

后浪

Painting and Sculpture
at The Museum of Modern Art
MoMA的绘画和雕塑

MoMA

Painting and Sculpture
at The Museum of Modern Art



Painting and Sculpture at The Museum of Modern Art MoMA的绘画和雕塑

[美]安·特姆金 (Ann Temkin) 编著
乔凌霄 译

图书在版编目 (CIP) 数据

MoMA 的绘画和雕塑 / (美) 安 · 特姆金编著 ; 乔凌霄译 . — 北京 : 北京联合出版公司 , 2016.10

ISBN 978-7-5502-8484-5

I . ① M… II . ①安… ②乔… III . ①艺术馆—藏品—纽约—图集 IV . ① G269.712-64

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 212141 号

© The Museum of Modern Art, New York

Chinese text translation © Ginkgo (Beijing) Book Co., Ltd.

MoMA 的绘画和雕塑

著 者: [美] 安 · 特姆金

译 者: 乔凌霄

译文审校: 钱志坚

选题策划: 后浪出版公司

出版统筹: 吴兴元

编辑统筹: 蒋天飞

特约编辑: 迟安妮

责任编辑: 李 伟

营销推广: ONEBOOK

装帧制造: 墨白空间 · 王斑

北京联合出版公司出版

(北京市西城区德外大街 83 号楼 9 层 100088)

北京盛通印刷股份有限公司印刷 新华书店经销

字数 191 千字 965 毫米 × 1194 毫米 1/16 16 印张 插页 8

2016 年 12 月第 1 版 2016 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5502-8484-5

定价: 288.00 元

后浪出版咨询(北京)有限责任公司常年法律顾问: 北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有, 侵权必究

本书若有质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换。电话: 010-64010019

目录

前言	7
格伦·D·劳瑞	

引言	9
安·特姆金	

图版	19
----	----

作品索引	245
------	-----

前言

我们非常高兴地将此通观现代艺术博物馆 [The Museum of Modern Art (MoMA)] 中绘画及雕塑作品的全新画册呈现在世人面前。书中收录了从 19 世纪晚期至今创作的作品，涵盖了本馆收藏的全部历程。2014 年是博物馆成立 85 周年，这意味着它不再是最初几十年当中那个年轻的新秀。但秉承着博物馆成立之初所特有的高品位的开放性，馆藏正以最佳状态继续扩充发展。

本书收录的绘画及雕塑作品，只展现了现代艺术博物馆收藏活动的一个方面。本馆的藏品还包括素描、版画、摄影、建筑、设计、多媒体、行为艺术及电影作品。在本馆的展厅里，属于不同艺术领域的作品相互呼应，从而为参观者提供了向西方文化史中最为杰出的时代之一的成就进行研究、提问和欣赏的机会。

我们向绘画和雕塑部玛丽 - 约瑟与亨利·克拉维斯 (Marie-Josée and Henry Kravis) 首席策展人安·特姆金 (Ann Temkin) 致以深深的感谢，她不仅撰写了后面的文章，还甄选出本书要收录的作品，并且为图片进行了排序。在此期间，她受益于绘画和雕塑部策展同事们的慷慨建议，特别是塔利亚·考特勒 (Talia Kwartler)、卡拉·马内斯 (Cara Manes) 和宝琳娜·普布甲 (Paulina Pobocha) 提供了特别协助。我们还要感谢出版部的同人，特别是监督本书制作的马克·萨丕尔 (Marc Sapir)，以及设计师米可·麦金蒂 (Miko McGinty)。

最重要的是，我们要感谢董事会成员，以及其他使我们的藏品不断丰富捐赠人的慷慨奉献。我们的藏品全部是以赠予的方式获得的，有些是直接赠予的，有些是通过捐赠基金和捐款而购买的。正是因为董事会和捐赠者为本馆做出无可比拟的努力，我们的收藏才得以实现，并在 21 世纪继续蓬勃地扩充。

格伦·D·劳瑞 (Glenn D. Lowry)
现代艺术博物馆馆长



亨利·马蒂斯（法国，1869—1954年）：《钢琴课》。1916年。
布面油彩，245.1cm×212.7cm。西蒙·古根海姆夫人基金，1946年。

引言

安·特姆金

本书旨在概览现代艺术博物馆在 2014 年收藏的绘画和雕塑藏品。我们现有的收藏是历经近 90 年选择的结果，逐渐积累而形成了今天的收藏规模。书中只呈现了藏品中很小的一部分——也就是 4000 多件绘画和雕塑藏品的 5% 左右，但正如博物馆的创始人们在 1929 年所坚信的那样：它们足以说明，我们这个时代的艺术的伟大可以与之前任何时代的艺术相媲美。

现代艺术与以往时代的艺术相比，或许最大的区别就在于这个时代视觉语言的丰富多样。现代艺术家的共同目标就是开创与众不同的个人风格：对富有创造力的原创性的重视胜过对外在现实或传统的忠实。艺术家的自我通过创新而显现出来。因此，本书中所呈现的艺术风格及语言的多样性，哪怕在那些创作于同一年和同一个城市的作品中，都很难被归纳总结，它远远超出了每一代艺术家拒绝重复前人的成就的集体誓言。

本书中的许多艺术作品，现在已成为任何现代艺术史教科书中必然出现的经典。每一天，参观者们都会来到现代艺术博物馆，在《星夜》或《金色的玛丽莲·梦露》（第 23、135 页）前流连忘返。尽管无数复制品四处可得，但真迹仅此可循。我们所收录的其他作品没有这样知名，艺术家的名字也远非家喻户晓。对于大多数参观者来说，在本馆的展厅中看到这些作品是一种“发现”而非“验证”的体验，这也许会造成更多的困惑而不是敬畏。不过，每一件作品都在过去 125 年的绘画及雕塑的演变发展过程中扮演了关键角色，共同构成了现代艺术博物馆藏品的特性。

本书收录的是最受公众喜爱的作品吗？从某种角度来说，是这样的，但也不尽如此。一些颇受人们喜爱的作品几乎谈不上是不是受人喜欢，只是被人们赋予了标志性的地位。会有人把帕布洛·毕加索的《阿维尼翁的少女》（第 34 页）说成是他或她最喜爱的画作吗？恐怕不会。但是《阿维尼翁的少女》无疑有着根本性的重要意义，亦如任何深远地改变了这位艺术家以及其他不计其数的艺术家的创作历程的绘画或者雕塑作品。本馆的首任馆长小阿尔弗雷德·H·巴尔（Alfred H. Barr, Jr.），恰当地把《阿维尼翁的少女》形容为一个“战场”，而在这幅作品被创作出来 100 多年后，它仍然可能让观者觉得是丑的而不是美的。^① 在完成的画作中的不同区域，毕加索留下的显眼的风格上的不统一感仍然清晰可见，这就

使得作品成为一个生动的文献，记录了他所抛弃的 19 世纪的绘画传统与即将形成的、被称为立体主义的艺术革命之间的冲突。艺术家一直将这幅作品存放在自己的工作室中，直到 1924 年才最终将它出售给服装设计师雅克·杜塞（Jacques Ducet）。本馆于 1939 年设法购得《阿维尼翁的少女》，并于同年在刚落成的国际风格大楼的展厅中将其展出。

克劳德·莫奈的数幅《睡莲》画作（第 64 页）是更为普遍意义上的人们最喜欢的作品。这些作品在 20 世纪 50 年代末一经收藏，就成为具有里程碑意义的藏品。莫奈将他漫长生命中的最后 10 年倾注于这个系列中（他于 1926 年去世，享年 86 岁）。当时，大多数人认为这些大幅的画作是模糊不清的无聊玩意儿，是一位曾经伟大的艺术家在视力衰退后做出的令人心酸的努力。肌理丰富而笔法松弛的蓝色、绿色和紫色的笔触，看起来与它们意欲记录的植物、水和天空毫不相干。到了 20 世纪中期，《睡莲》获得了策展人和收藏家如巴尔和他的同事多萝西·米勒（Dorothy Miller）等人的青睐，这是一个趣味演变的戏剧性例子。那时候，如杰克逊·波洛克等艺术家的大型抽象作品，已经使他们的眼睛准备好重新审视莫奈在 30 年前就在大胆探索的风格。从此，《睡莲》系列成为了本馆展厅中人们钟爱的一片绿洲。

一开始受到嘲讽的作品最终却大获成功，这是现代艺术的基本范式之一。现代艺术博物馆自身也体现了这一前提：它的创始人们构思这个博物馆的想法，很大程度上是为了回应人们对上城的大都会艺术博物馆中的现代艺术的冷漠。当时，文森特·凡·高神话般的悲剧成为了严厉的警示：如果得不到支持，更多的现代艺术家可能至死都无法在他们疯狂的梦中想象他们能获得的最终声望。一个展示他们作品的博物馆不仅能够引导学者和收藏家，也能够引领普通观众，最重要的是，它还能够引导未来的艺术家们，因为他们的作品将会从当今的艺术中生发。

现代艺术在 20 世纪 20 年代尚处于困境之中，因而现代艺术博物馆从根本上具有强烈的宣传推动色彩。尤其是在建馆的最初几十年，巴尔及其同事们的品位常常远远超前于大众。博物馆是作为教育机构而创立的，其使命就是要把现代艺术的怀疑者转变为相信者。为此，博物馆所面临的挑战可想而知，这一点可以从《纽约客》几十年间的大量漫画资料中得到证实，这些漫画见证了参观者们对在现代艺术博物馆中看到的藏品的迷茫困惑。无论是因为康斯坦丁·布朗库西极端简约的雕塑，还是因为波洛克作品中紧密盘结的颜料块，博物馆都成了人们的笑柄。纯抽象的不可阐释性——比如卡西米尔·马列维奇的《至上主义构图：白上之白》表现的是在一个白色背景上的一个白色方块（第 59 页），就是在最严酷地考验观众的理解意愿。因为在现代艺术中，自然主义的模仿极少是艺术家的目标，通常是艺术家的观念性的想法或者理论上的信念驱使着他或她创作视觉图像。对艺术家展现艺术技巧的惯常期待因此经常被阻断。

巴尔的远见偶尔甚至超越了许多董事们。在这种情况下，他需要采取迂回路线才能将他中意的艺术品纳入收藏。其中一个真实的例子就是，在1936年“奇幻艺术，达达，超现实主义”（*Fantastic Art, Dada, Surrealism*）艺术展上，巴尔成功地设法购得了参展艺术家胡安·米罗、马克思·恩斯特和勒内·马格里特等人的代表作品（第68、69、70页）。但有一个购入提案却被博物馆董事会坚决地拒绝了：梅拉·奥本海姆创作的所谓的“皮毛覆盖的茶杯”，一个简单地题为《物品》的作品（第86页）。巴尔对这个茶杯的艺术价值深信不疑，于是他以50美金的高价从艺术家手中购得了这件作品，并长时期地让博物馆借展。10年后，他将这件作品纳入研究类馆藏中，因为这个附属收藏类别不需要董事会的批准。最终在1963年，当超现实主义更具有经典性而非煽动性（并成为新兴波普艺术作品的鼻祖）的时候，《物品》经投票而入选博物馆的正式馆藏。这件藏品被标明为“购藏品”，这多亏了巴尔早在27年前寄出去的一张50美金支票。

很多情况下，现代艺术博物馆的员工也依靠董事以类似的方法与博物馆合作。1958年，当巴尔看到贾思培·琼斯的画作《旗帜》（第120页）时，认定博物馆一定要拥有这件作品，以及这位年仅27岁的艺术家在首次个展中展出的其他三幅作品。虽然董事会同意了收藏这三幅作品，但无法一致同意接受一幅看上去不过是“复制”星条旗的画作。与星条旗完全相同的星星和横条覆盖了整个画面，这看起来更像是一件物品而不是一幅再现的画作。画面中的报纸拼贴透过油彩颜料和石蜡的表面而显现出来，报纸上那些纷乱的时事破坏了星条旗原本纯净的象征意义。巴尔虽然失望却没有被击垮，他说服了具有极强冒险精神的董事菲利普·约翰逊（Philip Johnson）购得了《旗帜》，并与他达成协议：一旦作品的重要性无可争议，它将在若干年后成为赠与博物馆的一份厚礼。这幅画作终于在1973年被纳入了本馆的收藏。巴尔与约翰逊在以后的若干年中多次联手表演过这个高雅的双簧戏，这使博物馆的公众大大受益。

不计其数的有远见的个人所做出的类似的慷慨义举，成就了现有的绘画和雕塑收藏。这一类故事中更为值得一提的当属收藏家本·海勒（Ben Heller），他从抽象表现主义的一代艺术家刚起步时便成为了他们的坚定支持者。1968年，首席策展人威廉·S·鲁宾（William S. Rubin）与海勒商定从他的收藏中购买一批精品画作，以便大大改进博物馆对抽象表现主义作品的收藏。在递交这一提案的洽购会议之后，鲁宾不得不告知海勒，董事会已经批准购买阿希尔·戈尔基、波洛克（第108页）和弗朗兹·克莱因（第114页）的作品，但是拒绝出资购入巴尼特·纽曼长18英尺（约5.5米）的由鲜艳的红色构成的绘画《男人，英勇与崇高》（第112页）。纽曼的笔触不见痕迹，不加区分的色域仅用四条垂直的“拉链”分隔开，对于持怀疑态度的人来说，这幅画看上去更像是出自于粉刷匠而不是艺术家之手。但是海勒的激情不减，他对鲁宾的消息所作出的反应，

就是将纽曼的这幅画直接馈赠给了博物馆。

这样的事件启迪着当今的策展人，赋予他们勇气与谦逊。然而，重要的是还要记住，早年便拒绝艺术家的这一诱人神话很可能是危险的。多年来，博物馆有时会困于策展人及赞助人对快速崛起或成为媒体宠儿的艺术家的怀疑态度，仿佛这些都说明他们不是真正的现代艺术家。约翰逊在安迪·沃霍尔于1962年在斯泰布尔画廊（Stable Gallery）的首次个展中，为博物馆购买了展出的《金色的玛丽莲·梦露》。这幅画作把丝网印刷的梦露的头部肖像照——使用的艳俗颜色如人造的染发剂和化妆品一样——置于醒目的大片金色之中，这既令人想到她的明星身份，也是对三个月前不幸自杀的她的悼念。不幸的是，约翰逊的大胆收购举动未能跟进：在绝大多数时候，博物馆一直与沃霍尔的作品保持距离，直至艺术家于1987年逝世。1989年，高级策展人基纳斯顿·麦克希恩（Kynaston McShine）组织了沃霍尔的大型回顾展，而后在20世纪90年代，首席策展人柯克·瓦尔内多（Kirk Varnedoe）丰富了对安迪·沃霍尔作品的收藏，增加了包括他于1962年创作的《坎贝尔汤罐头》等几件重要作品。沃霍尔及其他几位艺术家的案例证明，迅速受到广泛欢迎的作品并不一定缺乏历史意义。

不管我们判断的艺术作品是被极大忽视了还是广受欢迎的，有一件事是千真万确的：以多年的后见之明去评估一件艺术作品，要比作品诞生的那一刻便做出判断容易得多。现代艺术博物馆的每个策展部门便是秉持这一点，其收购项目都是双管齐下的：一方面要回顾过去的几十年，另一方面又要密切关注当下的时刻。^②总体来看，策展人和董事们都明白，在经历了相当一段时间后才被收购的大多数艺术品——例如在20世纪30年代和40年代被购藏的那一大批创作于世纪初的惊人作品，将会成为恒久的珍藏。而那些在创作之时就被购入的作品背后，往往是并不太确定的提议。从机构角度出发的设想是：虽然大量的作品进入收藏后并不能让人们对其保持长久的兴趣，但这样的失误将会因为其他明智的选择而获得正名。若不是那些策展人和董事们的冒险精神受到鼓舞，那些明智的选择必定会被错失。这样的双轨机制要求策展人和董事在将未经检验的新作和被公认具有标识性地位的作品同时纳入收藏时，能够接受一定程度的认知失调。

本书中一对特别的例子简略地说明了在一系列购藏活动中的两种极端：一个是克拉斯·欧登伯格的《两个汉堡，加所有配料（两个汉堡）》，另一个是草间弥生的《积累1号》（第138、139页）。欧登伯格还记得，他当年听说巴尔来到他于1962年在西57街格林画廊（Green Gallery）举办的雕塑展，然后开心地抱着他新创作的《两个汉堡》走出了展厅，并且向南走了四个街区，亲自把作品送到了现代艺术博物馆。还有什么比最受欢迎的美式食品以及令人愉悦的情色隐喻更能彰显波普艺术的特点呢？这种情色的倾向在草间弥生（欧登伯格在东14街跃层房的邻居）的

作品《积累》中则更加直率且令人不安。这件作品同样由格林画廊的理查德·贝拉米（Richard Bellamy）首次展出，但是由另一位大胆的画廊主碧翠丝·佩里（Beatrice Perry）购得，并骄傲地在她的家里陈列了将近半个世纪。当草间弥生已经享誉世界，后辈的策展人决意博物馆应当拥有《积累1号》的时候，几十年的时光已经悄悄流过。尽管博物馆多次恳求，但佩里一直不肯出让她的珍藏。直到她过世后将雕塑留给了她的儿子，博物馆才最终得以购得此作，这时已经是作品创作50年之后了。这种迟来的喜悦对博物馆来说已是家常便饭，这样的回报所带来的激奋，绝不亚于那些“一见钟情”的诸多实例。

虽然很难一概而论，但是对某一时期艺术的统一意见，通常要在二三十年之后才能形成。因此，现代艺术博物馆的大多数收购项目都大致按这样的时间表进行，无论是对于20世纪30年代和40年代的立体主义，还是60年代和70年代的抽象表现主义。20世纪90年代，人们开始以批判的眼光审视现代艺术博物馆对60年代美国波普艺术和极少主义艺术的收藏，以及对于国际上相同趋向艺术品的收藏。瓦尔内多于1993年支持购入了詹姆斯·罗森奎斯特的《F-111》（第142页）。这幅作品创作于1965年，长度达86英尺（约26米），为的是占满里奥·卡斯特利画廊（Leo Castelli Gallery）的四面墙。当时对于现代艺术博物馆来说，买下由一位年仅31岁的艺术家创作的一整个画廊的作品简直是无法想象的〔而收藏家罗伯特·斯科尔（Robert Scull）就这么做了〕。到了1993年，这幅作品的里程碑地位已经显而易见，不仅如此，人们对单件作品占据整个空间的创作概念也已经司空见惯，这样的作品被称为“装置艺术”。今天，我们同样以批判的眼光审视博物馆藏品中20世纪80年代和90年代的艺术，而其中仍然缺乏那些应当和将要被深度收藏的几位艺术家的作品。比如，2013年购入的麦克·凯利的《脱臭的聚集物和卫星》（第224页），同样是为了回顾性地缅怀这位艺术家，在其短暂的一生中，我们只尝试性地收藏过他的作品。尽管凯利选择用二手的动物毛绒玩具作为雕塑材料的做法曾经受到质疑，但是现在这种做法引发了学术上的分析，并得到艺术品管理员的精心爱护。

尽管在现代艺术博物馆成立之初，藏品的前景仅仅是概念上的，但是在1931年，博物馆的联合创始人莉莉·P·布利斯（Lillie P. Bliss）遗赠给博物馆的33幅绘画及70多件纸上作品使之成为了现实。这一收藏主要由19世纪晚期的作品组成，其中包括保罗·塞尚的作品《浴者》（第21页），这位艺术家被毕加索和亨利·马蒂斯共同尊为他们这一代的艺术之父。《浴者》在几十年当中一直被陈列在绘画和雕塑展厅的入口处，欢迎着络绎不绝的参观者，像卫士一样守护着后续加入的大量艺术品。布利斯提出了遗赠的有效条件，就是要为藏品的专业维护费用筹集资金，并且她非常有远见地使遗赠品成为推动博物馆在未来扩增藏品的动力：

她规定，重要性较低的作品可以被出售，以换取购入新作的资金。在她的遗赠品中，最先被卖掉的是希莱尔 - 杰曼 - 埃德加·德加（Hilaire-Germain-Edgar Degas）的一幅油画，以购买《阿维尼翁的少女》。布利斯提出的被称为“出售收藏品”（deaccession）的规定从那时起一直指导着收购的流程：那些最终被认定在藏品中的同类作品中重要性较低的作品会被出售，以为购买新的作品提供资金。类似这样的决定经过了策展人和董事们格外慎重的考虑，虽然有时会引起争议，但对保证藏品的持续增长却一直具有重要意义。^③

布利斯的同人和继任者人数众多且启迪了后人。很多早期入藏品都来自于联合创始人小约翰·D·洛克菲勒夫人，即阿比·奥德里奇·洛克菲勒 [Mrs. John D. (Abby Aldrich) Rockefeller, Jr.] 的馈赠。除了在 1935 年捐赠了 185 件艺术品之外，洛克菲勒还在第二年为巴尔提供了第一笔购买艺术品的资金：（在当时）影响深远的用于夏天赴欧洲的研究之旅的 1000 美金。洛克菲勒的直接资助特别集中于美国艺术。她促成了墨西哥艺术家迭戈·里维拉于 1931 年来到纽约并在现代艺术博物馆展出自己的作品，她还出资购买了里维拉为此次展览现场创作的八幅湿壁画之一（第 78 页）。阿比的儿媳、后来曾任馆长的布兰切特·胡克·洛克菲勒（Blanchette Hooker Rockfeller）也为美国艺术的发展提供了支持。她的捐赠包括罗梅尔·彼尔登的《拼缝被子》（第 167 页），这件作品充分展现了艺术家具有鲜明特色的拼贴技艺。在这个题材上，彼尔登将具有成熟欧洲根基的现代拼贴与庄重的美国民间艺术结合在了一起。

阿比的儿子纳尔逊（Nelson）和大卫（David）传承了家族的传统，都曾长期任职现代艺术博物馆的管理层，并捐赠了许多重要藏品，分别包括亨利·卢梭的《梦》（第 37 页）以及保罗·西涅克的《作品 217 号：1890 年费利克斯·费内翁先生于富有韵律感的绚彩背景前的肖像》（第 25 页），这两件作品都被策展人（先为巴尔，后为鲁宾）认为是本博物馆的必藏之作。在《梦》这幅作品中，一个裸女坐在郁郁葱葱的丛林中的沙发上，这幅作品是自学成才的海关官员亨利·卢梭最后也是最伟大的作品之一，卢梭被巴黎的先锋艺术家们奉为英雄。《作品 217 号》是一位艺术批评家的肖像，他以善辩的口才为后印象主义者们吹号呐喊。正如其冗长的作品名称一样，这幅作品令人惊叹的背景不仅体现了当时指导艺术家们创作的色彩理论，同时也立刻表现出画中人物的火爆个性。

馆藏艺术品的最伟大的捐赠者行列中，不能缺少西蒙（奥尔加）·古根海姆夫人 [Mrs. Simon (Olga) Guggenheim]。虽然她的知名度远不及她丈夫的兄弟——纽约古根海姆博物馆的创始人所罗门·R·古根海姆（Solomon R. Guggenheim），但她对现代艺术博物馆的贡献同样非常重要。古根海姆夫人为博物馆提供了持续的经济支持，使博物馆得以在 1935 年至 1973 年间购藏约 70 件令人瞩目的绘画和雕塑作品。本书中收录了不少于 15 件她捐赠的藏品，其中包括马克·夏加尔的《我和村庄》（第 38 页），

马蒂斯的《红色画室》(第39页),以及毕加索的《镜前少女》(第77页)。她还捐款购入了一些美国艺术家的作品,比如帕维尔·切里特丘的《捉迷藏》(第89页),这幅作品描绘的是孩子们被一棵巨大的树绊住的梦幻景象,自1942年被购藏以来,一直深深吸引着参观者。

布利斯奠定性的遗赠激励了一系列收藏中的多件作品或者其中的主要部分陆续入藏本博物馆。这样的捐赠在当代艺术领域尤为重要:尽管现代艺术博物馆经常能够快速地点认年轻艺术家的作品,却很少带有投机性地大量购入他们的作品。而私人收藏家不受委员会投票决策以及历史责任的制约,完全可以听凭自己的热情,比博物馆更迅速地购入艺术品。在过去的20年中,这种变革性的捐赠之中的代表当属1996年伊莲和沃纳·丹海瑟(Elaine and Werner Dannheisser)的遗赠。博物馆由此立刻获得了一批20世纪80年代和90年代的里程碑式的艺术品,其中包括杰夫·昆斯、罗伯特·戈贝尔和菲利克斯·冈萨雷斯-托雷斯的作品(第191、209、210页)。

很多时候艺术家也将自己或者同僚们的作品捐赠给现代艺术博物馆,例如埃尔斯沃思·凯利于1951年在巴黎创作的《大墙上的色彩》(第107页)。作品由64个正方形单色画板组成,它没有纽约的那些当代作品中典型的姿态上的动感。但是作为一个当时不知名的年轻艺术家,凯利立即产生了坚定的信念:这幅作品终将属于现代艺术博物馆。1969年,作为一名已经有两幅绘画、一件雕塑以及数件纸上作品被纳入馆藏的受人尊敬的人物,凯利认为自己有责任确保这件作品在这里收藏的梦想得以实现。

艺术家们也与现代艺术博物馆共同努力,使博物馆对他们作品的收藏更加完善。2014年理查德·塞拉将他在1972年为第五届德国卡塞尔文献展创作的雕塑作品《线路》(第171页)捐赠给现代艺术博物馆。博物馆还收藏了这件作品的第二个版本——《线路II》,这是塞拉于1986年为在现代艺术博物馆举办的个展所创作的雕塑。它与原作的尺寸不同,这是由于原作的尺寸太大而无法进入博物馆的电梯。将近30年后,塞拉热切地希望人们能够看到这件作品的最初形式,于是他从收藏者手中购回了《线路》,并捐赠给现代艺术博物馆以取代《线路II》(此时博物馆的电梯已经有足够大的空间装下这件雕塑了)。

一代代馆藏建立者们的不懈努力,使博物馆逐步拥有了非常有深度的绘画和雕塑藏品。现代艺术博物馆立志于展现重要艺术家们自始至终以各种媒介所进行的创作,仅凭自身丰富的馆藏就足以以为很多艺术家举办简要的回顾展,但像这样的一本书并不能全面体现以上两点。我们在这里选取了毕加索和马蒂斯的一些作品,因为他们那些具有权威性的作品是博物馆藏品的精髓。但另一方面,书中也尽可能包含了最大数量的艺术家的作品,尽管我们收藏的这些艺术家的作品可能有10件、20件,甚至更多,但我们仅从中选择一件绘画或者雕塑作品在书中呈现。通常

我们选取的是这位艺术家在转型期创作的作品，那是他们的成熟的艺术语言首次以完满的形式出现的时候。不过需要指出的是，对现代意义上的原创性的不懈追求深深地根植于许多艺术家的心中，为此，他们甚至不惜彻底改造他们自己的作品，并在其艺术生涯中不止一次地完全采用新的方法进行创作。因此，尤其在现代，仅凭一件作品很难概括一位艺术家的全部艺术成就。

出于以上及其他多种原因，这样的一本画册只能展现出人们在馆藏作品中所看到的很小的一部分。事实上，你在现代艺术博物馆中最喜欢的那件绘画或雕塑作品很有可能没有在本书中出现。最好的弥补方式就是亲自去博物馆参观：无论是去再次欣赏一件作品，还是被新的展品所吸引。有一点我们可以保证，那就是参观者在任意两次参观绘画和雕塑展厅的时候，绝不会看到完全一样的内容。如今，展厅内重新调整布展的流动性项目不断地在两类作品之间做出平衡：一类是那些很少或从未离开过人们视野的经典之作，另一类是探索馆藏的深度与多样性的近作。藏品的陈列是一项持续变化的工作，这不仅仅是因为新入作品的数量在以每年 50% 以上的速度增加，更是因为当代的视角在不断地重新塑造我们对几十年前创作的艺术品的认识。

最近几十年中创作的作品不可避免地还不能——有些也许永远不能——像书中之前提到的那些已经接受过时间考验的作品那样，拥有同样的标志性地位。现代艺术博物馆藏品的编年史家特别理解，艺术史的未来发展进程是我们无法预测的。如今被奉为经典或权威的作品在被纳入收藏的时候，可能被认为是大胆的选择，甚至它们之间是相矛盾的。因此，让我们以对一件已经被纳入馆藏，但是没有被收录在本书中的作品的思考作为结尾。这是一件新近入藏的作品，我们还不认为它会在 20 年或 50 年后被视为具有里程碑意义的作品。但随着时代的变迁、人们眼光的变化，这件作品所蕴含的美和智慧将逐渐显现出来。正如常常发生的那样，我们将会在没有完全理解或欣赏这件作品将来有一天可能拥有的历史意义的情况下，很有先见之明地去选择它。