

《世界美术》文选

共享的价值

易英 主编

河北美术出版社

VALUES OF
SHARED

《世界美术》文选

共享的价值

VALUES OF SHARED

易 英 主编

河北美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

共享的价值 / 易英主编. — 石家庄: 河北美术出版社,
2004.6

(世界美术文选)

ISBN 7-5310-2280-X

I. 共... II. 易... III. 美术理论—西方国家—现代—文集 IV. J0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 017326 号

责任编辑: 冀少峰

设计总监: 王小刚

装帧设计: 曹 震

《世界美术》文选

共享的价值 GONGXIANG DE JIAZHI

易英 主编

出版发行: 河北美术出版社

河北省石家庄市和平西路新文里 8 号

邮政编码: 050071

制 版: 北京新瑞亮彩图文制版有限公司

印 刷: 北京佳信达艺术印刷有限公司

开 本: 880mm × 1230mm 1/32

印 张: 7

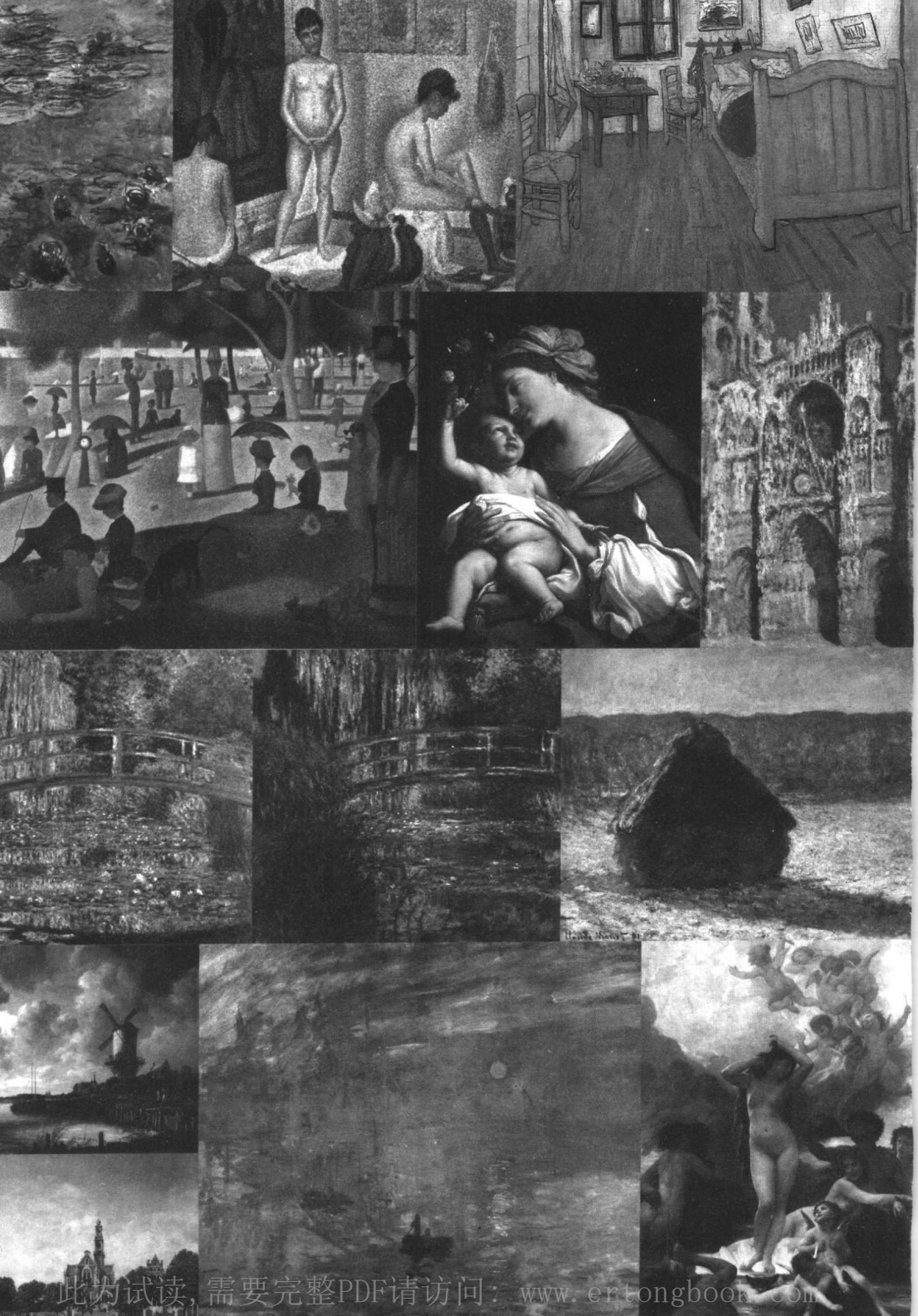
印 数: 1 ~ 3000

版 次: 2004 年 6 月第 1 版第 1 次印刷

定 价: 31.00 元

内容提要

《共享的价值》的侧重点是对美术史的具体研究。如诺奇林的《〈摆姿势的女子〉中的人体政治》是对修拉作品进行的女性主义解读；约翰·豪斯的《时间的循环》则是从社会环境的角度研究印象派；而托马斯·克劳的《视觉艺术中的现代主义和大众文化》尤为经典，他将印象派的题材界定在“闲暇”，指出，印象派画家笔下的中产阶级消遣方式，不仅反映了生产关系变化所带来的阶级和生活方式的变化，实际上还反映了特定社会阶层的礼仪与身份。



序 言

《〈世界美术〉文选》收集了20世纪90年代以来在《世界美术》杂志上发表的理论文章。《世界美术》主要是介绍外国的现当代艺术，着重在艺术家与作品、艺术思潮与流派、艺术运动与批评、艺术史研究等方面，理论的比重不是很大，因此也不很系统。但由于《世界美术》重点在现当代艺术，在理论的选择上也偏重于现当代，着重在现代主义后期到后现代主义这个阶段。同样，《世界美术》作为一份艺术期刊，也不是探讨艰深的理论问题，为配合刊物的主要内容，在理论上也偏重美术史研究、美术史方法与艺术批评。

后现代主义不是一种价值，而是指一个特定的历史时期，即第二次世界大战以后到20世纪70年代前后这个时期。战后最强劲的现代主义艺术运动无疑是美国的抽象表现主义，与早期现代主义到巴黎画派不同，抽象表现主义虽然是纯抽象的绘画，但有着极为深刻复杂的政治背景。克莱门特·格林伯格的《前卫艺术与庸俗文化》是现代主义后期形式批评的重要文献，他从历史、文化、社会的层面上论述抽象艺术的意义，前卫艺术不只是审美的问题，作为现代艺术的最高表现形式它体现了一种自由的精神，它在反抗权力制度的同时又是精英文化制度的合法继承者。大众文化不仅是现代资本主义文化的后卫，学院主义在前卫艺术的条件下也沦落为和大众文化一样的低级的、庸俗的文化。在《走向更新的拉奥孔》中，格林伯格阐述了抽象艺术的历史

进程，从印象派开始的“平面化”过程也是以三度空间造型体系为特征欧洲艺术传统逐步瓦解的过程。格林伯格确立了前卫艺术的形式主义规则，但这个规则并不是形式的类型化规则，而是历史、文化、社会对形式的要求，或形式在历史语境中怎样生效的规则。格林伯格代表了现代主义形式批评的最高阶段，但也显示了形式批评的危机。艺术不能从内部做出解释，而是取决于外部的条件。伊娃·科克罗夫特的《抽象表现主义：冷战的武器》全面分析了抽象表现主义的历史境遇，处于现代主义与后现代主义之交的抽象表现主义早已不是现代主义的艺术自律，而是与美国的政治文化有着千丝万缕的联系，它体现出来的不是艺术自身的价值，而是美国文化的胜利。随着战后纽约成为西方政治、经济、文化的中心，抽象表现主义也成为美国价值观的标志。科克罗夫特的文章并不是写于抽象表现主义的时代，而是社会批评的历史反思。同样，罗伯特·休斯的《纽约的没落》也是在后现代主义立场上的历史的观照，纽约的没落不是纽约自身活力的丧失，而是中心的解构，当一种文化成为中心或霸权的时候，也就是一种文化的末期。罗伯特·休斯对于文化阿谀主义的批判，深刻揭示了当代文化的殖民化倾向，暗示了在全球化条件下文化多元主义与文化霸权的对抗。在《纽约的没落》这一集中的一组文章粗略地勾勒出从现代主义批评到后现代主义批评的历史线索。

《艺术的方位》集中介绍了西方当代艺术的诸多现象，其中起提纲挈领作用的两篇为威尼斯双年展撰写的文章，阿基内·博尼托·奥利瓦的《艺术的基本方位》和杰尔马诺·切兰特的《1997年威尼斯双年展——未来、过去、现在》。作为美术史家与批评家的奥利瓦不仅看到了现代主义的危机，而且还看

到西方文化的危机，一种文化的活力不是来自其自身，而是来自其对抗的力量，（西方）文化的出走和文化的游牧就是要从异质文化中汲取新的活力，与早期现代主义的原始主义不同，文化多元主义否定单一的文化价值与中心，艺术的眼光不仅放到西方以外的文化，同时也包括自身文化的边缘。在奥利瓦看来，一切耗散都是为了重建，出走是为了回归，多元实际上是一个耗散与出走的过程，在游牧的彼岸是艺术的重建。同样，当代艺术也不再是单一的模式，传统的样式被挤到了边缘。文化的多元、观念的多样和媒材的多变成为西方当代艺术的整体特征，后现代主义不仅消解了文化的中心，也消解了艺术的偶像与英雄，历史再也不会回到毕加索、马蒂斯的艺术家的时代，也不会回到罗杰·弗莱和格林伯格的批评家的时代，而是策划人的时代。策划人在艺术的创造与当代思想之间架起一座桥梁，不过，策划人不是把思想灌注到艺术作品中，是把思想体现在展览中。奥利瓦的文化多元主义和威尼斯双年展的策划就是典型的案例。

《历史的重构》主要是美术史方法的文章，虽然不是很系统，但也从三个方面反映了美术史方法的历史与现状。1. 美术史家的方法论研究，主要是欧文·帕诺夫斯基的《艺术意志的概念》，这是帕诺夫斯基的早期论文，对美术史家李格爾的风格学思想进行解读与阐释，虽然这篇文章写于帕诺夫斯基的图像学思想形成之前，但可以看出图像学与风格学的渊源关系，是一篇艺术史哲学的精彩论文。2. 美术史家的美术史研究与批评，如琳达·诺奇林的《为什么没有伟大的女艺术家》。女性主义艺术批评是女性主义理论的一部分，也是后现代主义批评的重要组成部分，女性主义的艺术史家区别于女性艺术史

家，后者关注历史上的女艺术家，如同女艺术家关注女性的生活方式与生活空间。女性主义艺术史家对主流的艺术史学提出质疑，从女性主义的视角论述艺术史的本质与艺术的经验。3. 当代学者对美术史家的研究，如安德鲁·海明威的《夏皮罗与30年代的马克思主义》和戴维·卡里尔的《欧文·帕诺夫斯基、莱奥·施泰因贝格、戴维·卡里尔：美术史阐释中的客观性问题》。特别值得一提的是国内学者沈语冰的《哲学对艺术的剥夺：阿瑟·丹托的艺术批评观》，作为哲学家的丹托并不是一个美术史家，但他的艺术史批评却对艺术理论产生了很大影响，他在20世纪80年代提出的“艺术的终结”至今仍是后现代艺术理论的热点。

《共享的价值》同样涉及美术史方法，其侧重点在对于美术史的具体研究。诺奇林的《〈摆姿势的女子〉中的人体政治》是对印象派画家修拉作品的研究，从女性主义批评的视角重新解读了作品。约翰·豪斯的《时间的循环》也是对印象主义艺术的重新解释，印象主义绘画追求纯艺术的表现，对印象主义的历史定位也在形式的革命；《历史的循环》从社会环境的角度研究印象派，从宗法社会的土地制度向资本主义工业化过渡的历史背景探讨艺术家走向农村走向大自然的原因。在这方面，托马斯·克劳的《视觉艺术中的现代主义和大众文化》无疑是经典之作。托马斯·克劳是社会批评的代表人物，这篇文章选自他的名著《大众文化与现代艺术》。克劳将印象派的题材界定在“闲暇”，马奈的《草地上的午餐》、莫奈的《阿尔让特伊河沿岸风光》（中产阶级住宅区周围的景色）、雷诺阿的《游艇上的午餐》、德加的《舞蹈演员》、修拉的《大碗岛的星期日下午》等等，无一不是以中产阶级的生活方式和情

趣为题材，艺术家本人所从属的社会阶层、画中的人物和画的观众在社会关系上的一致性。“闲暇”也可以作为一种复合含义来看待，它不仅指画面上通过郊游、野餐、歌舞表演等题材表现出的闲情逸致，同时，在这种现象的背后还有生产关系的变化所带来的阶级变化和生活方式的变化。中产阶级既不是无所事事的“多余的贵族”，也不是原始积累时期粗俗的小资产者，而是受过良好教育的、有固定职业的白领阶层，他们的文化生活方式既不同于华托笔下宫廷贵族的“游乐图”，也不同于荷兰小画派的市井题材，印象派画家笔下的中产阶级消遣方式实际上是特定社会阶层的礼仪与身份。

《世界美术》杂志创刊于20世纪70年代末，在邵大箴教授和佟景韩教授两任主编的主持下，在研究介绍世界美术方面做了大量工作，对新时期以来中国现代艺术的发展产生很大影响，这本文集只是这些工作的一小部分。在编辑本书的过程中，中央美术学院美术史系的研究生初枢昊、周博提供了很大帮助。本书的很多译者长期以来对《世界美术》提供了宝贵的支持，我们深表感谢。由于专业水平和编辑力量有限，在原文的校对工作上多有遗漏和错误，希望广大读者批评指正。

易 英 中央美术学院教授 博士生导师

《世界美术》杂志社社长

目录 CONTENTS

- ◎审美趣味史上的《蒙娜丽莎》／[美] 乔治·博厄斯权 著 丁宁 林钧译 001
- ◎共享的价值：过去和现在
——17世纪荷兰美术市场的启示／[荷] 艾恩·罗宾逊 著 熊恺译 024
- ◎历史上的女画家有谁？／[美] 南希·斯特潘 著 张鹏译 040
- ◎时间的循环／[美] 约翰·豪斯 著 熊恺 李晓燕译 054
- ◎修拉：《摆姿势的女子》中的人体政治／[美] 琳达·诺奇林 著 施佳译 074
- ◎描绘个人物品的静物画
——关于海德格尔和凡·高的札记／[美] 迈耶·夏皮罗 著 丁宁译 092
- ◎视觉艺术中的现代主义与大众文化／[美] 托马斯·克劳 著 易英译 104
- ◎日本主义诸问题／[日本] 高阶秀尔 著 刘晓路译 174
- ◎奥基芙与男性的眼光／[美] 安娜·C·蔡夫 著 封一涵译 190

审美趣味史上的《蒙娜丽莎》

[美] 乔治·博厄斯 著

丁 宁 林 钧 译

人们寻求能借以对任何艺术作品作最终评判的审美标准，就好像是在假定每一件这样的作品是一种恒定不变的实体，或者是，不管它是否有所变化，总是应当以同样的方式来评判。本文作者认为，这些假定似乎都不能成立。与之相反，作者认为艺术作品就如“美”或与之相似的事物一样，并非只有一种价值，其价值是颇具多重性的，一些人感受到作品的某些价值，另一些人则体味到另一些价值。没有一种居先的方法——除非是行政命令——能定夺众多价值中的哪一种才是在严格意义上“审美的”。这一见解通常又要遇上一种异议，因为恰巧存在着一些在“后世的评判”中总是极佳或“伟大”的艺术作品，而且，人们只要审视这些作品的特色就能找到艺术杰作的显著标记。巴底农神庙、《伊利亚特》、《哈姆雷特》等，在人们心目中总是享有盛誉的。它们的伟大几乎是举世公认的；如果曾有过一段它们不怎么为人所推崇的时期，那也是因为那段时期的人们审美趣味低下。

毋庸否认，确实存在着那么一些作品，它们几乎总是为人们赞赏备至。为了争论的缘故，人们对于那些时期可不予考虑，其间它们是根本未为人谈论或者由于这种或那种原因而被人忽视了，但是承认这一点，人们就面临着这样一个问题，即《哈姆雷特》或巴底农神庙，或《伊利亚特》，是否总是意味着同一事物，确实，用以表现的语词或用以雕塑的石块的形状变化甚微，虽然这些细微的变化并非无关紧要；然而，物质媒介只不过是这些种类的作品和其他种类的作品的一个组成部分。更为重要的是那些人们在作品中所寻求过的东西，不管是找到的还是未找到的，因而，作为罗马史诗的《伊利亚特》和作为巫术

手段的《伊利亚特》是迥然相异的，而作为骑士复仇悲剧的《哈姆雷特》和作为弗洛伊德式戏剧的《哈姆雷特》亦大相径庭。也许可以这么认为，作为艺术家所意向的艺术作品才是真正的艺术作品，而且我们只有在重新体验到它的原始状态时方能作出判断。在大多数情况下，这种做法很可能是徒劳无益的，因为时常无以知道什么是艺术家的意向，而且无论如何，我们多半只能在自己所发现的基础上重新构想他人意向。而这在很大程度上又取决于我们所受的教育以及天性。再说，通过研究再来体验一个艺术家的意向同我们直接感应艺术作品也是不一样的；一位英国文学教授研究伊丽莎白时期的语言、风俗、戏剧实践和莎士比亚传略，他读《哈姆雷特》在心理上是不同于一个在那种或许可称为《哈》剧鼎盛年代中去观看的伊丽莎白时期的观众的。不管莎士比亚另存什么意图，他总不可能是在他死后300年进行研究的英语教授写戏的。也许我们可合乎情理地认为，根据艺术家的创作意向来解释作品，仅能给我们一些寻求判断它的合适标准所需的微乎其微的线索。

本文旨在选取一件至今仍颇有盛誉的艺术作品为例，简略地考察一下不同时期的批评家或评论者所作的有关评论，从他们的言论中，我们希望能推断出他们所寻求的是什么。对他们赞赏这一作品的缘由，我们并不抱很大兴趣，而是想了解他们从作品那儿所把握到的东西。可以发现，至少在我们所选的例证中，随着历史的变迁，艺术作品仅仅只是名字保持不变罢了，我们所选取的例证便是《蒙娜丽莎》。

应该提一提的是,《蒙娜丽莎》一般被看做F·乔贡达夫人的肖像,画于1503年至1506年间。并没有定性的证据可以使我们认为此画原是作为一种寓意画(allegory)来画的,但是从背景材料看也不能排除这一成说的可能性,这幅画在现存的艺术家的文字材料上没有提到,因而我们也不清楚什么是艺术家当时的意图,然而,他所认定的再现女性的恰当的做法,我们确实是知道的。这将在下文讨论。

显然,列奥纳多的同代人并不认为《蒙娜丽莎》是他最显要的作品。写于列奥纳多同时代或稍晚些的论述意大利戏剧的一些文章甚至没有提到它。《安东尼·比利丛书》和一本写于16世纪40年代的佚名著作就是如此。保罗·焦维在列奥纳多死后直截了当地说,他画过蒙娜丽莎即F·乔贡达夫人,据说,该肖像被法朗西斯一世以4000苏迪^①买下。在个人简历中,他提及《最后的晚餐》并叙述了路易七世想从墙上挖出此画的欲望,也谈到了《圣母与圣安娜》,却未曾说起《蒙娜丽莎》。这里除了提到异常昂贵的价钱外,并没有什么能引人入胜的东西,R·博杰尼作于1584年的评论也同样认为此画只不过是“技艺高超、曲尽其妙”。较为中肯的是拉马佐的批评,他将《蒙娜丽莎》作为一个与主题奇妙地相吻合的作品与拉斐尔和A·萨托的肖像画相提并论。

更为早期的关于《蒙娜丽莎》最有影响的评论为瓦萨里所作,并因此确定了一种传统。这里的一段是最负盛名的经典之论,后来传说的关于这幅画

达·芬奇

《圣母子和圣安妮》

1510年

木板蛋彩 168cm × 112cm

卢浮宫藏



的趣闻轶事显然大多源出于此。这一段文字发表在1550年，是在该画完成后40余年光景写的。原文如下：

无论是谁，如果希望看一看艺术究竟能在多大程度上模仿自然，或许完全可以在这一头像中得到满足，在画中每一个以最细致入微的笔触描绘的细节都忠实地再现了自然。人物的双眸如此明澈水灵，妩媚诱人，几可乱真，所配的兼有苍白、红润和略微青黑色的眼圈亦栩栩如生，而将眼睑画得这般逼真，一定是困难之至；眉毛也是那么惟妙惟肖，人物纷披的头发纤毫毕见，宛如从皮肤上长出来似的，而所有毛孔也是真切得无以复加；鼻子连同悦目、高雅的玫瑰色鼻孔，也足以乱真；轮廓优美的嘴上是同脸孔的玫瑰色相协调的绝美无伦的双唇，脸颊上的樱红色看上去不像是画出来的，而是真正的血肉；一个热切地凝视着人物喉咙起伏的人，会情不自禁地相信自己看到了生命的脉动。而且，或许可以这么说，这件作品是以一种存心想让最勇敢的大师也发抖的方式画成的，足以使每一个观赏者惊叹不已。《蒙娜丽莎》的美是超乎寻常的，列奥纳多在画此肖像时，总是小心地叫某个人在她附近或吟唱弹奏，或戏谑逗乐，让她得以始终兴致勃勃，也使得她的脸孔不可能显露那种画家时常忠实录下的沉郁表情。列奥纳多这幅肖像作品恰恰是有那么愉悦的表情和甜蜜的微笑，这就使观赏者更把它看做是神圣的而非凡世的，而且，既然生命本身不能展示这样的秀姿，它就一直被奉为惊世之作。

在这段批评中有两个重要特点：第一，人们赞赏的话题集中在列奥纳多的技巧上，而不在于画像给予观赏者的效果，或艺术家的“自我表现”或某一被称为“时代性的”东西的象征；第二，画家的技巧被认为是为了尽可能