也是巴黎行銷全球的現代形象——巴黎女人是全世界最有魅力的女人。此外，莫內很巧妙地將這麼有魅力的巴黎女人安排在花園安靜的一角，和喧擾的城市

⁴³ Thiébauld-Sisson, July 1927. 間接引用自 Paul Hayes Tucker, *Monet: Life and Work*, p 178, 原文為：I perhaps owe it to flowers for having become a painter.

⁴⁴ Paul Hayes Tucker, *Monet: Life and Work*, p 197, 原文為：“I have no other desire”, Monet said, “than to merge myself more intimately with nature.”

生活隔離。

綜合言之，莫內這件作品有幾點特色。在主題的選擇方面，是屬於城市生活經驗，花園、女人與時尚，即布爾喬亞階級的生活方式，且動作停留的時間具有當下性，表現短暫的瞬間時刻。在色彩運用方面，非常明亮，暗色與明色對比並置，不使用黑色，製造出強烈戶外光線的效果，而且作品沒有內容深度，是一件重整體效果而不重內容的作品，預示將來莫內投入大量時間與精力研究戶外光線變化的興趣。另外，畫面具有平面性，人物前後關係距離不清楚，不是經過精密計算、具有景深的三度立體空間，和以往傳統古典的作法很不一樣，此平面性的特色和馬內的作品是一樣的。

四、早期莫內作品中的現代性

莫內的現代性主題來自城市生活的經驗。那麼何謂現代性呢？根據波特萊爾在1867年〈現代生活的畫家〉(*The Painter of Modern Life*)中認為：「所謂的『現代性』，我指的是短暫的、難以捉摸的、偶然的，這一半是藝術，另一半則是永恆不變的。」⁴⁵ 波特萊爾一語道出現代性同時具有短暫與永恆的特質。瞬間、短暫、快速變動是來自現代都市生活經驗，雖有「永恆美」作為包裝，但是背後隱含的不確定性與不穩定感是持續存在的。變動的時刻，依賴過去的經驗法則無法帶來安定感，而且對莫內這些印象派畫家來說自然本來就不是恆常不變的，能掌握的只有當下，將當下化為永恆的藝術，以自己的方式紀錄、回應外在世界。我們看到〈花園中的女人〉前景中身著白衣、捧著花朵沈浸在自己世界中的那位女人，藝術家眼中看到的白衣不是永遠純白的白，是受到陽光影響而帶有藍色的白。因此以藝術來說，藝術的生產、再現是非常個人的事，藝術家用自己的眼睛與感受解讀生活，沒有所謂客觀的再現，自己才是選擇、衡量的標準；換句話說，個人主義抬頭，而個人主義正是現代藝術的重要特色。

從印象派開始，藝術家質疑文藝復興以來長久建構出來的視覺與表現傳統，渴望尋求嶄新的方式回應所見的世界。藝術史學者 T. J Clark 認為印象派的創新來自於質疑傳統：

「對視覺的懷疑變成幾乎對每件牽涉到繪畫過程的事都懷疑；同時，不確定性變成了一種價值，我們幾乎可以說它變成一種美學。...藝術找出事物的邊緣，理解的邊緣，因此它最愛的形式是諷刺、否定、面無表情、偽裝成無知或純真。藝術偏好未完成的狀態：句法上的不穩定，語意上的破碎形式。它產生、品嚐差異，包括自己表現出來的差異以及表現差異的方式，因為最高的智慧在於知

⁴⁵ Charles Baudelaire, 'The Painter of Modern Life' from Francis Frascina and Charles Harrison (ed), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* (New York: Harper & Row Publishers, 1987), p 23. 原文為：By 'modernity' I mean the ephemeral, the fugitive, the contingent, the half of art whose the other half is the eternal and the immutable.

道事情和圖像並不是一致的。」⁴⁶

T. J. Clark 這段話借用語言學的詞彙來點出現代主義的不確定美學，沒有固定不變的句法結構與意義，莫內難能可貴地早在這個時期就由觀察光線看到藝術表現的不確定美學。他的技巧，一方面宣稱真實描繪所見，如光線對物體表面所造成的色彩變化，明亮之間強烈對比等等，看似純真，但另一方面這又是非常個人的感受，現實與圖像之間並不是等同的，它們之間的差異是藝術家表現的空間。莫內放棄透視建構出的虛幻三度空間，坦白的平面性等於是宣告藝術又回到繪畫的原始本質，亦即二度空間，純粹用眼睛感受畫面中藝術家所欲表現的氣氛。莫內的作品具有平面性，但是沒有批判性，或許我們可以這麼說，莫內是將心中嚮往的美好事物投射在畫布上，藝術成為個人想像中的理想世界，這麼做同時也是迴避、或抗議現代生活煩亂的一面。現代藝術趨向平面性和攝影的發明也有關，藝術的本質再也不可能和過去一樣只向古典主義大師汲取養分，從庫爾貝⁴⁷開始到馬內、莫內，處處可見他們以當代流行版畫或插畫為創作靈感，Clement Greenberg 讚美莫內具有一種大無畏的精神探索前進，找尋新的藝術恆常原理⁴⁸，而所謂恆常不變的原理就是「變」，這是現代藝術的精神，從早期開始莫內即不斷實驗新技巧，藝術家以個人方式回應變動的外在環境與紀錄情感，並將大眾文化引入精緻藝術。藝術是所見即所得，需要依賴文字的部份被刪除了，不需要像過去閱讀歷史畫的經驗一樣靠文字撐起整件作品的內涵，沒有太多古典語言的指涉，人人可以閱讀。事實上，對莫內來說內涵是其次，新鮮的視覺經驗才是他願意用一輩子發掘的課題。莫內擁抱新興布爾喬亞文化，以他們為主題，明亮的色彩取代線條用以突出瞬間即永恆的美感，藝術品如同擺放在商店中引人注目、令人喜愛的商品，回應了現代社會消費文化的特色。

五、結語

1867 年沙龍展有超過三千名藝術家參展，但是只有不到一千件作品被接受，莫內也在被拒絕名單之列。展出的作品數量太少，引起藝術家強烈抗議的聲浪，藝術家聯合起來寫了兩封請願書，希望政府仿效 1863 年舉辦落選沙龍，這兩封信最後的署名前

⁴⁶ T. J. Clark, 'Introduction,' *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (New York: Knopf, 1985), p 12, 原文為: *Doubts about vision became doubts about almost everything involved in the act of painting; and in time it became an aesthetic. ... Art seeks out the edges of things, of understanding; therefore its favorite modes are irony, negation, deadpan, the pretence of ignorance or innocence. It prefers the unfinished: the synthetically unstable, the semantically malformed. It produces and savors discrepancy in what it shows and how it shows it, since the highest wisdom is knowing that things and pictures do not add up.*

⁴⁷ 有關庫爾貝與大眾流行圖像的關係，參考 Meyer Schapiro, 'Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naiveté,' *Modern Art 19th and 20th Centuries: Selected Papers* (New York: George Braziller, 1982), pp. 47-85.

⁴⁸ Clement Greenberg 著，張心龍譯，《藝術與文化》(*Art and Culture*) (台北：遠流出版社，1993)，第 41 頁。

幾位都是後來的印象派畫家，包括莫內、巴吉爾（Jean-Fédéric Bazille, 1841-1870）、雷諾瓦等人，由此可見以莫內為首的印象派不只是改變的主要支持者，同時也是挑戰官方政策權威的主要推動者⁴⁹。而莫內當年送展的這件作品〈花園中的女人〉就好像以畫面中新鮮、明亮的色彩與現代生活的主題，正式向古典學院傳統下戰帖。

莫內之後仍有類似花園與女人的主題作品出現，如〈正在閱讀的卡蜜兒〉（*Camille Reading*）【圖 16】、〈莫內夫人與其子〉【圖 17】，保持一貫的明亮色彩，但是個人筆觸越來越明顯，未完成度也越來越高，莫內更關注在表現光線變化上，並且抽離複雜的人物安排，剩下女人或小孩，模特兒則都是莫內的妻子或小孩，也就是只剩下私人關係。至於現代生活、現代社會的複雜性已經不是莫內最關心的主題。純藝術空間，充滿色彩美感的世界讓莫內深深著迷，到了後期以 Giverny 花園創作的一系列作品更是如此，雖然畫中沒有人物，但是藝術家的個性與其所見所悟的自然卻非常鮮明，是個人內心世界的投射。〈花園中的女人〉成為莫內早期具現代性風格的代表力作，讓我們看到吸引莫內的現代性是嘗試捕捉布爾喬亞階級在城市空間與休閒娛樂空間中愉悅又寧靜的心靈。這件作品雖於 1867 年沙龍展被評審拒絕，但是諷刺的是 1921 年法國政府卻以二十萬法郎的代價買回，作為收藏，現代藝術的身價因此不可同日而語。

參考書目

（一）中文部分

1. 何政廣主編，《世界名畫家全集：莫內，印象派大師》。台北：藝術家出版社，1996。
2. 潘幡等編著，《印象主義繪畫》。台北：藝術家出版社，2001。
3. 潘幡等編著，《法蘭西學院派繪畫》。台北：藝術家出版社，2000。
4. 光復書局編輯部，《馬奈、莫內、竇加、秀拉、盧奧、盧頓》。台北：光復書局出版社，1991。
5. Arnold Hauser 著，邱彰譯，《西洋社會藝術進化史》（*The Social History of Art*）。台北：雄獅圖書股份有限公司，1987。
6. Charles Baudelaire 著，郭宏安譯，《波特萊爾美學論文選：1864 年的沙龍》。桂林：廣西師範大學出版社，2002。
7. Clement Greenberg 著，張心龍譯，《藝術與文化》（*Art and Culture*）。台北：遠流版社，1993。
8. Dominique Waquet, Marion Laporte 著，楊啓嵐譯，《法國時尚》（*La Mode*）。台北：麥田出版，城邦文化發行，2002。

（二）西文部份

⁴⁹ Jane Mayo Roo, *Early Impressionism and the French State (1866-1874)* (Cambridge: Cambridge, 1996), p 86.

1. Brettell, Richard R. *Modern Art 1851-1929: Capitalism and Representation*. Oxford : Oxford UP, 1999.
2. Clark, T. J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. New York : Knopf, 1985.
3. Crespelle, Jean-Paul. *Monet: The Masterworks*. London : Studio Edition Ltd. 1990.
4. Denvir, Bernard. *Impressionists at First Hand*. London : Thames and Hudson Ltd, 1991.
5. Drucker, Johanna. *Theorizing Modernism: Visual Art and the Critical Tradition*. New York : Columbia UP, 1994.
6. *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, ed. by Francina, Francis and Charles Harrison. New York : Harper & Row Publishers, 1987.
7. Garb, Tamar. "James Tissot's 'Parisienne' and the Making of the Modern Woman," *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*. London : Thames and Hudson Ltd. 1998.
8. *Artists on Art: From the 14th -20th Centuries*. ed. by Goldwater, Robert and Marco Treves London : John Murray, 1981.
9. Herbert, Robert L. *Impressionism: Art, Leisure, & Parisian Society*. New Haven : Yale UP, 1991.
10. House, John. *Monet: Nature into Art*. New Haven : Yale University Press, 1986.
11. Lécharny, Louis-Marie. *L'art pompier*. Paris : Presses universitaires de France, 1998.
12. Lucie-Smith, Edward. *Impressionist Women*. New York : Artbras. 1989.
13. Mainardi, Patricia. *Art and Politics of the Second Empire*. New Haven and London : Yale UP, 1989.
14. McPhee, Peter. *A Social History of France 1780-1880*. London : Routledge, 1992.
15. Plessis, Alain. *The Rise and Fall of the Second Empire, 1852-1871*, trans. by Jonathan Mandelbaum. Cambridge : Cambridge UP, 1979.
16. Roos, Jane Mayo. *Early Impressionism and the French State (1866-1874)*. Cambridge : Cambridge UP, 1996.
17. Shiff, Richard. "Defining 'Impressionism' and the 'Impression.'" *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts* ed. by Francis Francina and Jonathan Harris. New York : Harper Collins Publishers, 1992.
18. Smith, Paul. "Monet et le moment de l'art," *L'artiste Impressioniste*. Paris : Flammarion, 1995.
19. Tucker, Paul Hayes. *Claude Monet: Life and Art*. New Haven and London : Yale UP, 1995.
20. *Dictionary of Art*. ed. by Tuner, Jane. New York: Grove. 1996.
21. White, Harrison C and Cynthia A. *Canvas and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. Chicago and London : The University of Chicago Press. 1993.