

阿瑟·丹托论肖恩·斯库利： 《赋绘画以条状》及其他

[美] 阿瑟·丹托 著

刘晓萌 杜可柯 王谭 赵毅平 译

‘Painting Earns Its Stripes’
and other essays: Arthur Danto on Sean Scully



阿瑟·丹托论肖恩·斯库利： 《赋绘画以条状》及其他

‘Painting Earns Its Stripes’
and other essays: Arthur Danto on Sean Scully

[美] 阿瑟·丹托 著
刘晓萌 杜可柯 王潭 赵毅平 译

Translators: Liu Xiaomeng, Du Keke, Wang Tan, Zhao Yiping

◎ 上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

阿瑟·丹托论肖恩·斯库利:《赋绘画以条状》及其他
/(美)阿瑟·丹托著;刘晓萌等译.--上海:上海书画出版社,2017.6

ISBN 978-7-5479-1411-3

I. ①阿 II. ①阿 ②刘 III. ①斯库利, S.—绘画评论—文集 IV. ①J205.562-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第321608号

FIVE ESSAYS ORIGINALLY WERE COLLECTED IN THE BOOK 'DANTO ON SCULLY':
"Architectural Principles in the Art of Sean Scully", "Sean Scully's Catherine Paintings: The Aesthetics of Sequence", "Painting Earns Its Stripes", "Photographs as Pivots in the Art of Sean Scully", "Between the Lines: Sean Scully on Paper" by Arthur Danto

Copyright © Estate of Arthur Danto, 2015

Published by arrangement with Georges Borchardt, Inc. through Bardon-Chinese Media Agency

Simplified Chinese translation copyright © 2017 by Shanghai Fine Arts Publisher

ALL RIGHTS RESERVED

本书简体中文版经 Georges Borchardt, Inc. 授权, 由上海书画出版社独家出版。
版权所有, 侵权必究。

合同登记号: 图字: 09-2017-158

阿瑟·丹托论肖恩·斯库利:
《赋绘画以条状》及其他

[美] 阿瑟·丹托 著 刘晓萌等 译

责任编辑 吴蔚
责任校对 郭晓霞
技术编辑 钱勤毅

出版发行 上海世纪出版集团
② 上海书画出版社
地址 上海市延安西路593号 200050
网址 www.ewen.co
www.shshuhua.com

E-mail shcpph@163.com
印刷 上海画中画包装印刷有限公司
经销 各地新华书店
开本 787×1092 1/18
印张 6.22
版次 2017年6月第1版 2017年6月第1次印刷

书号 ISBN 978-7-5479-1411-3

定价 60.00元

若有印刷、装订质量问题, 请与承印厂联系

目录

赋绘画以条状

第7 页

肖恩·斯库利艺术中的建筑理论

第25 页

言外之意：纸上的肖恩·斯库利

第45 页

肖恩·斯库利的《凯瑟琳绘画》： 序列的美学

第67 页

摄影作为肖恩·斯库利艺术的核心

第95 页

阿瑟·丹托论肖恩·斯库利： 《赋绘画以条状》及其他

‘Painting Earns Its Stripes’
and other essays: Arthur Danto on Sean Scully

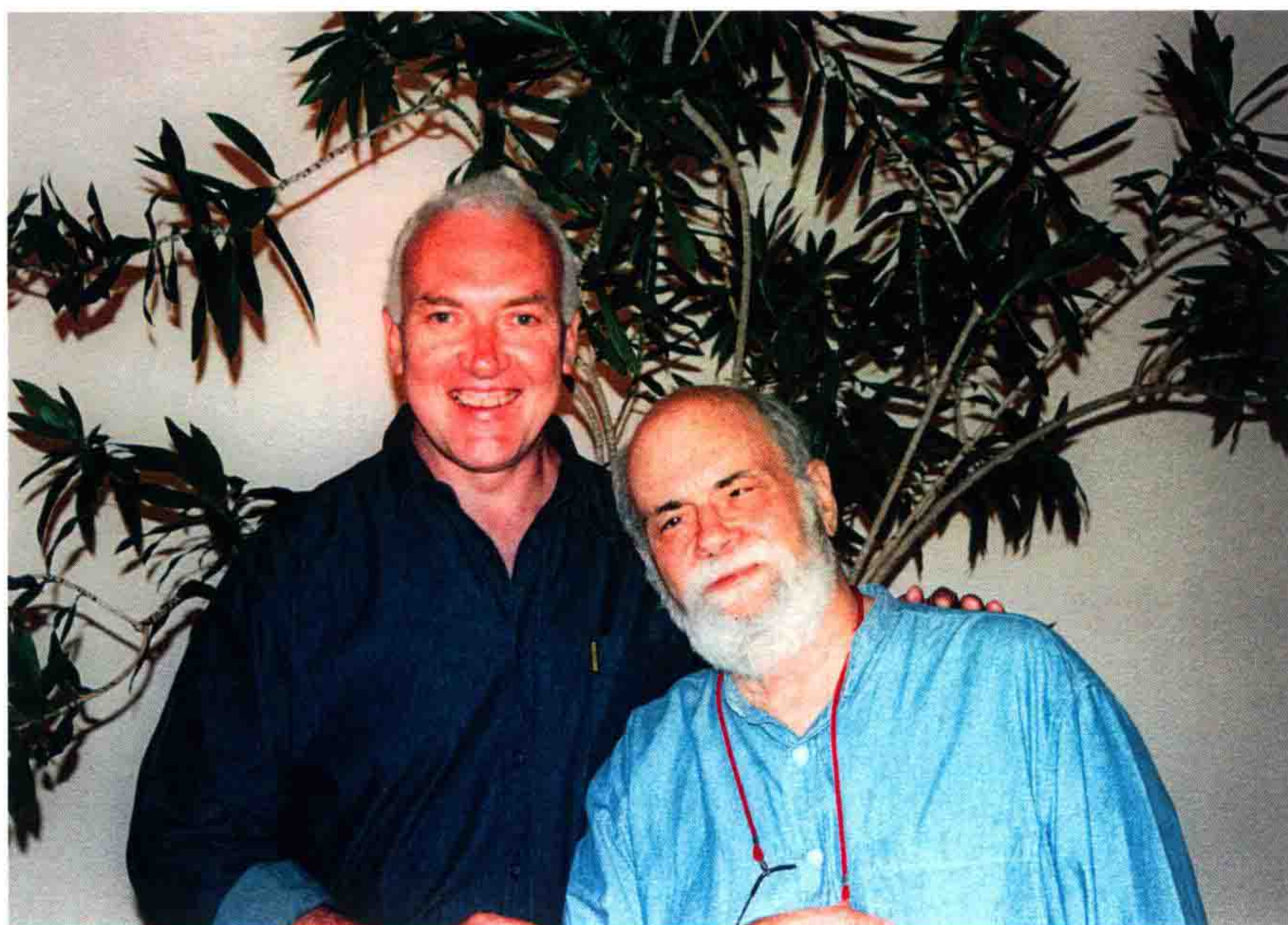
[美] 阿瑟·丹托 著
刘晓萌 杜可柯 王潭 赵毅平 译

Translators: Liu Xiaomeng, Du Keke, Wang Tan, Zhao Yiping

上海书画出版社

我们非常感谢王春辰先生对本画册的宝贵支持。

We are deeply grateful to Wang Chunchen
for his active support in the making of this volume.



肖恩·斯库利和阿瑟·丹托，
纽约，1999

Sean Scully and Arthur C. Danto,
New York, 1999

目录

赋绘画以条状

第7 页

肖恩·斯库利艺术中的建筑理论

第25 页

言外之意：纸上的肖恩·斯库利

第45 页

肖恩·斯库利的《凯瑟琳绘画》： 序列的美学

第67 页

摄影作为肖恩·斯库利艺术的核心

第95 页

Painting Earns Its Stripes

p.15

Architectural Principles in the Art of Sean Scully

p.34

Between the Lines: Sean Scully on Paper

p.54

Sean Scully's Catherine Paintings: The Aesthetics of Sequence

p.79

Photographs as Pivots in the Art of Sean Scully

p.103

赋绘画 以条状



肖恩·斯库利
《莫洛伊》, 1984
亚麻布面油画
96 英寸 x 22 英寸(243.8 厘米 x 309.9 厘米)
纽约大都会博物馆藏

Sean Scully
Molloy, 1984
Oil on linen
96 x 122 in. (243.8 x 309.9 cm)
Metropolitan Museum of Art, New York

在文艺复兴时期思想的某些阶段中，这样一个问题出现了——雕塑与绘画相比，究竟是较低级、高级还是平级的艺术形式呢？这个议题提出的语境被称作“比较论”（Paragone）。在此语境中，两种艺术形式被相互对比，其结果通常是雕塑稍逊几分。在那时，雕塑创作尚是一个肮脏、吵闹、粗俗的活动。

那时的雕塑家等同于工匠。试想一下，声称某人是做“粗活”的也就意味着宣称此人是个采石工。与此相反，画家则是艺术家。“比较论”的潜台词是画家社会地位的上升，从工匠晋升为人文主义学者，如同诗人或是哲学家。画家坐着而雕塑家站立。画家在自己的画室里着装优雅，而雕塑家则从头到脚蒙着一层石粉。画家端坐在画架前，除了手握一只小巧的画笔外再不用费什么力气了。他可以听诗人吟诵几首十四行诗，听学者诵读经典，或是让歌手与音乐家用优美的和声充满整个画室。没有哪幅作品比最近暂借去华盛顿特区美国国家艺术博物馆（The National Gallery）的杨·维米尔（Jan Vermeer）的《绘画的寓言》（The Art of Painting）更能代表“比较论”的精神。画面中，一个艺术家背对着观者，正在对照女模特创作一幅历史女神的画像。他体面地身着一件丝绒马甲并戴着一顶贝雷帽。那位模特则头戴月桂花冠，穿着一件蓝色丝绸礼服裙。她手持一只光亮的铜号角与一本修昔底德的著作。正对观者的墙面上悬挂着一大幅装饰地图，光线倾泻入室内，照亮了它。试想一张如此繁复的地图，或是画中那些东方风情的奢华帷幔出现在一个雕塑家的工作室里该是怎样的景象！顺便一提，画家的着装风格属于更早的年代。所以，维米尔将这位画家设定在历史的时间线与地理空间的交叉点上，他创作时所处的位置恰被描绘在那幅地图上。他显然是一位文雅而有学识的人。

艺术史上充满了与“比较论”类似的争论，有关技术与艺术，或是具象与抽象等等。但是，当社会结构开始松动，使得先前手中无权的群体能够向上层转变，或当那些掌权的群体发现自己的地位动摇时，就像今日男性的地位被女性撼动，“比较论”也会出现。在文艺复兴时期，雕塑家或多或少承认了来自另一方的言论，同时也渴望找到一种表现方式，让自己也能效仿绘画的工作条件。例如，用浅浮雕的形式来替代独立人体雕塑。在某种程度上，至少是艺术史上，这场竞争的规则产生了如此深刻的变化，以致比较的双方实际上互换了位置。比如，在现今的艺术世界中，绘画更多是处于防守地位的。并且，如果有任何来自苏珊·法露迪（Susan Faludi）的前线报道，男人与女人相比也已经全无立足之地了。女人的意识已被唤醒，开始庆祝属于她们的优势。所以，男人尚未确定是应该寻找那些难觅的男子气概，还是要更像女人一些，正如雕塑家试图效仿画家那样。

这两个“比较论”实则是相互联系的。绘画的地位在20世纪70年代受到了撼动。

那时正值更多女性从事艺术行业,成为艺术家。而女权主义理论开始将绘画描述为由白人男性从事并且为其所诞生的事物,同时解构人为偏向男性特权的体制结构。康德曾写道:“曾经有一个时候,形而上学被称为一切科学的女王……今天,时代的时髦风气导致她明显地遭到完全的鄙视;一个受到驱赶和遗弃的老妇。”直到70年代,绘画在绝大多数的艺术史上都被称为一切艺术的女王。“在它的历史中再没有比上一代的冲突——1965年,绘画的堕落与放逐更严重的了。”托马斯·麦克维利(Thomas McEvilly)在他的著作《流亡者的回归》中写道。

在我看来,1965年还早了几年。波普艺术(Pop Art)正于那一年蓬勃发展,几乎将绘画的内容转向了本土主题,不再对绘画本身产生质疑。罗伊·利希滕斯坦(Roy Lichtenstein)对自命不凡的抽象表现主义笔触改变颇多——但是他的方法是将笔触作为绘画的表现对象。那时没有女性波普艺术家。女权主义问题在1968年兴起的众多运动中尚处于边缘。然而,琳达·诺克林(Linda Nochlin)影响极大的文章《为什么没有伟大的女性艺术家》(Why Have There Been No Great Women Artists?)于1971年发表,催生了强有力的文化批评团体。此外,女权主义的绘画批评不仅仅是与性别政治相联系的,还伴随着对艺术商品化的左倾反感。艺术家们设法避免艺术世界中的体制联合体——画廊、收藏品和职业生涯——让博物馆对社会产生更积极的反应。在此后的十年中,绘画被进一步贬低,加之多元文化主义的支持,仅仅作为西方文化表现其自身的艺术方式。

面对着三重的控告,画家需要一定的勇气去坚持。在80年代早期曾有一个短暂而紧张的时刻,那时绘画已经重出江湖,甚至提出了反诉。新表现主义绘画被欣喜若狂地当作艺术史重返正轨的证据。同时产生的是对艺术贪婪的胃口。它让成功的画家过上相当高贵的生活,甚至能够对他们的压迫者嗤之以鼻。比如,大卫·萨利(David Salle)的若干有辱女性的形象必须要被理解成它体现了一种向敌人挥剑的精神。新表现主义并没有繁荣很长时间,尽管一些主要的代表人物,如埃里克·费舍尔(Eric Fischl)、朱利安·施纳贝尔(Julian Schnabel)和萨利本人仍然成功。事实证明,绘画的复兴只不过是一段插曲,而非历史发展方向的转变。而我认为,自70年代至今,尽管有一个微小的中断,艺术世界的客观形态(the objective configuration of the art world)排除了绘画复兴的可能性,至少绘画已不再是艺术的女王了。

我所说的“艺术世界的客观形态”是指70年代,在此条件下的绘画变得更加多元,艺术家们探索并寻得了替代绘画的若干表达途径。他们确信艺术作品首先没有什么一定的特殊呈现方式,所以每个人都可以从任何事物中创造出艺术,并使它们以任何人希望的方式被观看。审美本身就是多元化的,只要它能保持完全相

关。而当艺术家排除了定义现代主义盛期的纯粹的必要性，将媒介以史无前例的方式结合在一起，从他们能找到的一切事物中提取其所需时，艺术作品自身也通常是多元的。艺术家自称创造客观事物 (objects)。毫无疑问，一个“客观事物”或许混合了绘画、录像带和毛绒玩具。但是，这很难说是艺术女王的回归，绘画已经只是一个选择或一个手段而已。

多元化的艺术世界仍旧是一个多元化的艺术世界。在70年代的比较论中，针对绘画提出的众多观点，和文艺复兴时期雕塑的对手所仰仗的观点一样不堪一击。例如，以性别为指标来衡量绘画是很困难的，因为此时已有众多优秀的女性画家——多萝西娅·洛克伯尼 (Dorothea Rockburne)、珍妮弗·巴雷特 (Jennifer Bartlett)、伊丽莎白·莫瑞 (Elizabeth Murray) 和西尔维娅·普里马克·曼戈尔特 (Sylvia Plimack Mangold)。上个月，我观赏了西尔维娅·斯莱 (Sylvia Sleigh) 的杰作《远行的邀请》(Invitation to a Voyage)。画家将这幅作品绘制于十四张画板上，并以当代话语重释了华托 (Jean - Antoine Watteau) 在作品《发舟西苔岛》(Pèlerinage à l'île de Cythère) 中的灵感与观念。在艺术创作途径的开放领域中，绘画必须占有一席之地。但即便是那些我们认为以画家为第一身份的艺术家的也在某种程度上因艺术的多元性而(在创作上)得到解放。比如大卫·里德 (David Reed)，尽管他首先是一名画家，也找到了将绘画与视频和影片相结合，并将它们嵌入装置中来引导观者思考绘画本身的创作方式。批判分析的结构不可避免地取决于某人是否在讨论其以绘画为组成部分的装置作品，或是否讨论在装置协助下被观看到的绘画。换言之，关联式多元性 (correlative pluralism) 在艺术评论中是必须存在的。

肖恩·斯库利 (Sean Scully)，一位名列短到不能再短的“本时代重要画家”名单中的人，在绘制油画时能够捕捉物体的三维形象，并运用一些镶嵌和面板。从这些事实中我们可以看出他的当代性。他甚至发明了一种三维绘画形式，并将其称为“流动绘画” (Floating Painting)。流动绘画被置于焊接金属盒子上，并以特定角度悬挂在墙面上，就像某个与极简主义雕塑组件相关，只不过是它特点鲜明的条纹来表现的。条纹甚至成为了斯库利为他美丽的谷仓、棚子或路标照片所选择的基本图案，这些是公开的，也可以说，那些大胆而有活力的条纹形状就像是现成的斯库利图案。从某种意义上来讲，这些斯库利所使用的条纹 (或者说条状物) 是他在1969年摩洛哥之行中所完成的文化借鉴。那时，他陶醉于缝在毯子和帐篷上的染色羊毛条纹织物。

当然，在过去的几十年中也有其他的画家使用过条纹。例如法国画家丹尼尔·布伦 (Daniel Buren) 即使用条纹作为颠覆艺术的方式，夺去它的任何视觉价值或焦

点，间隔均匀且机械地在一个阵列中重复绘制竖直的条形，似乎可以永不停止。布伦的作品拥有雷鬼音乐中那种沉郁的重复性。考虑到布伦的艺术哲学，这不是一种批评，而是对于他的条纹如何成为政治行动工具的一种解释。而斯库利的条纹正相反，是充满活力与绘画性的，通常在宽度、颜色甚至方向上都不尽相同。当他嵌入一块面板，其上的条纹在宽度和色彩上又与周围的面板有所不同。从各种角度看，他都是一位高度人文主义的艺术家的。他在创作抽象的过程中发现了宗教形而上学的形式。他离开英国在美国纽约定居的行为与他的艺术思想一致。他视纽约为乐土：他感受到伟大的绘画传统存活于马克·罗斯科(Mark Rothko)和威廉·德·库宁(Willem de Kooning)的作品中，就像欧洲的修道院是文化黑暗中星星点点的文明之处和光明之处，保存着古典知识的活力。

在3月12日大都会艺术博物馆一个非常私人的展览中曾经展出了斯库利的几件纸本作品。在沉迷于那些令人着迷的细致入微的水彩、色粉画、版画和照片之前，参观者或许会先在展览入口处对着他的几幅油画作品驻足，并加以揣摩，那些画就放置在展厅的外面。至少，它们展示了斯库利条纹的内在演化过程。《奶油色上的红色》(Red on Cream)这幅画创作于1976年，正是他永久移居美国之后的第一个年头。几条红色的细线条水平地绘制在奶油色的背景之上，构成了作品的画面。《莫洛伊》(Molloy)这幅作品完成于八年后。尽管事实上这两幅作品全部都由条形组成，但从《奶油色上的红色》这幅作品中预见出《莫洛伊》的诞生应当是相当艰难的，反之，从《莫洛伊》倒推到1976年的作品亦然。

从表面看来，《奶油色上的红色》似乎展露出那个时期堪称主流的极简主义精神。而《莫洛伊》则相反，除斯库利之外，没有人能创作出这幅作品。它由三四条竖直的面板组成，其中一张面板包含了两条水平的绿色横条。横条很宽，我们几乎可以称之为条块。它们排列在橙色背景之上，或说是被橙色横线分隔开来。这个橙绿色的面板与一块由红黑色竖条组成的方形面板并置在一起。另一块最靠左的面板同样是红黑色竖条纹的。这个面板在形式与色彩上都与之前的红黑色方形面板产生很强的关系。似乎红—黑—红的条状图案在橙绿面板背后仍是延续的，只是被橙绿面板打乱了其中的韵律。橙绿色面板俨然局外者，甚至可以说是一种病毒。面板的上下沿并不是完全齐平的，整件作品也没有一个统一的表面：一些面板稍稍靠前，一些则被后置。这也是我将斯库利比较近期的作品称之为一件“事物”(当然还不能称之为雕塑)的部分原因。我曾读到《莫洛伊》中的红色条纹是“运用在《圣母子荣登圣座图》(Maestà)中的同一种”。《圣母子荣登圣座图》由杜乔·迪·博尼塞尼亚(Duccio di Buoninsegna)创作，是一件锡耶纳画派的伟大杰作。画面展示的是圣母登基的场景，圣婴坐在她的膝上，被左右两侧的圣徒对称地围绕起来。这个画面与《莫洛伊》中的条纹或许有所关联——橙绿色的面

板被红黑色的面板所围绕就像是圣母玛利亚被她的崇拜者所围绕。这种紧密的联系可否成立暗示了斯库利是否在《莫洛伊》中实现了他的某种近乎于宗教的信仰——伟大的绘画是为了表达而创作。

这也同样适用于《奶油色上的红色》，只不过没有那么明显。尽管在斯库利离开伦敦之前，他的那些由网格或者格子构成的油画作品深受好评，但是在他看来，它们没有传达出他奔赴纽约试图寻找的精神实质。在最初定居的五年左右，他所使用的是《奶油色上的红色》画面中那种均匀分布的细条纹。自从这些作品被广泛地认定为极简主义作品后，它们使斯库利获得了相当可观的赞誉。但他并不视这些作品为极简主义的，而是浪漫主义和宗教性的。我猜测，将画面中的奶油色看作是从相互靠近的条纹间隙中射出的光线，观者就能从中发现某些隐喻。但在对这幅作品的最初研究中，对于条纹存在于画布上的方式已有了一定的探索。尽管条形较为刻板，它们的边缘仍有细微的变化。在类似于《莫洛伊》中的宽条纹回溯性地解释了斯库利在早期油画中的意图并不是极简主义的，尽管看起来是很像。那种边缘带有微妙的减淡和扩张的条棒形状毫无疑问地确认了其于罗斯科作品的紧密联系。斯库利非常欣赏罗斯科的作品（并在伦敦《泰晤士报》文学副刊上高调发表了1998年惠特尼博物馆举行的罗斯科回顾展的相关文章）。

的确，我们几乎可以将斯库利的作品视为纽约画派绘画概念的唯一继承者。我也时常思考究竟是什么将这些画家归为一类，因为没有任何两个抽象表现主义画家的作品是相似的。有趣的是，与印象派艺术家创作出彼此相仿的作品不同，抽象表现主义者在风格上绝不是一样的。他们之间的差异如此巨大，假如罗斯科是不存在的，我们一定无法根据其他人的作品去想象出他的风格。斯库利已经探索出使得抽象表现主义得以延续的绘画风格，但是属于他作品中的结构又完全属于当下。

这些纸本作品令人惊讶之处在于斯库利可以将其形式语言的精神满足于其他媒介的不同需求，例如水彩和色粉画。由条状、带状和棋盘状的方块组成的油画作品有层次感，作品显然被一层层地构成，被遮盖的层次能够在最后的层次上显示出来。这意味着用宽大的刷子和巨大的力道来涂绘黏性颜料，并将其维持在一个界限之内。使用色粉则包括在齿形纸上用易碎的粉笔进行绘制，从而自然地赋予形状一种闪耀的光芒，并根据绘制的力度产生相应的变化。斯库利曾经告诉我，使用色粉的原则就像是化妆一样，而水彩需要一套完全不同的反应。用水彩来画条形，必须是能够在落笔和收笔时不会形成一摊水迹，能够创作出闪亮的半透明薄层又避免画面被画成水汪汪的样子。