

# 罗斯金与英国水彩画

——从透纳到拉菲尔前派

简尼费·哈尔斯 著  
王嘉陵 译

## 罗斯金与英国水彩画

罗斯金于1870年在牛津大学的一次演讲中告诉他的学生“对训练艺术家而言，首先应选用油画作为色彩工具。”他又说：“把水彩作为一种分离于油画之外的技法进行训练，对艺术的各方面来说都是没有益处的；它的不求甚解的认识和看上去合理的灵巧会使画家脱离正规的方法，把观众的注意力从优秀的高学术水平上转移开。这里应该注意的是罗斯金鼓吹油画优先于水彩画是因为他认为后一种画法是持久的综合艺术。对他支持的一个透纳作品展览的评论，他说：“这无疑是一次沉重的教训，因为透纳最好的作品没有能够在这里作为为期六个月的公开展览，有些他最希望展出的作品已经流失，在计划中是准备展出的，即使这样也不会抵消画展的效果”。值得注意的是罗斯金在这里谈到透纳“最好的作品是他的水彩画”。罗斯金另一次谈到水彩画对比透纳和吉汀以前所作的油画时，赞扬它如同一种综合画法。“水彩画与众不同的魅力，与油画相对而言，显而易见的优点是快速的技法，有趣的相互关联的偶然效果。当时在公众中十分流行的关于水彩画和油画之间优缺点的争论已习以为常，我不认为一个优秀的画家会注重水彩画应该具有‘油画的力量’”。罗斯金欣赏水彩画的灵巧与透明，有一次他在评论中说：“优秀的水彩画是每一个人都喜爱的”，罗斯金极力主张约翰·伯特和阿尔伯特·古特文放弃使用油画，他1876年写信给古特文：“我总是感到非常遗憾，当你谈到你的油画和大块画布时……，一座蓝色的山峰发出的光泽会引起我倒胃口，这种微妙光线下的色彩关系在水彩画中呈乳白色，在油画里却让人感觉在‘涂油漆’”。

罗斯金在年仅十六岁时即1835年就使用油画作技法练习，他写下一首诗寄给父亲表达他的感受。他非常专注地致力于油画和水彩画技法的比较，他认为水彩画作为一种工具十分适宜于对年轻画家的美学训练，在此之前，他已开始进入老水彩画家协会会长 ANTHONY VANDYKE COPLIE 费汀的课程。

我不能忍受作油画，  
费汀的色彩是我的唯一！  
其他的画法会用去我双倍的辛劳  
还有五十倍的代价  
溅洒在每一个接连不断的水渍。  
噢 我无法拿出  
尽管有一张可以看得的画。  
我的空话已被打破  
我的油画也全力以赴  
然而 所有这些都为了什么？

罗斯金本人的水彩画风格主要基于十九世纪的职业画风，而远离十八世纪传统的“绅士风格的精细绘画”，随着他的年龄增长不断地显露出鲜明的个性，他是位多产的艺术家的，一生中大约创作了二千多件绘画作品。

罗斯金不仅仅是一个天才的业余绘图员，对水彩画的收藏是他整个生命的一部分——他的父亲也收藏绘画作品，曾经还带他去“老水彩画家协会”的画展帮助他买画。约翰·占姆士·罗斯金购买的第一幅画大概是 C 费汀的作品——小罗斯金所拥有的收藏品后来包括了这些著名画家：透纳、WH 亨特、PG 罗塞蒂和 K 古仑沃。作为艺术批评家罗斯金写下大量著作促进水彩画艺术多样化风格的发展，他经常研究那些优秀的具有个性特点的艺术家的形成根源并引导他们不断地发展。在他编著的《当代画家》第一卷里，详细地研讨了英国著名水彩画家在欧洲传统风景画方面取得的巨大成就，表明了他的思想和艺术深深地扎根于老水彩画家协会的世界里。在1843年出版的《当代画家》第一卷里，罗斯金将透纳与其他艺术家如 JD 哈汀和 C 费汀作对照评论，

这在后来似乎被认为是荒谬的。但是不久他在评论中比较倾向于支持老水彩画家协会的艺术家的，他也因此受到欢迎。许多业余画家衷心要求罗斯金担任他们的导师，他指导出一些杰出的女画家。罗斯金不断发展他的“反对逼真”的学说，写文章发表在1857年出版的《素描纲要》一书里，并试图重新形成一种对自然界的精确而科学的观察能力作非专业化的训练。

对于罗斯金一生的学术成就和他广泛的兴趣与思维是很难简而言之地概括的，但是从一些展览会上可以让观众寻找到罗斯金漫长而惊心动魄的生命中的重大事件，正如他对自己的水彩画的评价。展览会被称做罗斯金水彩画藏品展，他在技法方面有一些自相矛盾的建议，他支持如此众多的艺术家，其中包括 JMW 透纳、WH 汉特、S 珀特、JE 米莱、K 古仑沃和 H 阿林汉，还有罗斯金的追随者——一群忠实地为圣乔治协会复制画的人。他最重要的见解是在关于水彩画的维护和策划展览方面。通过这些画展可以进一步显示罗斯金在文艺批评领域的深度和广度，展览会也反映出他作为文艺批评家的局限性。这些年他的理论陷入自相矛盾，有时爱用文艺批评去吹捧某位画家而对其他人形成限制，因此常常很难判断他的真正意图。通过画展毫无疑问地证明了：在罗斯金的生涯中他赞美透纳、哈特和珀特，他一直期望用水彩工具来进行绘画教学，他真切地关注着如何在展出水彩画时避免直射于画面的光线对作品的伤害。他的一生对同时代的画家已经产生值得重视的影响，使他们关心和尊重艺术批评家，同时他还利用自己的声望引导公众去关注那些还没有出名的水彩画家。

## 罗斯金的生平与绘画作品

约翰·罗斯金出生于1819年，他是富有的苏格兰雪莉酒批发商约翰·占姆士·罗斯金唯一的孩子，一家三口定居在伦敦。他的童年是在位于海勒山26号的寓所中度过的，父母双亲给他的一生带来十分特殊的重大影响。父亲积聚的大量财产使得罗斯金可以把他的一生用于旅行、学习、教学、著书立说和收藏艺术品。当然，他自己的著作也带来不少经济收入。约翰·占姆士还是一位业余绘图员，他喜欢画有山的风景。约翰·罗斯金的母亲，一位虔诚的基督教福音派教徒，她逐渐地向儿子灌输基督教思想和知识，她带他去聆听圣经和福音派信徒的说教，这些在他的诗歌作品中留下了深深的印记。她的儿子是一个天资聪颖的孩子，幼年时起他就开始写作诗歌和绘画，最初他使用铅笔和墨水，继而使用水彩画画，他参照 G CRUIKSHANK 的插图画法画神话故事。他的启蒙老师是一位不出名的艺术家 C 罗瑟曼，老师教他学习水彩画技法，为画油画作准备，同时对他的天才大加赞赏。但是罗斯金的父母却希望他在文学、自然科学和宗教方面取得成就，勉强同意他学习艺术。父亲希望他在诗歌方面出名，而母亲则想他服务于教堂。罗斯金过早表现出来的文学才能鼓励了他那热衷于浪漫主义诗歌的父亲，他在《宗教时代》上发表了他写的第一首诗时年仅十三岁，为此使得父母双亲无比高兴。

就在同一年，暨1822年罗斯金得到他十三岁的生日礼物，一本 S 罗杰的诗集《意大利》，书中有珀特的、但重要的是有透纳所作的铜板画插图，这使罗斯金第一次接触到透纳的艺术，给予他极深刻的印象。1834年罗斯金开始了他的意义重大的首次欧洲大陆旅行，当时他已是老水彩画家协会主席 A 费汀的学生。就在这几年里，约翰·占姆士买回一件 S 珀特的印刷品《弗兰德斯和德国的素描》，这使得玛格丽特·罗金斯建议全家去作一次旅行游览那些在珀特的插图里描绘的地方。全家人于1835年五月离开伦敦开始了欧洲大陆之旅，沿着莱茵河往斯特拉斯堡游历。年轻的罗斯金每天晚上上床睡觉之前都用两小时来写作或画画。他精心绘制了一幅用费汀的技法画的水彩画《皮

那特斯山)(现存于罗斯金美术馆,BEMBRIDGE 学校,WIGHT 岛),但他的另外一些画有的带有珀特的风格,有的临摹透纳的晕染手法。罗斯金全家继续在瑞士和意大利旅行,他第一次见到了阿尔卑斯山,从此他一生都没有停止研究它。当他们的罗曼蒂克旅程经过马累到达意大利时,他们看见了科莫湖,亲眼见到了透纳为罗杰的诗集《意大利》作的精美插图的地方。这次欧洲之旅令罗斯金全家兴奋不已,他们于九月经过巴黎回到伦敦。

当罗斯金年仅十五岁时,他在《自然历史》杂志发表了第一篇散文——一篇短小的谈论莱茵河水及其色彩的文章,描述他1833年那次旅行的观感,不久他又写了一篇关于BLANC山的地层结构的文章,几年以后他成为地质学会会员。罗斯金开始收集矿石,虽然他在关于这个主题的著作中有偏颇的见解,但在他的一生中持续不断地热衷于此。罗斯金对自己所处时代的水彩画家们的兴趣也日益增长,他的父亲约翰·占姆士在每年一度的“老水彩画家协会年展”上购买作品,已经有了小小的收藏规模,其中有协会主席席伯和费汀等著名画家的作品。父子俩一同前往观看皇家美术学院的展览,在这里,罗斯金看到了透纳的油画。1836年,《爱丁堡杂志》刊登文章攻击透纳的画《画森林》,年轻的约翰被深深地激怒了,他开始为这位伟大的艺术家辩护,给杂志的主编寄去一封未能公开发表的信。

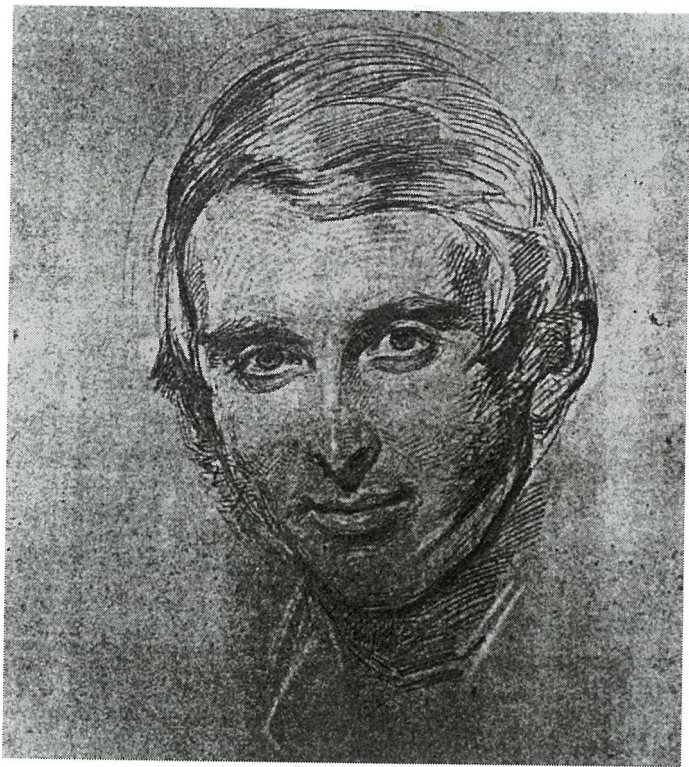
1837年罗斯金进入牛津大学成为一名自费生,在这里他继续仿效珀特的画风作画,多数时间他使用铅笔。他十分欣赏挂在与同学L卡文合住的房间里的珀特和拉歌的画,他还非常崇拜苏格兰水彩画家D罗柏茨1837年的作品《真实的西班牙素描》。当他1837年在英格兰北部和1838年在苏格兰各地旅游期间,他企图追求一种“更丰富,更多的……”,“轮廓的真正含义……”,寻求用一种锐利的边缘和更加注重细节的优雅的线条造型,这种珀特的影响一直持续到十八世纪四十年代。1840年罗斯金因为劳累过度,极坏的身体状况使他不得不从美术学院休学,他的家人又陪同他去欧洲大陆旅行以帮助他恢复健康。秋天的时候他们动身开始为期9个月的旅程,罗斯金也就在此期间会见了透纳。他向透纳请教应该怎样使用技法和材料以及如何选择主题以利于在旅行中作画。他还向哈汀、德温特和罗伯茨请教,结果在他1840—41年的旅行中,其画风很大程度上受到罗伯茨的影响。

罗斯金于1841年11月宣布他重新回到牛津,他十分热衷于提高绘画技巧就象虔诚的小学生一样。他的新老师D哈汀强调临摹透纳的版画用于研究植物和树叶的画法。虽然罗斯金即将开始攻读机械制图学学位,但他仍然继续哈汀的课程,因此他这几年的画风深受哈汀的影响。1842年5月期末考试以后的夏天,罗斯金又一次去到欧洲大陆旅行,他爬上FONTAINEBLEAU EAU山,对岩石和植物进行研究,亲自接触真实的大自然。从保存下来的1842年他的画中,显露出一种目的和条理的混淆,有些仍带有强烈的珀特画风影响。就在即将结束在阿尔卑斯山的旅行时,他决定写作关于透纳的文章,后来发表在1834年的《当代画家》第一卷上。

罗斯金很快使自己的这个重要成果得到公认,1884年他开始编写第二卷著作,其中一个基本的理论:什么是自然美?1845年当他二十六岁时第一次没有父母的陪同独自游历欧洲大陆,他研究意大利文艺复兴前的古典主义画家如象安籍里科、威尼斯的丁托来托。1846年出版的《当代画家》第二卷评价丁托来托作品的艺术成就远在透纳之上,被他誉为高水平艺术成就的典范。实际上第二卷的目录就与前卷有所不同,在写作方法和风格上也不一样。它表明一种意向,显示出当时特有的一种教条主义的认真严肃的观点。十年以后,当罗斯金着手《当代画家》第三卷时,他付出不少精力写作关系建筑学方面的论文,其中的理论有些体现在他的那些对建筑物的外观表现和细节处理都精美细致的水彩画中。

1848年罗斯金与艾菲·吉瑞结婚,这是一场悲剧性的婚姻。同年他写作了《建筑物的七种照明》。他们在威尼斯渡过了1850—51年的冬季,此间罗斯金考察了这座著名城市的建筑物,写出《威尼斯的石头》第一卷出版于1851年。罗斯金非常清楚他已无法协调自己作为一个作家的抱负与其妻艾菲那令人生厌的社交爱好之间的矛盾。1851年他们返回英格兰,罗斯金寻找到的新的目标,加入了“拉菲尔前派协会”,在此之前米莱和汉特已经受到批评界的猛烈抨击。

经过几年蒙受羞辱以后,罗斯金与艾菲的婚姻明显已走到尽头,他把自己投入更丰富多变的工作中。他重新开始绘画基础练习,他和罗塞蒂在工人大学一起作画,同时罗塞蒂还在星期日画人物素描。罗斯金在这里见到了画家W沃德、C阿兰等。他们的天才很快被他赏识。另一很有意义的事情是罗斯金于1845年和1861年两次得到老朋友W昂特的指点,有益他不断地提高自己的绘画水平。罗斯金还致力于牛津新的大学博物馆的建筑设计,写下关于工程展示的注解。1861年他捐赠了相当数量透纳的水彩画给博物馆。他还撰写关于皇家美术学院年展的评论,有时给公众发表演讲。十九世纪五十年代是他写作的旺盛时期,《当代画家》第三和第四卷很快在1856年初取得成功,《素描大纲》和《艺术政治经济学》也出版于次年。罗斯金还承担起英国国家美术馆编辑整理透纳遗产目录的庞大工作。



罗斯金肖像

从十九世纪五十年代起,罗斯金逐渐失去对自幼年时期一直信仰的基督教福音教会的虔诚,1858年他开始了自己独立的思想道路。也就在这一年罗斯金遇见到十岁的女孩LR托奇并被她深深迷住,但她是一个虔诚的天主教徒,拒绝了他的求婚。当她1875年仅25岁去世时,罗斯金深感悲伤。

罗斯金1859年最后一次与父母亲一起在欧洲大陆旅行,在父亲的极力支持下,他完成了《当代画家》的最后一集,于1859—60年出版。与前几卷不同的是这一集远远背离了他早年一直遵循的圣经思想。他的理论在社会上主导了文艺批评家的方向。他不断的思考、工作,已完成的几部著作又回到他最初得到的灵感,对透纳的作品和他的品格,通过编辑其遗产目录得到更多的了解。《当代画家》第五卷展示出一种日益增长的并影响他晚年生活的思想,一种与众不同的喧腾。

约翰·占姆士·罗斯金于1864年去世,他给儿子留下一万二千英镑的遗产。虽然罗斯金一心热衷收藏水彩画,他还是将大部分继承的遗产投资到关于建立一个乌托邦式社团的计划,这就是圣·乔治协会。计划开始于1867年,1871年协会正式成立,1878年终于取得协会合法的文件。圣乔治协会的首要计划是出版一系列的有关文章:《大不列颠致劳动工人的信》,“尽其自然的合理购买土地和雇佣劳动力,在小心谨慎的管理下进行一律平等的精神教育,是对付贫乏的物质社会的一种较为有效和持久的方法。”这是罗斯金对十九世纪资本主义下层社会的思考。他设想建立一种“合理的农村组织体制以独立于城市体制之外”。协会会员们十次捐献了自己的钱财,罗斯金本人在协会成立时捐献了七千英镑的股票,由此协会每年有大约二百五十英镑的收入。1884年协会发展到有五十七名会员,其中一半以上是妇女,每年大约有一千英镑的活动经费。协会的第一项工作是筹建圣·乔治博物馆,罗斯金在谢菲尔德的寓所作为博物馆举办了首届画展,展出许多水彩画家的大量作品,其中包括著名画家沃德、FAIRFAX MURRAY和ROOKE。协会最成功的工作是进行了“对手艺人的正规教育”,罗斯金引导他们认识到视觉艺术的真谛“什么是自然生活中的美?什么是人类的壮举。”协会逐渐发展壮大,有了更多的新会员来这里进行水彩画研究,以及学习用色彩鲜明的装饰设计书籍封面。罗斯金期望,社会意识得到改良,如果以开垦荒地的热情人们可以在全国各地建立起更多的博物馆和学校。有一些罗斯金的崇拜者建立起以他的名字命名的学会和学校。他进行的农业试验失败了——购买圣·乔治农场花费了罗斯金二千二百英镑,不幸的是农夫们没有足够的知识。协会虽然在他的社会改革主张之下取得了很大成绩,同时改革也消耗了他大量财产如同他那些令人讨厌的朋友一样。

由于罗斯金对他的圣·乔治博物馆不断增长的热心,使得他开始逐渐疏远了与牛津大学的关系。他曾在1869年至1878年任牛津大学美术学院教授,1871年使A麦克唐那成为他的画派的主要大师。1878年罗斯金第一次患上严重的精神崩溃(也许是一种妄想症),他到处寻找自己的画,对已经遗失的他极为珍视的透纳作品痛感惋惜。他在牛津的演讲中对水彩画及其技法作

了许多重要的评论。但是健康问题不断困扰着他，一次又一次发作的疾病迫使他回到英格兰北部风景优美的湖区森林，他五十三岁时在这里买下房产，布朗沃德。罗斯金的后水水彩画作品充分反映出他精神方面处于喜怒无常的低沉与其高深的学问之间相互交替展现的特点。他用丰富而流畅的技法画了《一八七六年伦敦烟雾中的落日》，与之对比强烈的两张静物画《枯萎的树》和《酸橙》其画法极富细节描绘，表现出对植物有深入观察和研究，画中非常细微地区分出物体结构的差异。罗斯金的水彩画充分反映出他的神经过敏与天气变化紧密相关，这点比较明显的表现在他的写作风格和演讲里。1884年他在题为“十九世纪的暴风雨”演讲中，声称要用新的方式描述云，那种突然出现在西南天边的震颤着的“风灾”卷着有毒的烟雾搅得天昏地暗。为了不断扩大影响，罗斯金把他的藏画拿出来放大作演讲时用，有些还制成印刷品。通过日记他发泄对风和暗淡的天空日益增加的怨恨，这之中暗示出他因不能找到志同道合的朋友的苦恼。他写道：“黑色风暴来自老朋友，再次令人毛骨耸然”，但是几天以后他却写道：“刺骨萧瑟的风，可怜摇曳的树叶……”，“我彻底地沮丧，庆幸着一无所”，有一次他说“坏天气对我而言是可怕的魔鬼”。

罗斯金的晚年生活是不幸的，他在精神分裂症不断发作的间歇里仍然顽强的从事写作和教学。他居住的布朗沃德总是围绕着他的家人和追随者，那几年他的主要著作是自传《帕特瑞塔》。十九世纪八十年代他开始接触一些女艺术家并在评论中大加赞扬，她们中有著名的K古仑沃、H阿林玛和弗兰西斯。他曾教古仑沃学习从细节下面寻求本质。同时他还给予本地画家大力支持，他们中有科斯顿的S帕沃小姐等人。1889年1月20日罗斯金因几次剧烈发作的精神分裂后逝世，享年八十三岁，那时外界对他的情况已很少了解。1903年至1912年COOK和WEDDERBURN出版了有三十九卷之巨罗斯金著作，证明了他对英国水彩画的巨大贡献。同时从他自己大量的水彩画中出版了一本小小的选集，由此反映出水彩画伴随了他的一生，虽然他从一开始就自认为是职业艺术家，但实际上水彩画在他的事业里一直处于业余地位，而且他没有出售一张自己的水彩画，这种极端的个人主义反映出他特殊的自身的迷恋和追求。

## 老水彩画家协会

我不能满怀深情地想起那些相当重要的令人兴奋的事情，在那些遥远的、骄傲的、不可思议的日子里，我们是一群多么单纯的朋友，我们争先恐后高兴地去参加会议。很多年以前开始，在每一个五月的第一个星期一，在老水彩画家协会明亮的大厅里，我们的谈论充满节日的欢乐气氛，我们谈论着最喜欢的不动人的事情，从谁的铅笔我们清楚地知道它想画什么，到谁的故事从不会让我们失望或者惊奇，库珀·费汀总是为我们画一艘渔船在清新的微风里的，“喔，多佛尔”，喔，亚玛大门，“喔，尼德尔德”，喔，南方海岸的每一个地方，那是我们大家去年秋天都曾到过的地方，我们总是带着爱心去欣赏大地，从未见过如此多的美景让人怦然心动。罗本逊先生偶尔也画出一位诗人站在威尔士土蓝色的峭壁上，或者，它也许是一位高贵的女士站在苏格兰的什么相似的地方。曾经有一场小小的战争，发生在查尔斯一世时代，已经被卡特莫罗先生允许。克里斯托先生，什么时候将满怀着善良和同情去参加两位爱人在希望之门或圣洁之墙举行的会见；然而更远的航程，即使富于幻想的协会会员们也没能超越这英伦岛国的疆界，统治权模糊不清的天空，广大而深邃，我们用不灵巧的翅膀，在一个安全的水平上做了一次有效而不可能的航行。在我们本民族的土地上，德温特先生的素材，科克斯先生粗犷的田园风光，抑制了心灵深处有限度的机会，节制浪费时间的爱好和愚蠢的嗜望。

当他在1879年《帕特瑞塔》里叙述上面的航行时，罗斯金带着轻快的神气十足满怀感情地回望，这是在年轻时与父亲一起去观看老水彩画家协会的年展的日子里。这个协会成立于1804年，其起因部分是由于水彩画家们对于他们在皇家艺术学会里的待遇感到不满意，水彩画在展览会上经常被木然地挂着或被淹没在数量众多的油画里。虽然艺术家们自己已经把水彩画当作独立画种，但他们觉得仍然很难进入皇家艺术学会成为会员。他们有传统的信任来自于学校，印刷书籍的订件，还有部分私人顾客；如果有商业性的需要他们也希望卖掉自己的作品，他们将这种愿望掩盖在他们自己举办的展览后面。老水彩画家协会的第一届展览于1805年4月22日在劳尔布克街20号开幕，在展览图录的序言里写着：“现在的这个展览……完全由水彩画组成，这个机会给予所有的画都有好的展出位置，使它们比与油画混合在一起展出能更公平地让观众作出判断”。这次展览取得了巨大成功，一直延续了12个星期，接待了将近一万二千名参观者，每人付1畿令门票费，展出的二百七十五件水彩画中有一半以上被售出，与油画比较出售价格也是公道的，最低价位是科林斯·瓦勒的画，平均每张售价3英镑14先令，最高等级的是沙姆·谢尔的作品，售价大约26英镑一张。首次展览获得如此成功，这样的成绩在当年的美术界的年展记录上是值得注意的大事情。1808年，协会租用了老帮德大街16号，然后他们又搬迁到春季花园维格勒的房子。自1820年至1887年，他们的集合场地确定在皮卡德里的埃及人大厦。他们进行了一次年度选举，选出了首届主

席威廉姆·沙维·吉平和一些办公人员。最初协会会员总数没超过24人，后来他们决定设立次一等级的团体，取名叫“同等展出者”，后来被改称“预备会员”协会，两个水彩画家协会以平行的资格接受皇家艺术学会的统治。

虽然已经有这样一个前途大有希望的开端，协会的建立初期仍然经历了一种几经反复的过程，与之竞争的协会，例如预备会员协会的艺术家们，其主席是大卫·考克斯，他们的成立以其熟练的竞争能力使得水彩画市场很快饱和。1815年，老水彩画协会，现在仍然被称为“老”是为了区别其他协会，经过改革与“预备会员协会”的艺术家比如考克斯和珀特会谈，其严肃的主题是关于提高展览会的规格。1820年间，他们的水彩画展第二次举行，并同样受到极大欢迎。展出的水彩画有一半左右是风景画，具有历史风格的服饰作品和静物画。水彩画的购买者在十九世纪英国中产阶级家庭中迅速扩大，中产阶级家庭主妇们也开始绘画，他们把自己的画挂在墙上，还用一种画夹子向参观者展示他们的草图和素描，像瓦勒、费汀、考克斯和哈汀等著名艺术家都曾为这些学生画范本供他们学习。很快地协会的展览成了一个好机会，很多参观者成为艺术家们的学生，有的全家人都觉得在家里有绘画作品可以营造亲切的气氛，不过他们希望水彩画都应有适当的尺寸和合理的价格。雪莉酒批发商约翰·占姆士·罗斯金参观了协会在波迈尔举办的年度展览，他在那里收购了水彩画，还雇请了安东尼·凡代克·库珀·费汀，后来还有J·D·哈汀作他儿子的绘画导师。当然，在协会年度展的参观者中，也不仅只限于中产阶级——老水彩画家协会在埃及大厦的晚会成为非常时髦的社交活动，出席晚会著名的参观者中包括康斯太勃、兰德斯、大卫·罗伯特等人。1837年以后，还包括皇室成员，女王维多利亚和阿尔伯特王子。买画的顾客也不仅限于中产阶段，约翰·占姆士·罗斯金在1938年给妻子的一封信中写到，他已经买下相当数量的水彩画，其中有珀特作品，他还谈到新的女王在参观画展同时也为自己买了好些水彩画。维多利亚女王在她1838年7月的日记中记下：“我向墨尔本勋爵展示了4幅画，它们来自水彩画展览会，作者是塔罗，珀特，德温特和库珀·费汀，墨尔本勋爵用行家的眼光对它们加以赞赏……珀特的画我非常赞叹，对库珀·费汀的作品他也认为很好，这是一张海景，描绘了一片非常狂暴的海面。”

罗斯金写到他父亲为他们家庭收藏购买的第一幅画是库珀·费汀的水彩画《在国王的房子与地狱之间，安格郡》，花去了37先令，1835年，罗斯金后来对这件事认为这是一个“非常惊人的金额。”实际上约翰·占姆士·罗斯金于1833年就开始购买了汉特和珀特的水彩画，老罗斯金的收藏在十九世纪三十年代和四十年代不断地扩展，他买下不少卡特曼、考克斯、哈汀，当然还有透纳的水彩画作品。他保存在伯门桥的《账本》里祥记了他已买下的收藏品有：3件库珀·费汀的，14件珀特的，12件汉特的和81件透纳的水彩画，但是要以这些记录来确认每一张画的内容看来是完全不可能的。罗斯金记录在《帕特瑞塔》里关于这些画有珀特的水彩画《小草屋》，它曾经挂在伦敦海伦山罗斯金家的餐厅里，它是“我们家未来的水彩画收藏的基础”。水彩画如威廉姆·汉特的《梨子和葡萄》，是约翰·占姆士于1858年在老水彩画家协会的展览上购买的，因为这是他儿子最喜爱的一张画，直到小罗斯金去世，这幅画都一直挂在布朗沃德他的卧室里。约翰·占姆士1812年有一次声明说：“如果我在展览会上购买作品的话，那是我的慈善之举的一部分”。几年以前他给妻子写信提到：“我必须担心我会死去，如果我不能够每年拨出四十到五十英镑给艺术家们，做一个他们满意的慈善家的话。”他最后购买的一幅珀特的作品就是由于这样一种气质——“我刚从水彩画展上逃出来给你寄信。”他在1838年写给马格丽特的信中说：“我没买什么画，只是为了慈善的行为拿回一张珀特的作品，因为他躺在床上，一个可怕的讨债人正等在旁边。”

毫无疑问，约翰·占姆士在海伦山的水彩画收藏远远没有停止，许多从卡特曼·考克斯和其他艺术家那里购买的画都被他记录在《账本》里，很明显它们于1852年被分了出去。很可能这些作品被老罗斯金认为必须买下，主要是出自于他作为慈善家的本性，这个意义已经超过注重它们的艺术价值。同时，这一些水彩画也许并不是他们想要长期保留的那一类作品。值得一提的是年轻罗斯金的水彩画收藏也经常有变动，不过他从来没有停止过购买，包括买画、同样地卖画和当作礼物送别人。他的出售并不是只限于透纳的画，还有库珀·费汀，考克斯和威廉姆·亨利，汉特的作品同时在1868年被他出售。关于库珀·费汀的一张画，他认为那是他的父亲购买的第一张水彩画，很明显对于它被售出去，他并没有觉得伤感。

老水彩画家协会的会员们还成为了罗斯金家的朋友，艺术家如山姆·珀特就是海伦山住所的按时来访者，年轻的约翰·罗斯金经常到协会的艺术圈子去，在那儿他觉得自己也同他们一起“喧嚣，平起平坐地交谈……，比如透纳、斯坦菲尔德、哈汀等人。但是我不能得知所有他们谈论的东西，因为透纳和斯坦菲尔德谈话很低声。”约翰的生日晚会总是成为一个艺术家圈内活动的固定场合，每年在海伦山举行。约翰·罗斯金实际上是从老水彩画家协会的传统基础上起步的，他编写《当代画家》第一卷时期，即1842—3年间，经常与水彩画家协会会员J·D·哈汀接触。虽然他这样做的真正目的是为

了透纳的艺术作研讨,不过他同时也论述了老水彩画家的协会的其他许多画家,其中有些是提倡新主义运动的现代艺术领导者,同时他还毫不留情地批评年长的欧洲艺术家比如德拉克洛瓦和库尔贝等人,虽然他们的资历远远超过这位年轻人。

罗斯金继续对老水彩画家协会作定期访问,它的对手,“新水彩画家协会”(成立于1831年,后来以皇家协会的名义著名)。他父亲的“账本”记载了在十九世纪五十年代后期他们仍然在老水彩画协会的展览上收藏作品。1856年,罗斯金仍旧热衷于这里的活动并写下关于那一年老水彩画家协会年展的评论文章。“这次展览极大地高于其他画展的水平,公众已经看出了这一点,一片小小的蓝色,艺术家喜爱它的复杂而协调的混合,现在只有有限的存在,我非常高兴地看到这个画展成功。大家都支持水彩画这种非常健康而令人愉快的艺术”。在1859年,罗斯金在他的《协会记事》中写道:“我今年不可能带着愉快的心情同时进入两个水彩画家协会。”他推断,这些协会都在“不情愿地衰落”,他还说,“他们已经发现有些关于色彩的明亮和色度规律是单纯和简洁的,在光照之下灰色加入金色会消失,用清水轻轻地涂洗可以表现出透明的调子,这是所有的早期水彩画家使用的技法。对自然界的热爱发自每个水彩画大师的内心,吉挺、科曾斯、罗伯逊、费汀、考克斯、珀特和德温特组成了坚定的改良主义画派,直到汉特,所有最伟大的画家不断地完善着这个艺术。汉特和考克斯后来离开了群体,他们的作品仅有一次在老水彩画家协会的展览上展出,现在看来也有一定的重要价值,因为他们不断地探索新的方法与油画竞争。对于水彩画,罗斯金没有象一个历史学家那样专门把吉汀和透纳的水彩画技法作特别的鼓吹,去与油画竞争。老水彩画家协会也认识到他们需要很多事,包括战胜美术家协会的那些油画家们。到十九世纪中叶,他们的水彩画展览已经有了牢固的地位,虽然有罗斯金的批评,展览会仍然吸引了许多观众的热情关注。1859年,罗斯金编著完成了他的《当代画家》,六十年代他转向研究社会改良的问题,离开了老水彩画家协会和皇家艺术学会的主流,直到十九世纪七十年代中叶。

## 罗斯金与透纳

介绍一位名符其实的当代伟人,一位最具有创造才能和高深科学知识的伟人,这就是画家和诗人JMW透纳。

约翰·罗斯金

1840年6月22日

这段文字表达出罗斯金对透纳的敬意。罗斯金通过不断地充实自己的私人收藏,以及编辑整理透纳遗产目录,使他对透纳的水彩画形成了独特的见解。他一生的大部分时间都在关注着收藏透纳的作品,并将水彩画称之为透纳“最好的作品”。不过在十九世纪六十至七十年代,由于他生活中的压抑和疾病使他那种最初的热情有所减退,年轻的罗斯金有时并不容易维持与老资格的艺术家们的关系也是其原因之一,许多曾经属于罗斯金的透纳水彩画后来逐渐流失到普通收藏者手里,这些人加入到W沃德的工作室专门复制透纳的画,沃德也许是英国最有天才的透纳艺术的复制者,对罗斯金来说这类水彩画具有重要意义,从他关于圣·乔治协会和安科特博物馆的著作涉及水彩画的部分,证实了他对这些特别的画的评价。

罗斯金第一次偶然见识透纳的画时年仅十三岁,那时他十分佩服的是透纳为M罗杰的诗集《意大利——首诗》所作的插图,这是他得到的一件生日礼物,他开始临摹它们。他真正地看到透纳的原作是第二年在皇家美术学院的展览会上,也许在此之前他曾看见过一张透纳的油画。1836年当透纳的作品在布莱克沃德的《爱丁堡杂志》上受到批评时,年轻的罗斯金被激怒了,他写下第一篇自己的论文为艺术家辩护并将文章寄给了透纳。透纳非常感谢这些善意的言词,但他阻止了发表这篇文章。罗斯金在日记里谈到在1840年以前他一直未能见到自己心目中的英雄,他获得的第一件透纳的作品大约在1839年,画名叫《瑞奇蒙德桥》,是来自父亲给予的生日礼物。1829年秋天他又得到选自《真实的风光画》英格伦和威尔士专辑中的一些风景画,紧接着第二年他又得到了二十一岁生日礼物,透纳的《温切尔海》。他后来在“PRAETERITA”中写道:“获得自己第一件藏画的喜悦是人人人都能理解的,但我又一次获得新的透纳的画,这种任何人都体会不到的兴奋是难以用语言表达的”。罗斯金在牛津的这最后一样收获给予他特别的欣喜,“如愿以偿的《GOSPORT》,《温切尔海》是我解除疲劳的最好享受”。

罗斯金的父亲自1833年就开始收藏水彩画,那时罗斯金还很年轻,父子俩的关系有时会因为购买透纳的水彩画而显得有些紧张,他也开始收集透纳的水彩画,还购买了两张透纳的油画挂在伦敦的家里。后来罗斯金又一次在他的著作《PRAETERITA》中提到在起居室的墙上“展现透纳的湖泊和汉特和鸽子简直是美妙绝伦”。另外还有十一幅透纳的作品挂在这座建筑物里。四十年代初他住在瑞奇蒙德的父亲写信:“他(透纳)给予我极大的满足,我希望能从这些令人赞叹的杰作里找到我的灵感,他的这些杰作使我完全肯定自己

从未被人如此强烈的感染过”。

刊登在《当代画家》第一卷的透纳作品充分体现了罗斯金的观点,1843年2月24日他拜访了透纳在安妮女王大街的住所后在日记中写道:“上天赐予他的艺术无一瑕疵”。罗斯金对欧洲艺术的了解在这段时期仅限于来自德维其美术馆、国家美术馆和一部分私人收藏品,因此他不能够获得充足的理由去反驳那些指责透纳“不忠实于自然”的批评,其实当时有些老的名家诸如CLAUD经常比透纳更加远离自然。流行的文艺批评常常吹捧一些绘画作品,但没有人提到透纳。正如罗斯金写下的:透纳不喜欢听到同时代人的诽谤,他总是回避这个难题专心一意画画。事实上他也很希望得到他所敬佩的艺术家CLAUDE的赞同。他对罗斯金谈到关于绘画的主题“你不知道它是多么困难”,“他还称所有的批评都是无用的”。在当时罗斯金对油画确实知之甚少,他也作一些油画但很大程度他注重水彩画。他继续对透纳及其他艺术家作谨慎的评论,第二卷《当代画家》出版于透纳在世的1846年,因此罗斯金需要有透纳的年表用于他的传记,但透纳仍然不允许对他的作品有任何评论。

罗斯金与透纳公开见面的社交场合是老罗斯金在伦敦家中举行的晚宴上,有一批年轻的批评家访问了位于安妮女王大街的透纳寓所和工作室,通过这些罗斯金并不能明显地看出透纳与其他艺术家有多少社交往来。艺术家和年轻的批评家之间存在三十四岁的年轻差距,他们在气质、性格、宗教信仰和社会背景诸方面也有很大不同,傲慢的透纳居然也看阅《当代画家》,也许因为罗斯金在书中给予艺术家们无私的大力支持,且不管其他批评家怎样评论他们。许多年以后罗斯金在私人信函里谈到实际上他和透纳一直争论不休,透纳称自己的荣誉和地位受到怀疑,而且从未感到有对这种轻视的道歉。虽然罗斯金没有明白表示但实际上他不愿意公开自己与崇拜的艺术家之间的私人关系,一种很微妙的不容易的关系。

罗斯金一段时期客居威尼斯全神贯注于自己的研究,1851年传来他称为“我的世界大师之死”的消息,这使他立刻意识到要尽可能多地收集透纳的作品。他从威尼斯不断地告诉他的父亲,要特别注意购买那些水彩画和透纳在安妮女王大街的所有物品,纯粹为了继承透纳遗产的全部内容,将它们完整地留给国家和民族,如果他不能得到这些将会非常失望。透纳仅仅留下十九先令只够买一只纪念死者的戒指,这激得老罗斯金叫道:“没有谁能够说出你曾经给予他的赞誉之词”。罗斯金最初的反应是感到“不过一点小小的伤感,这些草图已经永远地超越了我力所能及的范围”,但总的感觉是“我将获取如同失去的一样多——只有在伦敦可以看到透纳的全部作品,免费参观私人起居室。如果那些透纳遗嘱执行人任命我作这个美术馆的馆长我将无比荣幸”。他写信给父亲谈到对新美术馆的设想,他将把透纳的画“全部安排在底层,在楼层与地面之间保空气流通,用错综复杂的布置将美术馆有限的空间扩展出我愿意延伸的展线——光线从上面照射下来——象一串串珠链洒进大大的房间,大幅的画都可以在正确的距离欣赏,所有的画都应在一条线上,不会使有的画挂在其他的上方,每一幅画要非常恰当地安排灯光,使其总是处于独立的视觉位置……在那些小小的壁龛或者小房间里,每一张画都要安装金色的盒子并关上,保安人员在没有观众时要将每一间屋的房门关上。在屋子中央布置玻璃镜框用于展示素描画或版面”。这些设想虽然没有能够成为现实但至少已就光线会给透纳水彩画造成危害提出了警告。后来,罗斯金把这些画赠送给牛津大学罗斯金美术学校,非常小心地陈列在由他亲自设计的一种可移动的柜橱里的可调节的搁板上。他还在理论著作中详尽的阐述了有关光线方面的构想。

罗斯金在1858年前的几年中,一直在努力获得为透纳给国家留下的19—20000件作品编写遗产目录的许可文件,这是一个浩繁而艰巨的工作。罗斯金写道“当透纳的整个生命和思想都展现在面前时,感觉是既兴奋又复杂,由于许多令人悲哀的原因几乎失去他大多数最珍贵的作品……当我锁上最后一个箱子,我感到一生中从未有过的极度疲惫”。透纳在安妮大街的寓所因为没人注意而破旧不堪,在艺术家临终时它已声名狼籍,因为他拒绝他的追随者和朋友接近自己。罗斯金的确可称为唯一的对透纳艺术具有独特见解的批评家,能够欣赏他的另一类作品如瓠毛画,罗斯金还在世纪末为他举办了画展,其完成的透纳遗产目录树立起一个美术馆历史上的里程碑,它通过清理所有遗作完整地展示出一个艺术家的发展历程。尽管只是编写一个遗产目录,但是也带来不少罗斯金认为来自国家美术馆那些权威们的干扰。同时他认为透纳晚年的精神已处于无理智状态,很可能这种疯狂导致最后的死亡。他开始编写透纳早期绘画的目录,但是一直没有出版,直到1878年他举办了透纳作品的个人收藏展,同时他顽强的忍受着精神疾病的折磨,这种疾病有时会影响到他的判断力。编辑了透纳水彩画目录之后,罗斯金又转向为艺术家们写评论文章,又找回了他最初的灵感。为完成《当代画家》最后一卷(第五卷出版于1860年),他重新思考关于透纳的艺术,但这个时期他对透纳的评述已是与第一卷大不相同,更趋向复杂性和象征性。

尽管编写透纳遗产目录需要作艰巨而大量的文字工作,罗斯金并没有因此而放松对艺术大师作品的收藏。1858年他得到《法兰西河流》一画继而在

1861年将它赠送给了牛津大学,让人不能原谅是罗斯金没有留下账目记载,他父亲买了八十一幅透纳的画委托他代为收藏,而他仅在自己的日记里作了很少的记载。很难搞清年轻的罗斯金是通过什么途径,在何时何地得到如此数量的透纳水彩画的,但至少有一百多幅透纳的画是他一次或两次获得的,他的收藏已远远超出了计划的范围。罗斯金收集透纳的作品但并不将它视为一种投资,而是当做人嗜好来发展,也不排除把一些画出售的可能,这与牛津和剑桥大学恪守的收藏惯例迥然不同。在克里斯蒂1869年春季拍卖会上,罗斯金售出四十件透纳作品,它们实际的价值在20000英镑以上,对此罗斯金在一个月前的日记中写道:“过去的一个星期我都在与经营透纳作品的拍卖会来往”。仅在他售出自己的透纳作品两天以后,他又买下了透纳的《TERNI瀑布》画。罗斯金决定卖出如此大数量的透纳作品,其中有些比较重要的代表作,不过他觉得它们不属于那些他所希望长期保存的、被他认定为大师最优秀的作品。罗斯金还有一些很好的商业伙伴,如象非常有钱的W沃肯斯这位拥有伦敦波特兰大街和帕尔大街的富商,因此他们有实力控制拍卖,随时警惕地注视着任何进入市场的透纳作品。

1872年,罗斯金迁居湖区森林中的布朗沃特以后,他便不断地出售自己的透纳的画。他卖掉了《奴隶船》和《威尼斯:巨大的运河》,为此他辩解道,“我之所以决定卖掉这两张画是因为它们对我的住房而言显得太大了,同时购买另外一些我非常喜爱的透纳的画我需要付出三倍的价钱。经销商们老是向我保证说没有人会注意任何一张我提供的画,即使我认为它们是完全可以卖出的;对于我新买下的透纳作品,我还得尽我的口才去感谢那些高昂的价格”。十九世纪七十年代初,他以1000英镑的价格将透纳的《LUCERNE》卖给了沃肯斯。“我希望得到‘绝对的透纳’,即使它的价格已高达原价的十倍或许更多”,罗斯金这样谈及自己的愿望。为了移居到布朗沃德,他安排运输一部分他的透纳作品到湖区森林,把那些画布置在自己的卧室里。在这里,罗斯金早年关于陈列美术品方面有关光线和布局的设想得以实施,尽管这些以前一直受到人们漠视。另外,他还把四十四件透纳的水彩画安排保存在牛津大学埃克斯特学院的房子里,其总价值二万五千英镑。

罗斯金对透纳的热情又一次被激发出来,当时他的表姐安吉嫁给一位叫A舍文的MUNRO公司代理人,罗斯金从舍文那里买下五件透纳作品,因为在此之前罗斯金曾低价出售了一些画给MUNRO公司,所以这次买画对罗斯金而言是很重要的。这些新的收获重新唤起罗斯金对透纳的全部感情,促进他计划去牛津大学演讲和再次出版透纳的有关资料。但是,又一次发作的疾病几乎阻挡了他实施计划,尽管病情十分严重,罗斯金在1878年新年到来之际以顽强的意志坚持为牛津大学的学生们做了这些演讲。1878年3月,他为自己的“透纳藏品展览”编写了图录并把它送交给了美术家协会。罗斯金持续研究透纳最重要的二十年间的艺术以后,他公开表达了一个判断,即他心中的偶像实际上大约1845年就已开始失去理智,不过罗斯金的有关透纳的高山地带主题风景画的谈论显示出他自己的精神骚动更甚过那些风景画。从罗斯金收录在透纳年表里关于某些作品的重要评论中,偶然可以发现他是怎样获得那些原作的。

罗斯金不断地出售他的画,他最早拥有的两幅画:《瑞奇蒙德桥》和《SURREY和GOSPORT》显然仍是他最钟爱的作品,他把它们放进美术协会出版的图录里。就在画展举行时,罗斯金却因精神疾病而躺下了。为了帮助他恢复健康,他的一些朋友呼吁大家出资购买那张罗斯金自1841年以来一直渴望得到的高山地带风景画(SPLUGEN PASS),他们筹集了1000英镑买下这张画作为礼物送给他,祝他早日恢复健康。后来这幅画与他的其他收藏一起在美术家协会展出。同时在那里还有一本由W沃德复制的透纳作品选集,沃德曾经在红狮广场的工人大学里向罗斯金学习,还是他的一名临摹者。当时这些临摹画家受到《时代》的非难,是罗斯金写文章为他们辩护,反对把他们称作“只能拷贝”的人,其实罗斯金本人也曾临摹过透纳的画。临摹水彩画在十九世纪对艺术家而言也不失为一种较好的谋生手段,这种“工业化”的作品有两条水准:一种是临摹意大利风景出售给旅游者和富裕家庭,另一种是接受委托,在家里临摹名画提供给社区教育部门使用。有些知名艺术家如罗塞蒂、米莱和琼斯等人,也大量复制他们自己的成功作品,罗斯金利用这些复制品来教学,同时也对沃德在临摹透纳作品方面的突出才能进行研究,并委托他为设在谢菲尔德的圣·乔治协会临摹一些画。罗斯金说服爱好美术的富翁豪斯法购买这些透纳的复制品,豪斯法建立了ANCONATS美术馆,同时也可以到曼切斯特的MASSES美术馆陈列,他相信“启蒙教育”可以提高贫民百姓的文明程度。罗斯金1881年给豪斯法写信:“我相信对于那些依靠欣赏《伦敦消息》上的插图画来提高其艺术鉴赏能力的人来说,要领会透纳艺术的精华是绝对不可能的”。

罗斯金在1878年画展以后继续收集透纳的水彩画,但他又在1882年7月的克里斯蒂拍卖会出售了十一张画。他让那些他最喜爱的透纳作品一直跟随在身边,在布朗沃德,他将它们与沃特等人所作的复制品陈列在一起,他非常热情地向每一位来访者介绍这些艺术品,当豪斯法1880年来到布朗沃德时,“在罗

斯金先生的眼里仿佛他们已经不存在,除了舍文先生”,豪斯法夫人后来描写道:“看见挂满四壁精美的透纳作品,我肯定自己从未见过如此美妙的场面”。也许罗斯金再次失去对透纳作品的兴趣是由于他生命后期非常不幸的年月,因此他才在1882年的克里斯蒂拍卖会上卖掉那十一件透纳的画。他最后一次在日记中谈到这些心爱的艺术品是在他去世前的十六年,读起来令人无限伤感:“我感到昨天夜里我无法做好任何事情,我的透纳们仿佛都已失去了生命”!1900年A舍文画了一幅罗斯金在卧室的水彩画,同年,罗斯金去世,卧室里仍然挂满他最喜爱的透纳的画,它们是对罗斯金深切的慰藉。

## 艺术家的支持者罗斯金

英国美术历史上的老一辈画家例如透纳,以及年轻的拉菲尔前派的艺术家们都是因为得到罗斯金在理论界的大力鼓吹而一举成名的,罗斯金首先通过透纳和拉菲尔前派举办的油画展览认识艺术家,并作出自己的评论。他以高深的学问和渊博的美术鉴赏知识大量收集透纳的水彩画,但是由于某些客观原因使他只能有限的收集到拉菲尔前派的作品。罗斯金作为文艺批评家有着不可忽视的优越条件——他本人在水彩画领域享有崇高的声誉和具有精湛的绘画技巧,他的画与当时有名水彩画家S珀和H汉特一样几乎同出一辙,与绘画大师康斯太勃的风格背道而驰,这在今天也是很难让人理解的。也许另一个让人费解的是他对女插图画家们的赞扬,她们中有埃林和古伦沃。众所周知的不幸是罗斯金那不断扩展的精神疾病极大地影响了他的艺术批评。

在判断艺术家们的表现以前,首先要区分什么是罗斯金所惊叹的艺术才华和哪些是他欣赏的艺术家,他的弟子们全都遵照他的理论,按照他的方法进行艺术实践。但是,虽然他发表了支持那些从事复制透纳作品的画家的评论,即使他们中有著名的沃德和佳也不能与米莱、比特和古伦沃这样的艺术家相提并论,罗斯金试图给后几位艺术家直接的指导,但不是支配他们的艺术,有时候他能成功地引导艺术家们按照他的思路去实践,例如W汉特的《死去的小鸡》、米莱的首像画《罗斯金在杰林非尔》、比瑞特的《奥斯塔》、和古伦沃的《岩石》《苔藓》等。罗斯金在这一过程里发现每位画家都有自己强烈的嗜好,他应该充当他们的保护神,但是由于他有时那种居高临下的态度和强调自己的意图,常常使他与年轻艺术家们发生误会。只有“厚脸皮”的古伦沃不理睬他的固执的要求她改变画风的指导,仍然坚持自己一贯的画法。罗斯金的选集里包括了罗塞蒂和佳作品,这两位艺术家的观察能力还没有远离被他简称的“真实自然”。他对水彩画品格的正确评价说明了他精深的文学艺术修养使他的审美判断力具有重要的坚实基础。

罗斯金购买了珀特和汉特的画,他赞扬珀特“丰富和栩栩如生的想像力”,汉特的水彩画技法和色彩被他誉为“威尼斯画派”。罗斯金回忆起“宿命的预言和不断的鼓励主导了我童年的意识”它们来自珀特的画《小茅屋》,那张画当时挂在罗斯金家在伦敦切尔西的房屋餐厅里。他的父亲,约汉·占姆士收藏珀特的作品,他按照珀特在本桥的说明书的指点买下了十四张水彩画。罗斯金早期的画风深受珀特影响,表现在他与家人第一次在欧洲大陆的那个冗长的旅行中写生画上。1843年,罗斯金在《当代画家》第一卷里首次对珀特的艺术作评论,后来在第三次再版时他着重强调关于珀特极高的艺术水平,1849年他还在《艺术日志》上发表关于珀特生平 and 艺术的短评,他称珀特不仅是一个艺术家,同时也是历史上一个独一无二的人物。他写道“欧洲已经没有了城市风景,任何地方都遭受着现代化的不和谐,铁路和车轮不停地运行,它们淹没了威尼斯,佛罗伦萨和里昂一日复一日的屈服,生命的范围在逐渐减少……,珀特的作品,那些他行走的脚印,记录了曾经有过的景色”。罗斯金在他的著作《威尼斯的石头》里创造了一个惯用语“珀特主义”来形容艺术家逼真的建筑学式的风格。1851年珀特去世,罗斯金从威尼斯写信给他父亲谈到珀特,“我喜爱和赞美他的作品胜过对一切人”,在六十年代他不断鼓励父亲收集珀特的水彩画。他还在自己的论文集《拉菲尔前派》里再次称赞珀特,但珀特是近视眼也许对有关他画面“完整或充分地画次要局部”是一种解释。罗斯金在《素描大纲》里提倡学生临摹珀特的铜版画,他还把自己的相当数量的珀特作品赠送给他的绘画学校。1879年,他主办了大型珀特作品回顾展和序列回顾展览,其中有汉特的专题,作品来自艺术家本人的保存,以及在他们逝世之前给予他的重要收藏。1990年,A舍文作的《罗斯金卧室的风景》一画中,表现了他最喜爱的画,汉特的《葡萄和桃子》挂在壁炉上方,“它挂在透纳作品之中就象一枚胸针”,罗斯金写道。当他的弟子M培尔曼到布朗沃德看望老师时,在与批评家频繁的接触后写到,罗斯金仍然赞扬珀特的画,并说“珀特,你可以在这儿看到几件他的优秀作品,他的美妙永远带给我新鲜的感觉,有时候我会厌倦透纳,但从厌倦他”。

珀特是罗斯金住在伦敦家里时的邻居和朋友,年轻批评家的理论影响着他的艺术。有好几件画面构图他借鉴了年轻人的想法,虽然罗斯金称赞他的“绝妙而灵巧的构图……他的构成是最伟大的”。罗斯金借助他的画来引证《维尔旅馆》《圣昆廷》等珀特为自己的作品设计的构图典范,以及《康塔尼宫》《大运河上》等被罗斯金叫做“威尼斯画派”的风景。珀特用自己独特的方法作

画,现在伦敦维克多利亞阿尔伯特博物馆,可以看到他的比罗斯金更具梦幻主义的特写镜头般的风景画。他偶尔还故意忽略就在附近的宫殿而成功地将它们处理在阴影中。但是,罗斯金在评论对珀特和透纳的艺术区别在于本质的不同。当珀特认为他没有得到他应得的赞誉时直接写信给罗斯金表示看法,虽然罗斯金并不比他明白的更多。透纳象珀特一样是罗斯金家的朋友,但他对罗斯金的评论不作任何反应或者使自己的作品受到批评家的任何信仰方面的影响。

W 汉特,常被称作“鸟巢汉特”,也是罗斯金和他父亲的私人朋友,罗斯金认为他那些可爱的图画应该是真正的鸟的窝。老罗斯金喜爱他画的死鸟,把画挂在他的亨利大楼的早餐厅里。约翰·罗斯金恰如其分的神秘化了汉特的鸟,说它们是“独一无二的杰作,但仍然不适合教学使用”。很重要的一点在于罗斯金非常赞美汉特的色彩,他在《当代画家》第一卷称汉特“对真实敏锐的眼睛”。这位艺术家在罗斯金看来是“我们唯一能够画出阳光下绿叶的真正色彩的人”。罗斯金1847—8年在《评论季刊》上发表关于两种艺术风格的论文时,再次谈到他的绚烂的色彩,后来称他为“伟大的生命的色彩”,还写到“W 汉特是正宗的‘威尼斯画派’”。

在拉菲尔前派时期,罗斯金曾间接指出汉特的艺术如同珀特一样具有一定的历史价值,他画的乡下孩子和静物,被称作“英国人真实生活的记录”,他对自然的理解远远超过罗斯金在《理论研究》中对他的绘画技法的评论,“迄今为止最好的静物画”,“他自然地描绘阴影,我们看到,首先投射到物体上的是深棕色,在光线之下呈现丰富的变化,随后用不透明颜料提出中心部分突出的高光”。罗斯金和汉特在1853—4年间联系非常紧密,好象当时罗斯金在艺术家的工作室作学生。罗斯金在出版于1857年的《素描大纲》里对他的学生们明确提出,必须要“研究老水彩画家协会的艺术家如W 汉特等人的作品”,特别是他(汉特)生动而细腻的技法,达到“意想不到的变化,富于变幻的背景恰到好处地衬托前面的花卉,他并没有把花朵描绘的十分复杂,而是运用底色显示花瓣的层次,对它们在画面所处的位置经过严谨的研究和思考”。当时他在《当代画家》第四卷里谈到他认为汉特不能被称作‘业余画家’,虽然有时他(汉特)显得缺少‘创造力’,但很多艺术家却应该向这位大师学习绘画技法——即使罗斯金自己也要不断地提高水平。

罗斯金把他的门徒威廉·沃德送到汉特那里学习,他还劝说他的朋友特维安参加汉特的课程,她为此付出3英镑一次的学费,同时他自己也到汉特的课堂去学习,此举受到其他艺术家如波瑟等的好评。汉特不是一个因循守旧的教师,他提倡学生们向大自然学习,他还强烈地反对哈汀的画风和那些传统的绘画大师们,他喜爱拉菲尔前派的艺术,因为这些“作品表现出他们的意念,不像是经过哈汀那样按照俗套训练出的画家”,罗斯金告诉沃德“你会发现他(汉特)不会告诉你任何东西”,他进一步解释“任何东西”暗指学习提高视觉观察能力。波瑟在1861年1月4日的日记中写道:“罗斯金在威廉·汉特的完全控制之下全身心地投入绘画,他大概在八至十年之内都会热衷于此,这意味着在这段时期他不会再写作和演讲。”事实上罗斯金并没有坚持学画,其原因部分是由于汉特在三年之后就去世了,艺术家的女儿埃玛写信告诉罗斯金她父亲1864年2月去世的消息,罗斯金给她回信:“在你父亲活着的朋友里没有任何人能体会到象我这样深切的悲伤,我引以自豪,我的生命中有象他一样至高无上的艺术权威,我最大的幸运之一是有时我能够希望我对他的赞誉和知交可以带给他欢乐。”在1879年举行的汉特和珀特作品回顾展览会上,罗斯金显示出他对他们的热情并没有因时间的推移而减退,展出的六十五件汉特遗作中有七件是罗斯金的私人收藏品,他保存的这些画大部分是画家晚年的作品,主要内容是画的水果,花卉和鸟巢,还有非常精细的人物习作。罗斯金认真地将汉特的作品按题材分类,并对它们的艺术水平加以排列。他认为占居首位的是乡村生活风俗画,接下来是花卉和水果,其次就是在批评家眼里成功不大的题材,死去了的动物主题。罗斯金委托汉特画了不少画,其中有一幅《死去的小鸡》(现存于利物浦,默塞舍德国国家博物馆,沃尔克画廊)曾经在1879年的回顾展上展出,虽然罗斯金认为这张画是“老画家饱含着仁爱和关心”所作,但常常让他感到失望的是当他把这张画与透纳的《死去的野鸡》作比较时那种完全不同的感觉。《死去的小鸡》是汉特为赠送给罗斯金美术学院特意画的,还有两幅优美的作品《蘑菇——玫瑰灰色调》和《沙丁鱼——金色练习》也在汉特作品回顾展上展出,它们均画于1861年。有相当数量的画是汉特受罗斯金委托而制作的,当他在牛津大学任客座教授时,为自己的美术收藏向画家定了这批画。它们现存于牛津大学阿什莫勒博物馆。有一件罗斯金最为得意的事情是他委托汉特为一块花岗岩画肖像,这块非同寻常的石头是他从阿尔卑斯山最高峰勃朗峰带回英国的,因此这幅画被命名为《一小块勃朗峰》,它曾在1856年老水彩画家协会的年展上展出,它给观众留下非常深刻的印象。一位观众说“它是一个极好的教材,不仅因为它表现出事物的形态,如果我们能够亲眼看见这块石头,它的艺术感染力完全超越了画面本身的主题。”但并非罗斯金所有的订画都是很成功的,当汉特接受为艾菲·罗斯金画肖像时,他无法使它成功,汉特兴奋地对其亲密朋友谈到他已经

得到罗斯金的允许,他将“画一张罗斯金夫人肖像,我想我会认为她非常漂亮如果她钟情于我的话,我将为她画出一幅最美的肖像,”他还在另一封信中写到:“罗斯金夫人已让我神魂颠倒……这是一种很不同的感觉,当一个女人坐在面前,付钱给你为她作模特,你可经掌握她,随意安排。”有人认为罗斯金对这种难免发生的事情能够明白,正如他能清醒地区别汉特与透纳。他在1869年克里斯蒂拍卖会上售出透纳优秀的水彩画,同时也卖掉四张汉特的作品。总而言之,汉特纯熟的水彩画技巧和风格的形成有赖于罗斯金对他在理论上的大力支持,他注重自然主义的细节描绘与罗斯金的论著是吻合的,也许恰好是这些理论影响了它。但是汉特并没有对这种改变对批评家进行指责,《死去的小鸡》取代了其他失败的作品而带给罗斯金以安慰。珀特和汉特都年长罗斯金三十多岁,因此使得他将他们视为艺术家和朋友,但在《当代画家》最后一卷里,罗斯金含糊地承认他们对他而言仅仅是艺术家而已。他操办的汉特和珀特作品回顾展时值他第一次精神病发作一年之后,他试图再次把他们推到更高层次的艺术评论上。在他的透纳遗作展之后,他的生活舞台可算是自然而然地上了一个新的台阶。

罗斯金与同时代年轻艺术家之间的关系无论如何都相当不融洽,他推出象米莱斯和布瑞特这样的艺术家,但发现自己很难接受他们的艺术发展并不按照他的预期愿望进行这一事实,因此必然地产生争执进而影响他们之间的友谊。他与米莱斯之间的问题在于一个非常尴尬的事件,他尽量回避米莱斯,因为米莱斯带走了他漂亮的妻子。他与布瑞特的不和则源于一些学术意识方面的分歧,拉菲尔派画家在他们形成的初期是一个有争议而具吸引力的群体。

拉菲尔前派协会成立于1848年9月,开始只有七名会员,主要的艺术家最年轻的米莱斯只有19岁,罗塞蒂20岁和23岁的赫尔曼·汉特,罗斯金当年已有30岁了,是比米莱斯和罗塞蒂大十年的长辈。协会首要的计划是确立真诚的观点,研究注重自然,“直接地、重要地、真心实意地”赞同前卫艺术,所有最重要的是“去创作出优秀的图画”。威廉姆·赫尔曼·汉特在1847年就曾读过《当代画家》,后来他公开发表意见谈到“在所有读者中没有一个人能够有超过我的如此强烈的感受,它是作者发自内心的表白……,无论何时我接触到它,有这些词语和我在一起,它们使我神圣的感情增添了更多的价值和意义”。重要的是汉特在阅读了《当代画家》之后,他极力主张米莱斯应向更高的意识这个目的去寻求自然主义的真谛。在这个倡导之下,首届拉菲尔前派油画展于1849年在皇家美术学院举行。但是罗斯金没能看到这个画展,他当时居住在威尼斯。实际上虽然那时他居住国外撰写关于城市建筑的著作,显而易见他与拉菲尔前派协会之间有着不可分割的紧密联系。他的思想贯注于拉菲尔前派协会的早期历史、威尼斯画派,还有建筑学等等。虽然威廉姆·迪克1850年在皇家美术学院特别赞扬了米莱斯的一张画,罗斯金也只给予了他一点点简单的评语,在协会成立之后的三年里,罗斯金一直很仔细地关注着拉菲尔前派运动的作品,直到1851年他从威尼斯回国。当他听到一些对协会不合适的批评以后,罗斯金给《时代》写了两封信,支持他们在表现透视方面的“失误”,支持他们明显的希望自己的作品区别于传统的历史画,以及他们自然主义的绘画技法。当时就个人而言他并不认识这些艺术家,“让我声明,首先在这里我并没有一位熟悉的艺术家,与他们没有任何联系,他们中没有一位曾经出现在我的著作里,有人怀疑我因此鼓励他们发展这种浪漫主义和哥特主义的倾向。”一周以后他又给《时代》写信,更加充满热情:“我希望他们都生气勃勃,完全相信如果他们更加有勇气和干劲,保持他们表现出来的自己的方式。耐心而周到地装裱他们的画……他们可以得到很大收益,依托我们英格兰艺术流派的基础以及我们的三百年来世界上最优秀的高尚艺术”,罗斯金希望这些年轻的艺术家们将不断地向他所真正赞美的方向发展。赫尔曼·汉特的有些水彩画使他喜爱,但他经常购买的是罗塞蒂的水彩画,不过这些画都并不是他最希望拥有的。《时代》并不承认罗斯金的新角色,他们在收到他的第二封信的同一天大声惊呼:“米莱斯先生及其朋友与透纳先生站在两个对立的艺术立场上,俗话说相反必相遇,他们居然找到一个相同的文艺批评家为各自辩护。”

米莱斯和赫尔曼汉特给罗斯金写信感谢他的鼓舞,几天以后罗斯金夫妇被请到米莱斯在哥维街的工作室,他们对年轻的艺术家作了自我介绍。这个事件证明了罗斯金在拉菲尔前派协会成立初期的贡献,以及他给予米莱斯非公开的支持,他认为米莱斯的艺术天才比其他画家更为优秀。直到1854年罗斯金也没能与罗塞蒂见面,他与拉菲尔前派的这三位主要的艺术家之间的友谊是不断持续的,有时是分别维持的。开始时与米莱斯,然后在十九世纪五十年代他与罗塞蒂关系密切,原因之一大概是罗塞蒂将波勒琼斯介绍给他认识并成为他的学生:最后一位是他1869年以后与之关系良好的赫尔曼·汉特。自给《时代》写过文章以后,罗斯金又撰写了论文集《拉菲尔前派主义》。在《当代画家》里他有一段著名的引述,他极力主张年轻的画家们去“进入大自然,用诚实的心灵,丢弃一切杂念,在她的怀抱里行走,她将给你留下无比美好的深刻印象,记住她的教诲,不要拒绝,不要挑剔,也不要说瞧不起”。罗斯金清楚地提醒拉菲尔前派艺术家们遵循这一教导。这个论文还试图寻找一种存在

于透纳和拉菲前派之间的关系,书中提到了珀特和威廉姆特。但是在它里面没有对拉菲前派协会的任何一件绘画给予特别的论述。忠实于自然,当然是拉菲前派的一个重要宗旨,但他们并不把风景画作为绘画的重要主题,也不真正地欣赏透纳。米莱斯和汉特取材于人们的社会活动创作绘画,将情感隐藏在严密的细节描写里面,非常重视局部,采用辉煌的色彩,有一点点模糊和理想的透视画法。透纳的艺术是真实的,与拉菲前派画家并不真正的有什么联系。罗斯金的论文只是一种劝告,他期望米莱斯从透纳的风景画中得到启迪使自己的画风有所改进。他还邀请米莱斯与他一同前往瑞士度假,米莱斯拒绝了这一邀请,但是大多数受到罗斯金邀请的艺术家都争先恐后地加入了这次到阿尔卑斯的旅行。罗斯金与拉菲前派画家们产生的误解也许与本论文不无关系。

1853年,在苏格兰,罗斯金有一次机会试图去影响米莱斯的工作,使其加强对局部细节的探讨,《卖草者》和风景画《苏格兰的一座山峰》受到拉菲前派主要会员及有一次来自罗斯金的指责。《被大自然装饰的艾菲》也呈现出年轻艺术家所受到的罗斯金思想的影响。同时,米莱斯在罗斯金要求下为其作油画肖像,描绘罗斯金这样在英国少有的自然主义者的肖像,米莱斯发觉绘画过程越来越艰难某种意义上讲不排除一些其他方面的缘故。艾菲·罗斯金1854年在给母亲的信中写道:“我无法忍受去思考他一定要坚持画约翰的肖像”。完成这幅肖像画以后,米莱斯从此再没有画过类似的拉菲前派精细风格的画。罗斯金仍然希望在公开场合保持对米莱斯的公正评价,虽然艾菲为了这位年轻画家离开了他。他在1885年的《协会记事》中称赞米莱斯的《营救》,但在1857年,他很快就放弃了这位艺术家,他简短地批评了其作品,包括《伊姆伯斯先生在浅滩》和《山谷间的歇息》等。米莱斯仍旧热衷于维持与罗斯金家的关系,1859年他写信给罗斯金的妻子:“他(罗斯金)不懂得我的艺术,现在他应该对此有清醒的认识,我认为他的眼力只适合于评价那些小人物的肖像画。”这些带讽刺的批评也许不仅仅针对他的些受罗斯金影响所完成的作品,还指约翰·比瑞特的拘泥于细节描绘的油画《奥斯塔》,他在给艾菲的信中谈到关于比瑞特的画,“这是一件可怜巴巴的小作品,就象瑞士什么地方的一张风景照片,明显地它受到罗斯金的指引,他好象在欣赏它所表现的天光,但它仅仅是一个小小房间里的小画。”

与米莱斯的关系结束以后,罗斯金转而寻找其他同时代的艺术家。1854年,他遇见了罗塞蒂,他向艺术家订购一定数量的水彩画,有些是复制那种场面复杂的作品,他尊重罗塞蒂的感情和开始比较隐蔽的象征主义艺术倾向,他购买画家的作品却没有在著作中提到过它们。他公开支持伯瑞特和因奇伯德,其中一位的小画《三月的一张练习》1855年刊登在《协会记事》被誉为“非常优美”的画。他向因奇德订下以阿尔卑斯别墅为题材的水彩画,此举显然是对伯瑞德1859年完成的《奥斯塔》的一个鼓舞,罗斯金后来买下了它。但这幅画令罗斯金非常失望,特别是对天空色调的处理,因此他在1869年的拍卖中出售了它。罗斯金与伯瑞德在1864年终因学术上的意见分歧而反目为仇。他还清理掉自己的藏画中一部分曾受到他的理论指导也受到他相当大影响的同时代画家的作品,同时他把自己“最后”的肖像送给朋友阿兰德。从十九世纪六十年代起,罗斯金逐渐放弃对年轻艺术家们的积极支持,他在晚年时期集中精力关心他的弟子和追随者们,因为他们仍然忠实地按照他的思路为他作画。

罗斯金已经收藏了拉菲前派画家的水彩画,其中最著名的来自罗塞蒂(据说他在水彩画方面有独裁者的地位直到1860年),还有伊丽莎·斯达尔和赫尔曼·汉特和茵其伯德的画,还有一张约翰伯瑞德的水彩画是他父亲在世时买下的,但他没有显示出拥有米莱斯作品的迹象,其中大部分原因是米莱斯的水彩画集中创作于十九世纪六十年代,且大多是作的书籍插图,而当时罗斯金已经断绝了与他的友谊。拉菲前派的水彩画永远不会象透纳、珀特或W.H.汉特的画一样占领罗斯金的收藏位置及获得他衷心的喜爱,他在1883年作的题为“英格兰的艺术”演讲以前,没有公开支持赫尔曼·汉特和罗塞蒂。在布朗沃德,陪伴罗斯金晚年生活的绘画艺术中,包括有罗塞蒂的《过去》、赫尔曼·汉特的《切尔曼底日落》和布瑞恩·琼斯的《美丽的玫瑰红》。

在1883年,他专为女艺术家们作了著名的题为《仙境》的演说,她们中有凯特·古仑沃、弗兰西斯·亚历克山大和海伦·阿林汉。罗斯金批评亚历克山德的画风,比如她对光线的均衡而矛盾的处理方法,要求她向拉菲主义方面发展。1875年初,罗斯金在《美术家协会记事》中谈到海伦·阿林汉的《年轻客人》一画,它以水彩画形式为书籍插图,在《仙境》的演讲中宣称这幅画已经“成为一幅大师级的作品,它将在我们时代有价值的艺术品中占领一席之地,它大声疾呼以唤起人们更多的记忆,如此充满真情地赞美生活在今天是很难有回响的”,阿林汉是这样的,她画中那纯朴自然的乡间生活情趣强烈地吸引了罗斯金。她曾经为画这些作品与凯特·古仑沃一起作过写生旅行。

罗斯金也试图去改变古仑沃的画风,引导她进行人体写生画和研究透视学,在他的反复说教之下她不得不画了一些他认为正确的东西,但是她的画风仍然没有改变成批评家所希望看到的那一类。罗斯金与这位艺术家的密切

关系从他有时精神失常中表现出来,实际上他有一种斐多菲式的倾向,他的画充满优美的青春初期的女性温柔和一种特殊的魅力。它可能解释为什么他单单挑选出阿林汉的《年轻客人》给予其特别的赞美。不过,对于他给予米莱斯的称赞也是一个令人感兴趣的问题,米莱斯的后期作品《过时的统治》(现存葛拉斯哥城市美术馆),该画描绘了一群小孩子,罗斯在给格什文尼美术馆作品展览写的评论,关于这件作品“我还从未见到任何现代艺术品比这更令人愉快和得到交口称赞”。

罗斯金经常强有力地驳斥那些不适合他口味的艺术家的作品,或者解释他们的谬误,比如他认为珀特是近视,但没有人指正,这是因为他们都远远不能超越在罗斯金主义的权威之上。在水彩画里有几种选择,但他所有的批评都被艺术家们接受,这出于他们对罗斯金的钦佩和不断地扩大这种情感,同时这些也例证了艺术批评家的能量,他们让他的这种偏爱显得更加突出。

## 罗斯金与水彩画的维护

在肯尼斯·查尔斯出版的罗斯金选集里,谈及他是一个制图技术爱好者,理论家重视绘画“在他生命里的几乎每一天”,这种艺术常常使他感到“应该保存和记载这些艺术品”,“如果忽视了维护那将使它们日渐毁坏。”他关心保存大部分的视觉艺术品,他对文艺复兴的艺术品发表的看法在当时看来是明智的,这也使得他对当代的水彩画特别关注和小心,指出它们对损伤的非常大的敏感性。这一段引述罗斯金的著述可以被看作为增加了公众对这类艺术品的易脆性的认识,他详细地阐明纸上艺术品需要特殊的照顾,要提高对这点的充足认识。在十九世纪后半期,根据调查情况后形成了一个政府调查报告,对水彩画在暴露情形下的持久性进行评估,《若瑟和阿本的报告》其结论是,扩大艺术家对颜料的化学成分进行了解,因此在保护艺术品方面取得了较大进展。

有一些因素间复杂的关联,包括物理学和化学学方面的都将导致水彩画的褪色,使其视觉效果发生非常厉害的改变,有些不能预料的效果来自一些本身稳定性不强的混合材料,或许因作品受到周围环境的干扰,比如毫无顾忌地暴露在强光之下,相对的湿度、高温和空气污染的影响。生物降解、不合适的触摸和使用低劣的装裱技术及画框材料等等。这段论述阐明了罗斯金对水彩画受到损伤的原因的看法,他提出的保护艺术品引起了公众对美术品的关心。探讨在当时条件下保存艺术品工作对社会和历史的重要作用。

罗斯金一丝不苟地记载了光对画面的影响及其危害,他观察到不平均地、有偏爱地选择使用颜料,将失去颜色的活跃性和色调的对比关系。同时会使单独的局部色彩彻底地消失,用不同的偏见选择颜料和混合的结果会改变色调。在“过分稀薄”的透纳的水彩画上的气流,罗斯金指出这种偏爱对作品的影响将是多方面的而且是“致命的”,轻薄淡淡的色彩会把颜料分子全部彻底地暴露在光照之下,不可避免地使这些原料分子吸收来自附近的纸面上的反射。正如十九世纪早期就已经进行过的对这些变化成因的试验证明,阿拉伯树脂产生和中和作用对水彩画起到过极微少的保护,但是,并不排斥使用调整固定剂比例增加其固着能力的尝试,以及用一些看来本身是比较冒险的方法和程序作试验。

不少原始的十九世纪的图片装裱方法是一种隐藏的方式把画固定在木框里,复上一层遮盖物,这是一种防止图画受到曝晒的方法,说明了关于光照对画面会引起伤害的状态已受到重视。展览会上罗斯金率先对透纳的水彩画《特林瀑布》运用他的传统装裱方法为保护色彩树立了一个范例。罗斯金在自己有生之年对关于这类绘画作品的保存难度得到真正的了解,它们的影响涉及商业广告和公共美术馆的各类展览,遍及国内的所有地方。一直流传至今的把水彩画装框展示的方法,首起于十八世纪,当时主要为了将水彩画的装框形式区别于有边缘的照片框和存放文件的托板。罗斯金根据光照的强度和光在画面停留的时间长短以及光源的方向等因素来决定采取对作品保护的措施。他在画展布置之前的图录里就对透纳的每一张画都制定了详尽的计划,而且为了更好地保护它们不受侵害,他规定每张画都要严密包装或者装入有扣带的盒子里……如果这些措施能切实地执行,那么保存下来的优美而大量的作品,每一张都会以其完美的艺术水平让人们争先购买,而那些以无隐蔽无遮盖的方式装入木框的画会因为受到曝晒而全面褪色,也会因时间的推移和光照的温度使得画面褪色不断地加剧。

罗斯金继续这些观察和研究并作详细记录:“光的色调,尤其天光是不易分辨的,所以有时需要努力借助云的形态来判断,而云的形态有时会在油画,水彩画绘制过程中消失,但可以在版画中存留”。

1857年,曼切斯特“艺术珍品展览”举行,在这次展览过程中,罗斯金仔细观察了解了光照的情况及画面颜色的变化,得出一个结论,他认为:不同原料的颜料以及不同色相的颜料对光照的反应不同,而耐久性及褪色的程度也不一样。这次展览是在一座类似于卡斯塔尔宫式样的建筑里举行,房屋结构用了不少铸铁材料和很大的玻璃,因此光线从四面八方照进来,明亮而复杂。罗斯金记录透纳的水彩画在展厅中的情景:“仅仅一个夏天,画几乎被完全毁

掉,”还说:“画中的玫瑰色几乎完全消失,兰色也褪掉大约一半,唯一安然无恙的颜色是褐色,”他根据观察到的这些情况断言:“我认为不需要对我以前所发表的意见反复解释,目前展览会上的作品已经产生的变化,充分证明光照对某些颜色的褪色速度起着决定性的作用。”

十九世纪的水彩画家们经常喜欢在画中使用粉红之类的色彩表现天空,比如透纳和皮特·德·温特。当时流行的色彩还有兰色、靛兰色和比较有耐久性的由非有机物质混合制作的印度红。同样,桔黄,一种不稳定的黄色,当它与普兰之类的颜色混合,可以形成一种优雅的兰绿色,适用于表现植物叶类的兰色,桔色的成分大多会消失在混合过程之中。制造商们有时会按照画家的需求制作不同色调的纸,这种有色纸也会使某些色相及原料成分在其表面消失,比如钴兰,还有艺术家的其他一些东西也会使颜色消失,例如浓浓的咖啡以及抽烟的烟雾等等。同时不断地改动画面颜色和多次复盖会使颜色倾向改变或色调消失。玫瑰倾向的颜色,大多数指深红或西洋红,深红色对光照是非常敏感的,这一点已经早就被画家所知。罗斯金写到:“画框保护住了一部分‘水彩画’,比较其他仍然暴露在外面的部分,这些隐蔽起来的部分保持着原有的丰富而漂亮的颜色”。

在1876年底罗斯金给伦敦《每日邮报》主编写文章,他提倡应对大英博物馆图片室的资料进行管理,控制观看方式。所有的画都应保存起来严格避免光线照射,观看者通过申请,管理员才能在规定时间内将画取出供人观赏,“之所以要如此小心认真地保护这些画,因为对英国人民来讲也许在今后的五个世纪里它们都是一批极其宝贵的财富。”在罗斯金编辑的透纳遗作图录里,他忠告(有关部门):应该根据展览的目的对透纳的画进行挑选,不能毫无选择地使展墙容纳过多的作品,把画“一张叠一张地”挂在墙上,那是一种“维多利亚式”的审美能力的表现。罗斯金认为画家的调色板与对颜料持久不变的要求二者不可能达到和谐。他谈到稳定性强的矿物质颜料,靛青色类色彩里最好的是钴兰,但是应该强调的是应该注重更好的优质颜料的值。1857年他在《绘画基础》一书中鼓吹使用有机物质颜料:深褐和深棕色。有些复杂混合的颜色会在不到一个星期就会褪掉。安特卫普兰和普鲁士兰,他认为容易褪变的,对此他和阿伯尼曾在十九世纪八十年代后期作过反复试验。同时他也不是偏执地注重个别的耐久性强的颜料,如果为了达到艺术家的愿望,充分表现色彩的魅力,应追求尽可能饱和的色素,他指出:“当你作画的时候,并不需要特别顾及颜料的耐久性问题,因为不论褪色的性能怎样,所有的颜色都是美丽动人的。”1870年,在一次艺术理论演讲中,他着重强调要改变那种论调,即有的人反对“水粉画的传统技法”,他认为从未有一个画家会在他的工作中“一点都不明白地,不认真作画,有益的规律和方法能让作品达到持久不变的效果。”

对于颜色的耐久性能的结论,来自于罗斯金对这一问题的关注和长期研究的结果,但是对于它们对光的不褪色的性能,也不是绝对不变的或者对画面不适宜的。艺术家们也一直在不懈地研究关于颜料的性能问题。早在十九世纪初,对这个问题的系统研究就在一些色彩画家颜料和制造商中开始,乔治·菲尔德为褪色试验挑选了壹佰多种颜料样品,对这些样本他都作了详细的性能方面记录。当时很多与他关系密切的,有影响的艺术家也把自己在作画时的一些对颜料的测试情况告诉他,协助他对此作全面分析和确定研究结果,但是,似乎他的研究结果关于有少数的颜色并不正确,对画家使用它们给予了某种程度的误导,其中包括靛青色,这是在十九世纪被广泛使用的颜色,在菲尔德的褪色试验中显示其十分强劲的抵御光照的能力,但事实上它只能支持住两个星期。另一种颜色二氧化铅红(铅红)也会在二周之内褪色至完全消失,但从另一个角度讲,即使这种铅红对光照如此敏感,画家也不能没有它,它也具有其他颜色不可替代的优点和使用价值。即使在十九世纪已经生产出了许多新品种的颜料,繁荣发展的化学工业和科学技术推动了颜料生产的规模和提高了水平,新的颜料由于化工生产的原故显出其特别的直观表现,有的化学成分在光照之下迅速分解。许多艺术家对于这些鲜艳亮丽的颜料持有怀疑,他们宁愿保持传统的调色板,按照熟悉的、他们认为正确的方式使用颜料,因此,这种保守的习惯对颜料生产的发展和扩大种类范围起到了一定程度的阻碍作用。

一种意义重大的论证远远超过菲尔德早期的褪色试验,这是一个体裁上的改变:水彩画风格由过去流行的透明及渲染画法,即传统技法扩展到混合使用不透明矿物质颜料,这个改变的最大冲击来自于具有矿物质足够耐久能力的一种白色,这种改良得到罗斯金的完全认同。

围绕水彩画颜料耐久性能的特别关注和争论在1886年达到一个高潮,《艺术日志》和《时代》杂志关于自然光感,从新的和传统的颜料两方面进行探讨,当时南肯辛顿博物馆由于对画面保护不够,光照使其陈列品的色彩严重褪色,据说由此而极大影响了这些艺术珍品在克里斯蒂拍卖会的价格。罗斯金谴责了J·C·罗伯逊的错误观点,这位女王画廊调查员辩解说要保持色彩是不可能的,所有的画都不可避免地要褪色,同时《时代》也指责罗斯金是“无礼的自相矛盾的罗斯金先生”。罗斯金认为颜料体裁的改良显而易见对于水

彩画的保护大有益处,而且将会提高作品的商业价值和美学水平,这场争论的结束是由于《时代》的改变,它指出“艺术家们应该坐下来,座谈关于颜料的持久性问题,所有的画家都应该懂得是什么情形限制了他们的艺术珍品被欣赏,除了它们受到损害和褪色之外”。

若瑟和阿伯尼经过研究并于1888年发表结论。他们确认在所有的发现之中,光和氧对颜料产生影响使之褪色,这种影响通常与来自场地上的湿气混合在一起;褪色的成分多数由那些很快消失的有机颜料的使用比例来估计,比如单纯的兰色;日光中过分强烈的紫外线会对颜料产生极大的损伤。基于这一理论,用过滤和筛选的方法除去对绘画作品有影响的异常光线,已经开始引起重视和采取措施。

罗斯金认为透纳的水彩画有可能处于被消失的危险,应采取适当的措施“不能让任何有价值的水彩画长期无遮盖曝露在光照之下”,他主张在举行透纳遗作展时,作品的选择及陈列方式应包括在计划之中:“多半应该是铅笔和炭笔画”,它们不会受到光照“伤害”,铅笔和矿物质颜料炭笔具有相当强的耐光性,但是另外一些不同色素的炭素色粉笔都会因其构成因素而具有受到光线危害的可能,他们的色素构成有时用于制造水彩画块状颜料。更重要的是,应该进一步探讨纸张结构对于光线的反应,在这里可以产生化学反应,这种反应会分解纸的纤维质细胞,使其带酸性而导致纸面发黄、褪色和变脆。由机器制造的木材原料的纸生产于十九世纪并迅速普及,逐渐取代了由破布和报纸等纤维制造的纸张,虽然机制纸有比较稳定的纤维结构,还是不可避免有受到伤害的可能,当时技师制作的手工纸常常被艺术家们选用,虽然如此,还是有部分影响严重的危险性来自转移到纸面的颜料和酸性物质,通过装饰作品的质量低劣的衬纸以及镜框,加上它们自身固有的褪色在光线的作用下会大大加快画面颜色的褪色。纸张变黄会降低色彩的明度使画面发暗,瓦解色调对比关系。不断变薄的纸质和产生酸性剥蚀会迫使画纸越来越薄,以至变成粉末。在对水彩画作光照试验以后,即将同一张画一半留在暗处,另一半置于光下,罗斯金谈到曝露在光线下的那部分“象被阳光灼烧,画面全是肮脏的颜料”,灼烧的意义还包括纸的褪色。类似的涉及褪色问题的说法,隐含着罗斯金对于这些艺术珍品的感情。

罗斯金1859年给《时代》的一封信中,激烈抨击那些美术馆,包括南肯辛顿博物馆使用煤气灯照明的决定,他认为如此安排会“严重地损害”画面,1876年他给伦敦《每日邮报》编辑写了一封信,信中表示了强烈的意志反对把水彩画放在“拥挤的都市空气中”长期陈列,使它们大多数处于“煤气或它的烟雾”之中,罗斯金认为这将严重地危及作品并使其彻底毁损。烟雾和尘埃由燃烧废旧材料(包括木料)产生,由工业烟雾组成的无处不在的气体,还有与这些烟雾、气体混合在一起的来自无数的家庭取暖、做饭的燃烧物以及煤气照明灯,这些都是十九世纪都市生活的特有场景。尘土和垃圾抹去了水彩的光彩,一种自然生成的油脂似的物质附在画表面以后,是不可能将其清除而不损伤画面的,这些堆积物还引诱有害的微生物生长使画面发霉,而且被纸张吸收的煤气和煤屑分子也能促使纸张逐渐崩溃。

罗斯金指出大气层活跃气体的污染应引起重视,这种污染是多方面且危险很大的,二氧化硫可以溶解于水中,当这种水被用于作水彩画时,纸面就会产生硫酸和一种特殊的黄褐色,褪色与纸张碎裂将相继发生。在观察中可以明显地发现这些污染物是通过一些没有封闭严实的缝隙,立面的褪色原因是因为污染物直接通过表面渗入进作品里。水彩画颜料含有大量的碳酸盐成分,会在烟尘的侵袭下迅速改变,如果它们接触硫酸氢盐,大约经过一个月就会由白变黑。艺术家和颜料制造商都注意到这种变化主要发生在白色,对此自十八世纪到十九世纪都有记载。虽然人们仍旧生产这种白色和继续使用它,他们沿用这种落后的制作工艺造出另外的白色。对于那些依赖纸张表现高光,偏爱使用透明画法的艺术家来讲,白色的质量对其作品无大影响,质地不均匀或偷工减料制作的颜料给画家的教训是让他们认识到透明颜料和技法具有明显的优越性。

但是,温莎牛顿公司1834年生产了一种性能稳固的白色即“瓷白”。使用不透明颜料在当时被认为是一种对水彩画的冲击,这些新的颜料证明了可以更大范围地使用矿物质原料来制造不透明水彩颜料。罗斯金认为这些颜色完全可以满足画家艺术表现的需要,而且它能融入纸面更直接和简单。1895年在《绘画基础》中罗斯金写道:“首先,我认为白色是珍贵的,我的意思并不是指它们绝对的华丽或灿烂,使用它可以轻而易举地在黑色的乌云上画出白色的海鸥,如果用点状笔触在植物上加小点,不过要能控制这些白色,它会发出一种奇特的芳香柔和的明亮,好似一些镶嵌的珍珠,或者沐浴着牛奶的白玫瑰花。”

罗斯金关于水彩画表面的剥落和破裂问题的理论指出,这种现象普遍存在,例如透纳的晚期作品,避免的方法主要是注重绘画风格和技巧。水粉画(不透明水彩)颜料提供了一种处理表面的技术,它不象纯粹的水彩画颜料被纸的纤维所吸收,因此存在一定被损伤的因素,如果颜料使用过厚,这些浮在纸纤维之上的颜料就很容易碎裂。它需要有较强的耐弯曲的能力,如果纸经



过反复的卷裹及上下移动很容易破裂,很容易起皱而使颜料裂成块状,相对的湿度也会使颜料层起物理变化,这种情况曾在许多画家的笔记中记载,他们中有:约翰·菲德瑞克·劳尔和麦尔斯、布瑞克·弗斯特,他们都用白色调和其它颜料。赫尔曼·汉特和桑姆·珀默用纯白作为底色涂于纸面,用它的光滑细腻衬托出透明水彩的绚丽光彩。

另外一种对绘画表面的损伤来自两种物质在调色时的比例关系,树胶固定剂与颜料必须按照恰当的、便于用水调合的比例使用,罗斯金在关于一张风景画的评论里谈到:可以在画中桥的左边发现淡紫色已经起了小小的泡状,它说明作者过分地依靠艺术家指南手册,不熟悉怎样掺和树胶以增加颜料的耐久性能。用类似方法可以提高色彩的光泽,特别对暗色调画面作用大,同时这种方法可以增加表现色调和质感的变化。对艺术家而言这是非常重要的一点,因为水彩画在视觉艺术方面一直与油画竞争,另外一个例子可以从约翰·瓦尔斯的《哈塞城堡》之中观察到画面某些部分干的树胶产生了裂痕。颜料的合成物留在画表面也会产生剥落,同时轻微起皱的画纸也会使颜料起不同的化学变化。罗斯金本人就曾使用树胶固定剂保持水彩颜料的效果,但这种技法显然潜在着一种不易觉察到的侵害。发展保护水彩画的方法可能部分地直接地增加了颜料商的生产 and 经营范围,但对艺术家来说却失去了研究颜料成分的第一手经验,以及研究使用树胶稳定水彩画表面所需的比例。

英国的天气在罗斯金看来对水彩画的损害起了推波助澜的作用,不管是湿润或干燥的气候,美术馆里总是挤满观众,每一件展品忍耐着接连不断的雾气经过,挂有透纳水彩画的房屋充满湿气,在南肯辛顿宫里的陈列明显是对作品的“丑化”。装饰画的不同尺寸无规律的纸张、衬板和外框材料也可能因为上下浮动的潮气而产生起伏变化。对于引起颜料开裂和脱落起促进作用的其他因素,经过罗斯金仔细观察,他认为也许是被压坏或扯破的纸面掩盖了下面存在的湿气,因而促进了真菌生长和发生霉斑,经常是出人意料地在画面上出现褐色不规则污点,看上去好象一种无法理解的饰物。罗斯金通过对另外一张画(一个威尼斯墙头)作分析后发现,在画框的上方边缘出现类似情形。细小的金属分子也是侵蚀纸张导致斑点产生的一种物质,这点可以在罗斯金后期的水彩画作品《查尔蒙克斯》一画的右边部分找到印证。昆虫也嗜好潮湿的环境里生存,罗斯金回忆自己进行收藏透纳水彩画时描述当时的情景:透纳去世以后他在艺术家杂乱无章的工作室里搜寻遗物时,那些画“几乎全被寄生虫吃掉,一张比一张更腐朽”。

罗斯金明白现实社会和自然环境是不能控制的,但可以采取相应的缓解措施,与之关系重要的是把水彩画用装框的方法使之免受“暴露在灰尘和展出时的意外伤害”,应采用正确的展出方式,如果使用“凸起来的框架”,磨擦损伤是可以避免的。装裱画时外框和衬底的材料都必须经过认真挑选,材料应该是适用和便于装配的,罗斯金非常担心作品的物理性安全,他要求“不论哪一种装裱方法都必须保证一次性做到牢固和平坦”,“控制对色彩伤害的程度”,但是在他生活的时期关于化学因素使颜料褪色的问题还不被人们真正了解。当时有记载指出,低质量的纸张和卡片会危及作品安全,还有不稳定的浆糊或胶水以及胶带卷也同样会毁坏作品。

罗斯金公开指责国家对收藏艺术品的不关心。阿瑟·舍文的一幅水彩画记录了罗斯金在湖森林里布朗沃德的别墅,他的寝室里展示水彩画的情景,但画中的实际情况与他关于保护水彩画的理论相互矛盾。画中表现了罗斯金对其藏品的深深喜爱,所有墙壁都挂着水彩画,他精明地利用了这座房子并不富裕的每一英寸墙面空间,但是强烈的反射光使墙上的画几乎只能看到一点景象,在房间中央有一只燃烧的火炉,水彩画被挂在烟囱前面毫无遮掩,它们不仅要经受烟尘侵害还要反复受到最高温度或不同的温度影响。关于这座房屋的潮湿状况,因为它建造在湖边,有时被人形容它象一个“朽木搭作的棚子。”

还有,科林伍德的水彩画作品也描绘了罗斯金在他的工作室里的情况,画中表现所有的窗户都在画的对面,窗户本应对室中的画起到保护作用,但是它们看起来很不容易使用。在这张画里艺术家真实地反映了罗斯金想让自己的房间更舒适使它充满阳光,如果拉上窗帘,也许会失去外面田园诗般优美的风景,因此他只是勉强同意偶尔使用它们。还有一张放置在小桌上的小幅水彩画,几乎已经失去色彩的鲜明度,科林伍德的画真实地记录了这一缕投射下来的光线将导致小画褪色。罗斯金对自己收藏的艺术品的展示方法受到一些人的指责,他需要不时地为自己辩解。有人嘲笑他:“对一张画的功能而言,它不仅仅是‘买’,更主要的是‘看’”。展示艺术品的建筑必须要考虑其周围环境,但罗斯金的这个房屋在当初设计时并没有考虑到它将要适合于陈设这些艺术珍品,虽然如此,如果有明智的计划和后期的补救方法依然能够对保护艺术品起到很大的作用。

为《威尼斯的石头》一画,罗斯金在讲解中谈论到对水彩画的修复问题,他认为:“为(旧的破损了的画)保持明亮程度而对局部进行清洗,这就是它们被毁的原因。他们把这种作法叫做‘修补’,那是指重新在(旧画)上面画,因而使整张画被彻底毁掉。”他明确反对“修复者”,这种普遍存在于他们之中的作法,会给博物馆的藏品造成很大损失,他预言说如果这样,在十九世纪水彩画

将会遭受更大的灾难。

十九世纪的“修复者”们普遍使用“虐待”艺术品的作法,也许有时他们是无意之中造成的,但却不能不让人感到悲哀,类似的情况目前仍有发生。一方面可能是由业余美术爱好者的兴趣,另一方面也有某些人不择手段地企图利用这些修复品赚钱的可能。有许多画已经大面积受到破坏,修复者对各部分不加区别地使用增加亮度的办法,把有些被沾污的纸面和明显出现黑斑的局部切掉或者磨掉,重重地、感受迟钝地在画面上使用一些油画类物质,还有使用家庭制作的自制蜡笔和尖头铅笔作“修复”工具,他们还使人物画和动物画上都“出现”昏暗的斑点,这或许是他们为了增加画面魅力而故意添上去的。

目前,对纸上艺术品的保护方法是基于一种原始的有关艺术原材料的知识,由于这些材料具有可能褪化的因素,使人们对了解材料性能和艺术品周围环境的保护有所认识,通过分析研究找出适宜的处理方法,为此,制定合法的训练纲领和公众认可的道德体制是很必要的,以利于发展这项工作使之达到职业化水平。

预防性的保护,这是另一个非常重要的关于所有艺术品免受伤害的方面,预防它们褪色在先,远比出现某种情况后再处理更好,这是对广大群众的忠告。博物馆里水彩画和素描画应该保存在摄氏19度的温度环境,只允许有上下1度之差,相对湿度控制为百分之五十可以有上下百分之五的浮动,光照标准不超五十勒克斯并应除去过度强的紫外线,还应轮换作品的陈列位置,房间里要有质地牢固的防止作品被晒晒的覆盖物。在英国现实的环境情况下,这些预防措施还包括:细心地安置作品,使它们远离烟囱、发热体以及来自墙外的潮气等等,过度的光线可以用覆盖物和帘子来减少其直射,紫外线过滤薄膜或者油漆可适用于处理窗户玻璃。对于纸质绘画作品,经调查了博物馆和私人的房屋,那种百分之百的石板瓦对画面有巨大的保护作用,可使酸度达到适宜,博物馆用木板衬托作品,装框时衬以棉质的日本纸,加以固定,用以拆换的粘着剂粘帖。

罗斯金在关于预防英国水彩画遭受损失这个问题上受到的挫折,主要表现在处理透纳遗产的工作中,缺少必要的资金对陈列这些作品作合理的计划,以及采取切实可行的保护措施。

总之,透纳在发展和保护水彩画方面所作的贡献和真正影响是很难确定的,他在预防英国水彩画的衰落的事业中作出了一生的不懈努力。

## 追随者和信徒

这些艺术家们认为在展览会作品选集最末一版发行后罗斯金会改变他的主要理论,在他的管辖之下他们将能从他那里得到更多的工作机会和收入。这些艺术家,他们都有优秀的水彩画技能,从十九世纪五十年代到1886—7年一直受他雇用,跟随他接受教育和实施对美术作品进行维护的计划。他们接受的定画主要来自谢菲尔德的圣·乔治博物馆和牛津大学的教学收藏,还有一些美术机构如曼切斯特的怀特女子师范学院,雷特郡和阿克茨的艺术博物馆也因此受益。罗斯金鼓励新的观念,即一个艺术工作室或协会特意地复制和记录伟大的艺术、建筑物和风景画,他还希望看到那些他最喜爱的艺术家的作品,比如卡巴乔和透纳的被人民买去——买到谢菲尔德的工人家庭里,买到他在牛津的学生那里和曼切斯特城里那些曾经在豪斯法的安科茨博物馆参观的人民大众家里。他觉得水彩画复制有许多优先条件,可以翻印成铜版画或者制成相片。复制品它会比第一张来得更快,比第二张更准确。

几乎是所有受到罗斯金的文章影响的艺术家都很快地去了阿尔卑斯和意大利,迫切而真心地想学习透纳的艺术,他们中的不少人已经在伦敦的工人俱乐部开始当了职业画家,比如沃德、布鲁吉斯和奔尼。在那里,罗斯金规定他们学习用精确的眼力作画。透纳作品复制者威廉姆·沃德回想起罗斯金在十九世纪五十年代的教学时说:“我是第一次坐下来画一只白色的皮球被一根垂直线暂时停在那儿,他告诉我绝对正确地画出所见到的东西,不使用外轮廓线,只使用明暗法绝对准确地画出色度……我记得罗斯金先生非常重视我所做的尝试,最正确地画出细绳子的细线”,他还提到罗斯金有一个十字架,是他从丹马克山他家的花园里拔出来的,他把它插在这里,为了他的学生可以研究亮部和暗部,他还给学生作素描示范画。但是罗斯金从不鼓励这些艺术家如沃德等人,去追求更高的艺术,他的确独断地阻止他们,并说:“如果我认为你能够成为一个成功的艺术家,我就不会让你在这里复制……”他对这些临摹画已经不存在任何过高要求,正如他五十年代早期对当时的艺术家米莱斯一样。他企图培养成功的透纳作品临摹家,但稍后他明白了,那是一个不可能的出现。他希望艺术家们同意他的观点并认真听取他的忠告,他实际上确实形成了一种不利的影响,阻碍了某些在艺术上有发展前途的画家:巴尼·乔安的助手TIM若克斯,协会的艺术家如查尔斯·法尔法克斯·穆瑞,还有另外一位巴尼乔安的助手,多产画家阿尔伯特·古德温等人成功地达到某种等级,从“教授”那里独立出来,在1868年以后,他成为知名画家,当时他得到了客座教授职位。

起初这些艺术家们要求去到罗斯金那里当临摹画家或者单独进行复制

艺术家，他们都经历了几年时间的磨炼。起初安达尔要求为罗斯金工作，被罗斯金送到阿尔山德那儿学习更多的知识。若克和阿勒克山德，当时都在意大利为罗斯金工作。他用信函批评他那些欧洲大陆上的临摹画家们，对他们作出指令和劝告。但是他精神上的疾病逐渐开始影响他，使他做出非常粗鲁的评论谈到他们的产品。有些艺术家的工作在计划阶段是引人注目的，但最终也未能成为现实。本尼和阿瑟·布克斯都是协会的复制画家，协助罗斯金为一个计划中的项目作画《威尼斯的石头》，但是永远没能实施，虽然罗斯金作了题为《VERONA 和它的河流》和为他们及他自己的作品举办了一个小型展览。他还变得引人注目，因为他首先竞争到重建圣·马可大教堂的西部修复工程，最糟糕的事情恐怕是他指定了几位艺术家，其中有本尼和法尔克西斯·穆尔去记载大教堂那些即将被修复的危险的现状，这些画中最重要的一件是本尼的巨幅油画，现存于圣·乔治协会，很可能他使用了照片作细节描绘。艺术家显然要用六百天时间“持久地劳动”去画它，使之尽可能达到真正历史性的记载。罗斯金对这张画下定义说它们是“历史风景画”，它们非常接近所表现的主题“完全没有改动的由艺术家施工的。”艺术家非常勤勉地复制圣·马可大教堂的室内图和室外图，还有，经过罗斯金证实，中世纪传统风格的伟大艺术品没有依赖那几个高技艺的手工艺人的才能，仍然在这件作品里复制得非常成功。他看到的艺术家们为协会所制作的艺术品都具有同样的水平，他在每年一辑的《艺术大师报道》中报道了他们。同时为了避免复制风景画受到非难，他鼓励他的复制艺术家们画那些意大利和法国风景，还有纯粹的建筑风景画。

罗斯金倾向于强调文化的重要性，他支持对于某些复制卡帕可的“圣URSULA”专辑，这是一部确实伟大的艺术品——但这个专辑对他逐渐非常重要，因为看到这圣人使他联想到琼斯·拉托奇，自她1875年死后。卡帕可的“圣·乔治和龙”，对罗斯金也显得是重要的，因为他为社会改革的思想扎根在中世纪的和圣·乔治这位中古风味的圣人身上，这位国家英雄守护着英格兰和威尼斯已经打败了敌人，罗斯金转向去医治不列颠的社会疾病，令人惊奇的是他为自己的乌托邦团体取名继承了这位圣人。他在“圣·马可的休息”一文中谈论到圣人的宗教问题，他复制了这张画因此成了圣·马可的追随者。

罗斯金支持复制画家的照相写实主义的水彩画技法用于制作复制品，在1886年的展览中，罗斯金完全掌握住了所有的观众，他出版了展览目录，其中有一些他稍有顾虑的作品，包括阿尔伯特古德温的画，他的风格是非常自由和草图式的，超过“他”的那些艺术家精细地完成的画，他决定将这些艺术家“果断而完整的作品”作保留。

## 威廉姆·亨利·汉特

汉特成为约翰·瓦勒的学徒大约在1840年，他于1824年参加老水彩画家协会成为预备会员并在1826年转为正式会员。在他漫长的艺术生涯中，曾经在协会的展览会上展出过将近800件作品。他最初的画主要是建筑画和风景画，到了十九世纪二十年代，他开始悉心研究乡村风俗画和静物。他的绘画技法也随之有所改变，他放弃了只用铅笔细心描绘的单调画法，还用薄薄的涂洗表现某个物体的朦胧的色彩，表现阴影中物体的暗色使用不同浓淡层次来区别，在用白色不透明水彩颜料先铺设的底子上面画出。约翰·罗斯金特别赞扬汉特是“色彩天才”，把他的画风喻为威尼斯画派。关于罗斯金与汉特见面的确切日期已无法考证，罗斯金在《当代画家》第一卷里形容“他有一双敏锐的观察真实的眼睛”。这位“老”画家，出生时就带着一双残疾的残疾腿，在约翰·占姆士·罗斯金的一封信中如此描写了艺术家：“我喜欢这个小艾尔希（一个专用于黑色侏儒的绰号），他是柔弱和通情达理的，有着温顺和非常的敦厚——但缺少一点节制。”老罗斯金购买了汉特的水彩画作品，而他的儿子却对汉特的艺术继续了在自己整个一生中的赞美。罗斯金在他为汉特和珀特作品于1879年举行的展览写的关于汉特的文章里谈到：展览会显示了“什么是真正的绘画”，它能够导致所有的人关心和询问关于它的感情和故事。

有一张静物画在1827年的老水彩画家协会展上展出，它没有被特别的记载在约翰·占姆士·罗斯金的“帐本”里，因此看来这张画由小罗斯金购买，罗斯金拥有的画包括《一只死去的动物》展出于他在1879年的展览会上，这是汉特所能提供的少量的精品之一部分，它们被分类成6级。罗斯金有一部关于死鸟主题的画来自继承的父亲遗产，还有一些静物画是他自己向画家买的订件，他把一些画赠送给国内有名望的学校，画中包括两张画的山雕的习作，一张画有葡萄和蜗牛的静物画被送给了牛津大学。他以罗斯金美术馆收藏画中的一张静物画举例说：“色彩的技巧和周围的环境显得有些单调，好象看到汉特搬来一个蔬菜水果店，画面充满乡村的简朴特点，与意大利设计的精美雕刻形成一种对比。”

## 约翰·埃弗米特·米莱斯

约翰·埃弗米特·米莱斯是一位富裕的针织品厂主的儿子，他是一位有天才的孩子，1838年，他成为被接纳进入伦敦皇家美术学校的年龄最小的学

生。在这里，他与威廉姆·霍尔曼·汉特成为朋友，1848年，他认识了D·G·罗塞蒂，他们一同创立了拉菲尔前派协会。1851年，罗斯金首次支持拉菲尔前派运动，反驳那些敌对的艺术批评，他们被指责“在透视画法方面已经走入歧途”。他和他的妻子后来被称作冷淡的米莱斯。别人对他的印象是画如其人，与他联系紧密的朋友来自经常往来的人和失意的年轻艺术家两方面。

约翰和艾菲·罗斯金1853年6月离开伦敦前往苏格兰渡假，陪同他们前去的米莱斯两兄弟，他们被热情邀请加入这次旅行。最初他们住在罗斯金最要好的朋友，瓦尔特先生和波琳特维亚女士位于苏格兰边界威灵顿的家里。罗斯金1853年6月29日从威灵顿给其父写信：“米莱斯画了一张我的肖像送给特维亚女士，画像虽然很像我但不讨人喜欢。”瓦尔特先生在他的日记中记叙说，那是在星期天去教堂以后，米莱斯“画了一张罗斯金先生和我自己的水彩画肖像——画得很优美和很迅速——非常像对象。”托马斯沃林，拉菲尔前派的雕塑家，赞同此肖像画得很像，但是，画中“表现出一个贪婪的人”。后来这张画被艺术家送给了特维亚女士。米莱斯也为特维亚女士画了一张肖像，他还为罗斯金夫人作了画。米莱斯、罗斯金和瓦尔特先生去到山上散步，年轻的艺术家从未见过如此优美的风景，这是他首次苏格兰之旅的开始，虽然，他曾经画过苏格兰历史图画。波琳女士是北部边界地区拉菲尔前派运动的主力，她也出售罗斯金的《拉菲尔前派主义》小论文集的复印本，如同一个追随者，她没有表现出一点儿对他的作品的虔诚的偏袒。这幅画保存在她的家庭收藏里很多很多年。这件作品并不享有米莱斯的另一幅吉林菲那的罗斯金油画像那样的著名，但它却“显然是一张非常酷似这位批评家的肖像。”

## 威廉姆·沃德

威廉姆·沃德曾经是伦敦的一个书记员，他的朋友亨利·斯维（后来担任谢菲尔德圣·乔治协会博物馆馆长）借了罗斯金的《建筑物的七种照明方式》一书给他，使他爱不释手。1854—5年，他作为罗斯金的学生在工人学院学习，他认为罗斯金的教学方法具有很大的吸引力。罗斯金让他独立去充当两个小女孩的美术教师，因为她们的妈妈向罗斯金提出请求，他收到罗斯金写来的信告诉他应收取5畿令一小时的学费，这是相当高的价格，因为当时的著名画家威廉姆·亨利·汉特也只收取3畿令一小时的学费。罗斯金在《绘画基础》中谈到沃德是一位绘画教师，但同时认为他还有必要继续更多的学习，因此为他支付学费送他到威廉姆·亨利·汉特那里去学习六个阶段的绘画。

沃德第一次开始临摹透纳的作品是在英国国家美术馆，1857—8年，当时罗斯金正在编辑透纳遗产的图录，再一次是1880—1年，这项工作已接近完成，那时罗斯金想修订他原来的计划做一个新的目录，沃德却仍在按照原来的图录工作直到罗斯金向他解释新的计划。沃德与罗斯金一样对透纳的水彩画艺术有深刻的了解和独特的认识。罗斯金在圣·乔治协会的《艺术大师报道》中谈及沃德的一张照片，这张水彩画临摹自透纳1826年的作品，它是为安科茨艺术博物馆董事会制作的，罗斯金劝说他们为曼切斯特市买下这张画。为了鼓励他们买画，罗斯金在沃德所作的复制品上添上自己的画。为了回答安科茨董事会的询问，罗斯金于1887年1月29日写信给豪斯法解释他的添加：“在《奥斯塔》上，我加重了左边的整个阴影部分，把山顶画得尖了一些，在大门上加了两个塔，它们被画在大门一边的重新复盖了的屋顶上。我现在很惊奇地看着这张画，想着你当时付出了多少钱得到它”。

1879年沃德复制的水彩画在美术家协会的由罗斯金主办的透纳作品展中展览，罗斯金对这些复制品的优点大加肯定，并在他的补充笔记里说（复品是“非常好的画，它们完全可以替代版画，他们的处理可以达到最好的效果。我强烈地感到我已给自己找到最值得注重的事情，至少在十年以上的时间内，我要训练一些能完全逼真的重现透纳作品的复制者。现在已经成功地使他们制作出如此接近、看上去一模一样的复制品。在那些复制品上，我要签上我和他的名字，防止它们被当做真正的透纳的小幅风景水彩画”。罗斯金挑选了沃德，把他送到工人大学向CM罗本斯学习新的技能，遗憾的是这个学院只维持了最后一个学期。罗斯金让沃德复制的画主要出售给白兰德、牛津大学还有圣·乔治协会，沃德为罗斯金复制透纳水彩画的工作一直持续到1885年，他们之间一直保持着完全的默契。

罗斯金发现沃德的才能在于临摹，1867年他给沃德写信：“我认为你应该确定把自己的目标放在这些透纳的作品上，正如你已前做过的那样。你很了解我，请充分相信，我从来没有说过要强迫你的兴趣为我的目的工作，如果我认为你将成为一个成功的艺术家，我就不会让你学习复制绘画。但是我觉得你的天赋与我非常相似，色彩感觉敏锐，有很好的悟性和很不愿受到干预”。他让沃德在透纳曾经居住过的密瑟小村去旅行，体验透纳的画中的风景。批评家十分恼火地发现画商们并不欣赏沃德所复制的画，只给予它们相当于版画的价格，他们说“它们仅仅是复制品，没有人会看它们”。但是从来没有发现，即使所谓的聪明人也没懂得版画也不过“仅仅是拷贝”而已。从罗斯金写信给查尔斯·罗顿谈到沃德的复制作品“要用我非常仔细的眼睛……我不只一次的怀疑，看见放在一起的原作和复制品，哪一个是一个？”