

关于一般的形式与内容或形式与语言关系的研究。关于现代艺术的争论不必在这个语境中消失。本文希望与关于图像自我指涉的叙述相并置而得以澄清。图像自我指涉的讨论并不在图像之外，贯穿关于现代主义的全部争论。

本文没有通向另一个哲学问题的引向关于逻辑中自我指涉的丰富文献和语言哲学。这令人沮丧地把我们引回所讨论的整个问题的整个问题，这是试图反映一级话语的二级话语。它将把我们引向关于自我指涉、循环和悖论的难解的哲学文献。最重要的是，它将分析以“我”和“这个”指涉的索引的指涉的用法，直接论证、索引和所说的“转换词”的使用——米歇尔·福柯的《词与物》中图像自我指涉——尤其是自我指涉。但这是一篇论关于图像的图像的文章，而不是以关于话语的词语为文章。其目的不是要从艺术或语言衍生一个图像自我指涉的概念，而是要看图像是否体现了自己的元语言。我想要验证的概念是：图像也许能够反映自身，虽然提供了一些语言、告诉了我们——至少向我们展示——有关图像的东西。因此，我的前设是这是偶然语言的语言再现 (Metarastic)。就是说，我只想忠实地描写似乎以不同方式自我指涉的一系列图像。这为“元图像”概念内涵的整个主张提出一些明显的问题，从表面看来，这个概念主要是关于图像的二级话语而不诉诸于语言，不依靠图像再现之语言再现，但这是一篇关于图像的图像的文章：这不是用图像写的文章，而是关于图像的文章。我将在结论中讨论关于图像的词语问题（以及元图像所代表的词语问题），但不认为它们与艺术和语言有关。我不打算讨论福柯的关于艺术和语言的关系，因为这不是本文的目的。本文只讨论图像自我指涉，以及它如何与艺术和语言有关。

## 现代性与 中国美术

美术馆  
ART MUSEUM

总第十一期(2006年B辑)  
——瑟尔里·德·杜威，《图像命名论》

一位画家在九岁前非常普通地在一幅画(图一)。他快要画完了，可用的空间几乎都用完了。然而它已经有什么表达了。除非作画者自己的身体，因为这个人就在画面上，站在他所画的螺旋形的头，螺旋的外围是一片乡村景色，树木，一片云，山顶上一间小屋。绅

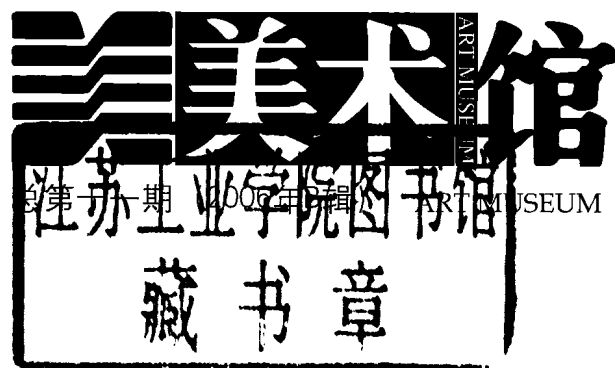
John Dewey, and John D. Goheen, eds. The List: An Essay on Truth and the Art of the List. New York: Oxford University Press, 1989), 非常恰当地展示了自我指涉的语义问题与圆的几何问题。如果你说“自我指涉”这个词，有人会告诉你“看循环论证。”当你去找“循环论证”时，有人会告诉你“看自我指涉。”因此，循环论证和有人能够表明在自我指涉与悖论之间存在一种必然关系。感谢Leonardo Quinlan在这个主题上给予非常宝贵的指导。

见Barbara Herrnstein Smith, *The First Person: Self and Language*, edited by Samuel Guttenplan (New York: Oxford University Press, 1990), pp. 1-10. 关于以语言开头的图像自我指涉的普通语言叙述会以语言中两个方面的自我指涉形式开始：(1)用词语的词语，用指自身的句子，关于命题的命题；(2)用语言的方式来指涉这些表达方式的生词。用词语指这些词语的原始代理者，一个语段的“第一人称”或“我”。我们可以区分“这个”与“我”之间的区别，这些“转换词”或索引的意义根据语境的不同而变。从词义上讲，“我”只意指与语境的关系；“我”只意指与语境的关系。认为这些表达方式是相似意义上的“我”，是错误的。那么，真的“指”说话者吗？福柯者悖论的两个版本表明这两种形式的自我指涉的复杂性。引号中的句子是模糊的，和“我”总是模糊的。第一个陈述中的自我指涉采取元语言的形式。用这个句子，它自己作为语言的一部分自身存在。第二个表达中所指的“自我”是这个表达的生产者，其指涉。这看起来像是一个“自身”的东西与展示人“自身”的东西之间的区别，展示展示的行为与展示展示者之间的区别。我们可以用福柯的图来描绘这两种形式的自我指涉，一个是侧面指向自身的坐像的人，另一个是侧面指向的人。第一幅说“她在哪儿”，第二幅说“我在这儿。” Meyer Schapiro 描绘了这两幅图画的背景。见 *Iconic Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text* (New York: Museum of Modern Art, 1973), pp. 72-79.



上海书店出版社  
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

现代性与中国美术



## 图书在版编目 ( C I P ) 数据

美术馆. 现代性与中国美术 / 王璜生主编. —上海: 上海书店出版社, 2007. 12

ISBN 978-7-80678-793-9

I. 美... II. 王... III. 艺术理论—文集 IV. J-55

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第187105号

### 美术馆——现代性与中国美术

|      |                              |
|------|------------------------------|
| 主 编  | 王璜生                          |
| 责任编辑 | 那泽民 张 轶                      |
| 整体设计 | 润泽书坊                         |
| 技术编辑 | 张伟群 丁 多                      |
| 出 版  | 上海世纪出版股份有限公司 上海书店出版社         |
| 发 行  | 上海世纪出版股份有限公司发行中心             |
| 地 址  | 200001 上海福建中路193号            |
| 网 址  | www.ewen.cc www.shsd.com.cn  |
| 经 销  | 全国各地书店                       |
| 制 版  | 上海精英彩色印务有限公司                 |
| 印 刷  | 上海展强印刷有限公司                   |
| 开 本  | 787×1092mm 1/16              |
| 印 张  | 16.5                         |
| 印 数  | 2000                         |
| 版 次  | 2007年12月第一版                  |
| 印 次  | 2007年12月第一次印刷                |
| 书 号  | ISBN 978-7-80678-793-9/J·353 |
| 定 价  | 38.00元                       |

## 卷首语

本辑的主要选题之一是“现代性与中国美术”，这是近两年来国内美术史界比较关注的话题。中央美术学院潘公凯教授领导的“中国现代美术之路”课题组在2006年至2007年分别在香港、上海、宁波、广州等地举行了汇集有人文、社科与现代美术史等各领域学者的学术研讨会，引起了海内外人文知识界的积极反应。收入本辑中的包华石、宋晓霞两位的论文即出自课题组选编的材料。可以认为，由于“现代性与中国美术”这一课题具有综合性和多元视角的特征，建构现代美术史研究中的中国现代性理论框架将为中国现代美术史研究提供新的研究范式。其特征是理论框架鲜明、问题意识凸显、研究方位全面、未来指向清晰，在极力推进个案研究的同时，使宏观叙事中的结构与逻辑关系得到高度重视，阐释空间与力度得以扩大和增强。

在现代性问题中，本土经验及其价值叙事是一个绕不开的重要话题。很值得介绍的是，在去年香港的讨论会上刘小枫教授提交的论文以施米特的著作《游击队理论》为切入点，深刻地揭示了本土经验及价值叙事的意义：“‘本土性’怎么会成其为一个很高的精神理念呢？施米特解释说，守护本土性、对抗技术性，意味着抵抗现代技术理念的侵略——说到底就是抵抗现代性的蔓延。为什么要抵抗技术化的进步？在施米特看来，本土性对抗技术性，就是对抗现代性对人类生活品质的败坏！施米特所说的游击队的正当性，就在守护自己的生活方式。这样一来，‘本土性’理念就获得了很高的道义性质。刘小枫教授最后指出，“在施米特那里，游击队理论实际上是在为不同民族的传统生活方式作辩护，是一个民族的智识精英在面临现代化时申辩传统nomos的正当性时所生发出来的理论——因此，在后现代处境中，游击队员能否保持自身的政治品质，便是中国现代性问题的要害。”在西风摇撼下的中国传统文艺事业同样一直承受着技术化污染的痛苦与磨难，以传承文艺传统为己任的硕学大儒——尽管他们不一定会认同“游击队”这顶帽子——是否也能保持着自身的政治品质，即反对技术理性和资本主义的统治、维护本土的文化结构，这也是审视在当代生活中的传统主义艺术的重要维度。

去年是鲁迅先生逝世70周年纪念，思想界的纪念、讨论文章异见纷纭，去年钱理群先生关于鲁迅的一篇讲演稿恰好切中了许多关键的问题，值得思考。本期“开放的学科”还收入了从不同

领域和多种角度探讨与现代性问题密切相关的论文：从李提摩太的宗教救华论折射出宗教叙事与现代中国的复杂关系……；从现代性问题向后现代文化的延伸也是本栏目关注的重点，几篇论文分别从视觉文化、城市管理、公众社会等角度探讨了更切近当下生活的问题。

所有这些讨论当然都指向了文化发展的未来，而正如包华石教授在文章的结尾所言：“我看如果中国艺术家想要重新考虑中国艺术的未来，恐怕得先承认文化政治与现代性的话语之间的互动关系。如此才能重新询问所谓‘西方’或‘现代’文化的纯粹性。”因此，我们希望关于文化政治与现代性话语的讨论能继续深入下去。

李公明

2007年7月16日于广州

# 目录 Contents

卷首语 Preface

## 当代文化中的美术馆

### Art Museums in Contemporary Culture

阿尔弗雷德·巴尔与纽约现代艺术博物馆 张坚 蔡琴 002  
Alfred H. Barr and New York's Museum of Modern Art Zhang Jian, Cai Qin

道路与变迁 赫尔伯特·布茨 著 柯鹏 译 009

Way and Change Herbert Butz Translated by Ke Peng

现代艺术与数字化传播 辛西娅·弗里兰 著 高天民 译 018

Digitizing and Disseminating Cynthia Freeland Translated by Gao Tianmin

对美术博物馆油画藏品保管与修复的认识 丁宗江 031

Discussion on Storage and Restoring of Painting in Art Museum

Ding Zongjiang

17 世纪赞助机制 [英] 弗朗西斯·哈斯科尔 著 陈长田 译 孔新苗 校 041

The Mechanics of Seventeenth-century Patronage

Francis Haskell Translated by Chen Changtian Proofread by Kong Xinmiao

## 开放的学科 A Subject of Open Nature

现代主义与文化政治：中国为西方用 包华石 060

Modernism and the Politics of Culture: Using "Chinese" Culture  
for "Western" Modernity

Martin Joseph Powers

对中国现代文化的“自觉”——以陈师曾为例 宋晓霞 075

Practice: Chinese Modernities as Self-Conscious Cultural Ventures:  
a Case Study — Chen Shizeng

Song Xiaoxia

鲁迅与中国现代文化 钱理群 083

Lu Xun and Chinese Modern Culture Qian Liqun

失效的“西铎”——以李提摩太的宗教救华论为中心 胡淼森 095

Invalid: "Sildur" — Timothy Richard's Theory of "Saving China with Religion"

Hu Miaosen

城市工商主义与后现代文化——以资本主义后期城市管理的转变为中心 115

戴维·哈维 著 余莉 译

Commercialism and Post modernism — City Management at Post Capitalism

David Harvey Translated by Yu Li

后现代艺术理论（下） 罗伯特·威廉斯 著 常宁生 邢莉 译 129

Art Theory in Postmodernism (II) Robert Williams Translated by Chang Ningsheng Xing Li

- 142 文化研究与公众社会 乔治·伊迪斯 著 梁超 译  
Research in Public Society George Yudis Translated by Liang Chao
- 158 视觉文化时代与中国思想创新 王岳川  
Era of Vision Culture and Chinese Mentality Innovation Wang Yuechuan
- 167 走近阿尔托(下) 苏珊·桑塔格 著 周泉 译 李兵 校  
Approaching Artaud (II) Susan Sontag Translated by Zhou Quan Proofread by Li Bing
- 185 预言家与多面手——19 世纪英国批评家约翰·拉斯金 沈蕾 编译  
Prophet and Generalist-John Ruskin, 19<sup>th</sup> Century British Critic  
Compiled and Translated by ShenLei
- 198 “纺织的梦”——马蒂斯艺术的“绘画性”与“设计性”  
那泽民 李跃滨  
The Abric of Dreams—Painting and Design of Matisse Art  
Na Zemin and Li Yuebin
- 203 30 年代广州现代版画史述论 王坚  
An Overview on Guangzhou Print Paint History of 1930s Wang Jian

## 关键词 Keywords

- 226 对《保护非物质文化遗产公约》的一个误读 李军  
A Misunderstanding of “Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage”  
Li Jun
- 230 汉语“博物馆”一词的产生与流传 陈建明  
Origin and Popularization of the Chinese Word “Museum” Chen Jianming

## 书林中的多元视角

### A Polycentric Review of the Books

- 240 从《傅山的世界》到中国书法的文化共同体 李公明  
From “Fu Shan’s World” to the Culture Community of Chinese Calligraphy  
Li Gongming

## 美术馆信息库

### A Collection of Art Museum Information

- 246 美术馆信息库(2006 年 1 月至 6 月) 高婷 整理  
A Collection of Art Museum Information (Jan-June 2006) Compiled by Gao Ting

# 当代文化中的美术馆

ART MUSEUMS IN CONTEMPORARY CULTURE



## 阿尔弗雷德·巴尔与纽约现代艺术博物馆

张坚 蔡琴

### 一、巴尔的现代艺术观

1929年，洛克菲勒夫人 (Mrs John D Rockefeller)、里莉·布利斯 (Jr, Miss Lillie P. Bliss)、苏里文夫人 (Mrs. Cornelius J. Sullivan) 等三位现代艺术支持者，决定在纽约组建一个新的画廊或现代艺术博物馆，国会议员古德伊尔·佛兰克 (Goodyear Frank)、柯隆希德 (Crowninshield)、保罗·萨斯 (Paul J. Sachs) 及摩利·克兰夫人 (Mrs. W. Murray Crane) 也加入到这项事业中。博物馆是在经济大萧条发生后的第10天开张的，第一任馆长阿尔弗雷德·巴尔由萨斯<sup>[1]</sup>推荐，巴尔曾在哈佛大学选修了他的博物馆学课程。

当时的巴尔只是一个27岁的年轻人，但已显示出作为艺术史家和批评家的天赋和才具，他的行文简洁、流畅，思路清晰，给萨斯留下深刻印象。在给巴尔的老师、普林斯顿大学研究中世纪艺术的学者莫里 (Charles Rufus Morey) 的信中，萨斯说：你把巴尔培养成了一个完美的、聪慧过人的学生，我可以毫不犹豫地，他以自己的能力，证明了比任何一个候选人都来得出色，人们的印象是，在艺术史的领域，他的视野广泛，并相当深入。<sup>[2]</sup>

巴尔的现代艺术观念在1927年开始引起业界重视。那年，他在美国威斯利学院担任一个研究生课程，为测试学生是否拥有必要的现代主义艺术与文化的基本知识来接受他的专题课程，他设计了一张“现代艺术问题表” (“A Modern Art Questionnaire”)，题目为：“请说明下列各项在现代艺术表现中的意义？”他列举的主题包括建筑、雕塑、绘画、版画、音乐、戏剧、诗歌、舞台艺术、装饰艺术、商业艺术、电影、芭蕾等领域，涉及国家有：法国、英国、意大利、德国、美国和俄国，列举的人名中有：马蒂斯、乔伊斯 (James Joyce)、勋伯格、怀特、罗杰·佛莱、斯宾格勒等，另外，还涉及到一些艺术流派、文学和艺术作品的名称。<sup>[3]</sup>

这个问题表表明了巴尔对现代主义的基本认知：即现代主义是国际性

<sup>[1]</sup> 美国艺术教师和收藏家，担任过哈佛大学美术教授，影响了美国艺术历史发展时期的很多艺术史家和博物馆馆长。

<sup>[2]</sup> Russell Lynes, *Good Old Modern*, New York: Atheneum 1973 p20.

<sup>[3]</sup> Alfred Hamilton Barr Irving Sandler, *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.* Harry N Abrams 1986 p56-61.

的，波及几乎所有文化领域，而不是单纯的美术创作现象。由此，巴尔可以了解那些刚刚进入学院的新生对隐含在广阔、纷繁的当代文化现象背后的现代主义趋向的敏感程度。

巴尔对艺术，尤其是现代艺术的认识相当宽泛，超越了学院艺术的成见。在他看来，现代主义潮流绝非绘画、雕塑等传统美术门类所特有的，而是这个时期建筑、工业设计、摄影、电影、音乐、舞美、文学、诗歌、戏剧等领域的普遍姿态或表情。现代主义是新时代的、不可抗拒的普遍精神趋向的征兆。现代精神是借助不同文化和艺术媒介发出自己的声音的。这种文化史视野的艺术观，来源于他的老师莫里。

莫里中世纪艺术课程包括了几乎所有的艺术门类：插图、壁画、雕塑和象牙雕刻、建筑、手工艺及民间艺术。他的原则是，教员和研究生应对相关领域知识非常精通。他还是一位极富有公益心的教授，极力为手下的教师争取利益，为系科募集资金。他出版的著作中，总有一大堆参与研究的学生的名字，他认为，这可以帮助学生建立学术自信。他对年轻一代教师的信任还表现在总是向学校人事管理部门提出一长串需要提升职位的教师名单，主管院长抱怨说：莫里手下的那些小鸭子在他的嘴巴里都成了天鹅。

莫里对于艺术史学科的建设也非常关心，帕诺夫斯基说，他就像引力作用于物理世界，总是以他的个人力量影响周边环境。学术上，非常执着，据说有一次在摩根图书馆演讲，中途，他被一张幻灯片的某个细节吸引，于是长时间保持沉默，直到会场主席递给他一张纸条，提醒他是否可以与听众一起分享他的思想。

莫里的中世纪艺术研究方法和视野被巴尔移植到了现代艺术中，当然，还有那种专注于学术建设的热情。巴尔设想中，现代艺术博物馆应具备不同于传统博物馆的包容性，即不但要收藏和展示先锋派的绘画和雕塑，即所谓的高雅艺术，还要展现与大众日常生活相关的实用艺术、设计及新媒介的前卫动向。约翰·埃德菲尔德 (John Elderfield) 说：巴尔成就主要有三个方面：一是首创了一个包罗万象的现代视觉艺术博物馆；二是构建了博物馆现代艺术的经典收藏；三是创设博物馆多元化的专业部门，1932年设立建筑部，1935年设立电影部，1940年设立摄影部，素描和版画从一开始就列入收藏范围，但没有设立专门部门，1949年成立版画室，1966年最终

形成素描和版画部，绘画和雕塑部正式成为独立部分是在1943年。<sup>[4]</sup>

巴尔的现代艺术观念与他早年对荷兰风格派、德国包豪斯及俄国构成主义的浓厚兴趣也有一定关系。1926年，他向哈佛大学申请奖学金，到欧洲进行“现代艺术中的机器”的课题研究，但没有获得赞助，第二年，萨斯给了他的400美元，使他得以成行。在欧洲，除走访博物馆、教堂和重要艺术遗址外，他的主要调查对象是工业设计和建筑领域里的现代主义新动向，他走访了荷兰风格派建筑师奥德（J.J.P.Oud）在胡克（Hook）的双排工人住宅，格罗皮乌斯在达豪的包豪斯校舍，见到了格罗皮乌斯、康定斯基、克里、费宁格、斯莱默（Schlemmer）、莫霍利·纳吉、阿尔帕斯等人。在回忆录中，他由衷地赞叹这是个耀眼的艺术家和教师群体，说没有一所艺术学校是像这个样子的，一个令人难以置信的机构。他把包豪斯教学理念概括为：创建一种新型的、让所有艺术门类相互关联的总体建筑。

对现代绘画、雕塑、建筑、设计和20年代构成主义考察中获得的现代美学认知，激发了巴尔建设新型现代艺术博物馆的信念：它应包容我们时代艺术家和艺术匠人的各种创造物，没有偏见地对待毕加索和激情洋溢的民间艺术家的绘画，一个新手的实验作品，一位无名设计家的普通蒸汽取暖器。“美术”包含了无限创造的可能。要“诚恳、持续和决然地与平庸品质区别开来”，这一点在纯艺术与实用艺术中都应加以贯彻。然而，在博物馆内，把高品位的实用艺术范例与绘画、雕塑和建筑放在一起，在当时属于非常激进的博物馆实践。就其隐含的美学意识可以帮助改善我们日常生活环境而言，又具有政治意义，还呼应了马列维奇的思想，他宣称，艺术必须成为生活的内容。

在构建博物馆永久收藏的活动中，巴尔基本受个人趣味、鉴赏力和艺术史知识的支配，但他的收藏目标和展品没有限制在那些得到社会认可的作品上；他同等程度地关注新的和未被承认的艺术。博物馆是艺术的殿堂，展览和收藏最新的作品，具有冒险性。但为避免让博物馆成为艺术的坟场，这是值得去冒的风险。他说，当然，这会犯很多错误，与博物馆联系在一起的人不会假装一贯正确。从现在开始的50年，他们也许会犯很多错误，但100年后，如果他们的某些判断被证实，那么，情况可能就不同了，很清楚，忽略和遗漏的错误最致命，因为它们通常无法挽回。

<sup>[4]</sup> John Elderfield *Modern Painting and Sculpture: 1880 to the Present at the Museum of Modern Art*, 2004 p9-10.

## 二、俄国先锋派

在欧洲旅行期间，他还访问了苏联，那是在1927年圣诞节前后，在俄国停留了两个月左右。对他触动最大的是革命的电影和戏剧的活力，前卫绘画和雕塑也让他感到满意。他见到了当时引领潮流的前卫艺术家：利西斯基、罗德琴柯和他的妻子斯特帕诺娃（Varvara Stepanova）等人，但这些人告诉他说，绘画已死亡了。巴尔询问利西斯基是否依然画画。利西斯基回答说，只有在他没有事可做的情况下才画画，但那是永远不会发生的。

巴尔把俄国前卫艺术家拒绝绘画的原因归结为落伍的具象绘画的复苏，但他也知道这些构成主义艺术家在政治上相当脆弱，无法实现他们所宣称的使命：即让美学革命、创造的革命与列宁的社会革命相联系。共产主义和社会主义建设热忱主导了他们，罗德琴柯和他的妻子，被称为生产主义者，他们提出了一种反美学主张，呼吁抛弃无用的艺术，诸如传统绘画和雕塑，投身于生活和生产活动中，以设计招贴、书籍（主要为宣传目的）和家具等为业，彻底摒弃早期抽象艺术的乌托邦。巴尔同情这种热情，也支持他们的联合体，即由诗人马雅可夫斯基、记者特拉雅科夫（Sergei Tretyakov）、戏剧导演梅耶霍德（Vsevolod Meyerhold）和电影制片人爱森斯坦（Sergei Eisenstein）等人组成的“左翼阵线”。但是，巴尔在马克思主义的需要和艺术之间做出了区别，保持了他的艺术立场，强调即便在宣传活动中，也要寻求美学品质。这一点他在1928年的一篇论爱森斯坦文章中表达得很清楚。爱森斯坦的《震撼世界的10天》不是一种票房的成功，理由在于它属于“具备最精微品质的纯粹电影”，没有向公众趣味妥协，而如果是纯粹宣传之作就会做这种妥协。

巴尔对苏联官僚体制导致的对艺术创造自由日益增长的压力非常敏感，这种官僚体制不仅迎合公众对抽象艺术的厌弃，而且害怕自由艺术家的创造性探索。1922年，他写道：

“推扬现代艺术，那是资产阶级的，最优秀的现代艺术家离开了俄国，或者陷入到一种沮丧的迷茫中。保守艺术家很快控制了局面。在几年时间里，一种旗帜式的学院写实主义在一种教条

专制下得到进一步强化，它使得那些老的沙皇艺术团体显得是自由了。”<sup>[5]</sup>

巴尔发现，莫斯科的抽象艺术博物馆被关闭了。

艺术美学价值和社会功用、创造自由、官僚和集权体制下艺术家身份如何保持等是巴尔关心的核心问题。1936年，他的《立体主义和抽象艺术展目录序言》三分之一是关于“抽象艺术和政治”的话题。现代社会官僚体制与艺术创造自由之间的矛盾让他确认了两点，一是艺术家需要创造的自由，二是观者也需要开放地接受新的体验。他反对任何束缚艺术自由的企图，无论是审查制度或先设的、决定论的意识形态（无论是马克思主义、民族主义）。他认可的唯一标准是那个具有自我决断力的个体的天赋及其创造能力，这是现代主义的核心所在。

巴尔因此认为，形态多样的新艺术只有在自由社会里才能兴旺。私人代理对于艺术的健康是必须的。他在考察了苏联的建筑后，认定那是一种病态的建筑，“具有创新精神的前卫建筑师以私人身份获得定件的希望在俄国是不存在的”。<sup>[6]</sup>仅有的委托人就是官僚机构。要保持艺术的独立，修养良好的委托人非常重要，他们在西方民主体制中有可能存在，至少确实有人真诚支持创造性的艺术。

### 三、形式主义及其超越

巴尔现代艺术概念和对它的阐释随着时代而变化，20年代中期，主要受罗杰·佛莱《视象与构形》和克莱夫·贝尔《艺术》的影响，关注形式价值，24岁时发表的一篇评论巴恩斯（Albert C. Barnes）《绘画的艺术》文章中，清楚地表现出这种形式主义思想。他指出，画家工作的对象就是线条、色彩和空间：这些是造型的途径。研究一幅画作归根结底就是发现艺术家如何让造型途径完美结合到一起，创造出一种凸现他的个性的强有力的形式。习惯于表达人性、宗教、情感、戏剧价值艺术，就不是纯粹的造型艺术。尽管他承认巴恩斯形式主义论点有说服力，巴尔也保持了其他探索方式的开放姿态。他预言，形式主义分析可能只是暂时标准，一种流行的趋势而已。

三年后，巴尔开始反对形式主义。事实上，当时一些以形式为取向的

<sup>[5]</sup> Alfred Hamilton Barr, Irving Sandler, *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.* Harry N. Abrams 1986 p10.

<sup>[6]</sup> Alfred Hamilton Barr, "Notes in Russian Architecture," *The Arts*, February 1929 p103.

欧美艺术家开始迈向其他方向，包括毕加索、迪克斯、格瑞兹、塞韦里尼、籍里柯、霍普等人。巴尔致力于推广超现实主义，这导致了他否定空间、色彩和形式的内在统一性作为艺术基本目标的认识。此后，巴尔一直保持反形式主义立场。1949年，批评家皮尔森（Ralph Pearson）指责柯柯斯卡的作品缺乏实验精神，巴尔则反驳说，皮尔森顽固坚持形式主义立场，即塞尚立体主义的标准和20年代造型价值的美学：

柯柯斯卡早期创作的一些肖像画重要性不是由于它们的形式，而在于它们的非同寻常的心理微妙性，这很自然。后来，1920年前，他描绘的人物构图，其中最杰出的在它们的时代是无可匹敌的，它们所表达的激情不是通过均衡形式组织，而是通过激昂的素描和火焰一样的色彩。现在哪个画家超得过或者尝试过那种可以与他的20年代晚期城市风景相提并论的东西；今天有谁探索过他的如此激动的和具有抒情活力的山峦题材的绘画以及他的佛罗伦萨的绘画？它们并不总是呈现为结构性的，但它们揭示出一种对色彩和充满活力的素描的把握力，一种直接的、活跃的和充满情感的对视觉世界的反应。这些也是现代的价值。<sup>[7]</sup>

巴尔反对把形式主义当作唯一目标，现代艺术勇于探究和突破任何外部局限。事实上，27岁的巴尔吸收了主要的现代“主义”——把握了这些“主义”的动机，勾画出它们的表现形态，把它们设想为自足的结构形式。这也促使他特别赞赏那些具有历史感的当代艺术家，他们的作品直接关涉到过去时代的风格，例如，写实主义者迪克斯，巴尔指出，迪克斯与1500年后德意志宗教改革时期的肖像画有着渊源纽带，特别与克拉纳赫、格林纳（Hans Baldung Grien）关系更密切，他的签名采用蛇形标志，与克拉纳赫的飞翼小龙很相似。<sup>[8]</sup>巴尔觉得，现代社会存在其他批评标准和选择，一种风格确实可以显得比另外一种更有趣，但只是相对有趣，而不是绝对有趣。没有一种风格可以让过去完全被废弃掉。巴尔不同意那种艺术向着一个方向前进的先锋概念，这样的论断是后来的格林伯格提出来的。

在传统和革新的矛盾和纠葛中，巴尔显得游刃有余，他关注艺术史的谱系构架，其节点落在伟大的杰作上，同时，他也寻求让这个谱系具有

<sup>[7]</sup> Alfred Hamilton Barr, "In Defense of Kokoschka" *The Art Digest*, October 1949 p4.

<sup>[8]</sup> Alfred Hamilton Barr Irving Sandler, *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.* Harry N Abrams 1986 p152.

某种开放性，可以容纳那些生动的、日新月异的新作品、新媒介，电影、摄影和批量生产的工艺品等等，把它们当作艺术品对待当然是有问题的，但巴尔选择以开放的态度对待这些问题，他唯一信从的就是发现优秀作品，通过展览，向社会、向公众展示出来。

现代艺术如同现代生活一样多样和复杂，1934年，巴尔对任何一种现代艺术的定义都提出质疑。他认为，真理在于，现代艺术不可能被任何程度的结论所界定，无论时间的或特质的界定都是如此。定义的企图表现出的毋宁是一种盲目的信仰。巴尔认为，现代艺术太具弹性、宽泛和复杂，“现代”是一个富有战斗性的词，意味着艰涩和努力。1947年，在给洛克菲勒夫人的一封信中，巴尔总结了对现代艺术“艰涩性”的理解：某些种类的艺术应当是恬静的和平易的，就像马蒂斯说的那样，艺术是一把舒适靠椅。其他种类，诸如毕加索的作品，则是富有挑战性和刺激性。它们通常难以理解。但我们的艺术感觉如同身体肌肉，需要锻炼，需要艰辛工作来强化。艺术并非总是让人快乐的东西，更恰当地说，是刺激我们的东西，让我们领悟一种新鲜知觉，对生活有一种新鲜理解，甚至对困难、混乱、悲剧和快乐都有新的了解。

巴尔不愿意给现代艺术下定义的另一个原因是，他认为，前提性认识会阻碍人们对新艺术的体验，杜绝发现的可能。并且，任何定义，或者诸如什么是现代艺术家应该创作的东西的说法，都是对艺术家创作自由的限定。巴尔无法忍受这种界定或暗示。只有自由艺术家才可以决断艺术应该是什么。策展人、批评家和观者必须永远保持一种对艺术家新鲜的、富有创造性的视觉想象的开放姿态。

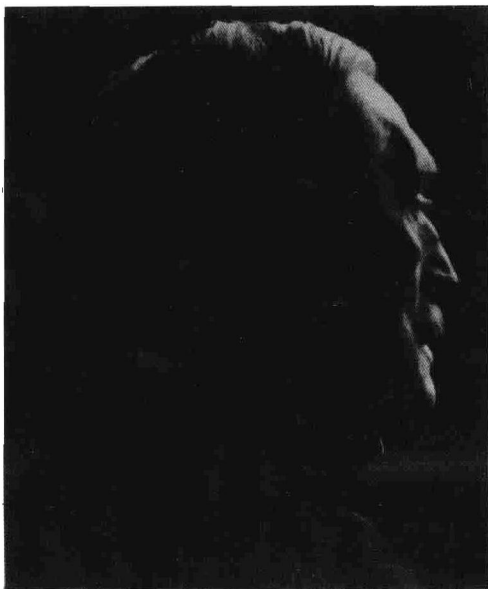
（作者：张坚，中国美术学院美术史论系副主任；

蔡琴，浙江省博物馆研究员）

## 道路与变迁

赫尔伯特·布茨 著 柯鹏 译

柏林东亚艺术博物馆在2006年举办了三个庆典展览，以庆贺该馆100周年华诞。其中以文献展示为主旨的《道路与变迁》通过四个展览部分：“萌芽”、“绽放”、“陨灭”、“重生”，向世人叙述了柏林东亚艺术博物馆艰辛曲折的发展历程。



图一 威廉·冯·博德 1925年藏于普鲁士文化财产图像档案馆

在充满传奇色彩的柏林皇家博物馆馆长威廉·冯·博德<sup>[1]</sup>的推动下(图一)，柏林东亚艺术博物馆于1906年11月8日在一份部长公告中宣布诞生。博德希望欧洲大陆以外的文明也能够欧洲的博物馆中与欧洲文明一同展示，而他在此前的两年已经建立起了一个伊斯兰艺术收藏<sup>[2]</sup>。直到1963年伴随着印度艺术博物馆的建成，在国立博物馆旗下完整的亚洲艺术版图的拼合终于完

成。《道路与变迁》展示了30余件出自本馆和其他柏林地区收藏的艺术作品和数量众多的文献资料，其中的多数是第一次向公众展出。这些展品向观众叙述了柏林东亚艺术品收藏、研究和展示的历史。

柏林东亚艺术品的收藏发端于勃兰登堡选帝侯的艺术品库房<sup>[3]</sup>。在巴洛克时代勃兰登堡—普鲁士王国从远东输入数量众多的瓷器、漆器和其他宝物。在里奥博德·雷德麦斯特和奥托·昆梅尔的组织下(图二)，这批宝藏于1932年9月至12月在阿尔伯列希特王子大街7号(今天的马丁—格罗比乌斯大楼)被归类整理并展出。有趣的是，其中一件17世纪早期的釉彩高足杯恰是在



图二 奥托·昆梅尔在日本 1907年

<sup>[1]</sup> 参见《威廉·冯·博德——博物馆馆长及赞助人，威廉·冯·博德诞辰150周年纪念》，柏林国立博物馆及腓特烈国王博物馆协会编撰，柏林，1995年。博德在其自传中称，他对亚洲艺术有一贯的兴趣，并收藏中国瓷器，甚至在博物馆成立之前就竞拍得到日本艺术品(参见《威廉·冯·博德：我的一生》，托马斯W.格特根斯与芭芭拉·保罗编撰，两卷本，柏林尼古拉出版社，1997年，第一卷，第170页)。

<sup>[2]</sup> 关于伊斯兰艺术品收藏的情况请参看《柏林收藏的伊斯兰艺术品》，严斯·克罗格与德西尔·海登编撰，柏林帕尔塔斯出版社，2004年。该书是《伊斯兰艺术博物馆百年》的展览图录。





图三 林忠正宛 (1853—1906)

大选帝侯、腓特烈三世晋升大选帝侯(1689年)的第一个月内入藏的,而他在1701年登基成为普鲁士国王。这批皇室收藏成为在1863年和1873年建立的柏林工艺品博物馆和柏林人类学博物馆的藏品基石。

在19世纪下半叶德国收藏中国和日本艺术品的热潮中,一位在亚洲耗费33年光阴的德国人堪称楷模。马克思·冯·勃兰特<sup>[4]</sup>在1875—1893年间担任驻华公使,也是当时最著名的中国通。他对中国艺术品的搜罗近乎疯狂,仅在1879年柏林工艺品博物馆经他手购入的艺术品达上千件之多,其中包括有当时对于欧洲人来说还相当陌生的玻璃制品。

威廉·冯·博德在探访弗莱堡人类学家与收藏家恩斯特·格罗泽的东亚艺术品收藏后更加坚定了他要在柏林建立一个独立的东亚艺术品收藏的决心。格罗泽在1915年也将自己的收藏捐献给了柏林东亚艺术博物馆。博德在1905年12月5日写给奥托·昆梅尔的信中请求昆梅尔前往柏林工作,并希望他利用自身关系将皇家博物馆与人类学博物馆中的东亚藏品联结起来。“如果您能够作为亚洲部助理辅佐穆勒教授,使这个部门独立壮大,并对当前收藏中的艺术作品部分进行甄别,那么我们将开始考虑如何将这些藏品归于一个门类之下的问题了。而您也要马上前往东亚游历一番。”<sup>[5]</sup>

1906年7月10日F.W.K.穆勒(1863—1930)就任人类学博物馆东亚藏品部主任,10月1日奥托·昆梅尔也担任起主任助理的工作。<sup>[6]</sup>昆梅尔在弗莱堡完成了关于埃及葵花纹饰的博士论文(1901年),之后在汉堡艺术工艺博物馆任职直到1904年前往柏林人类学博物馆。对旧藏品的甄别工作最终没能完成,昆梅尔却始终将这个工作放在心上。他最急迫的任务是构建新收藏的基石,这个基石最有可能来自日本。对林忠正宛<sup>[7]</sup>收藏的整体购藏,(图三)对于昆梅尔来说无疑是一桩天大的幸事,恩斯特·格罗泽在此事中扮演关键角色,林忠正宛是他的挚友和顾问。为了筹集到购藏大约750件藏品所需的资金,博德在给当时文化教育卫生部长的信中写道:

感谢尊敬的陛下提供的基金和一如既往的支持,人类学博物馆东亚部助理昆梅尔博士在去年冬天起身前往日本进行考察研究,正如我们所期待的,昆梅尔博士的工作进展神速并富有成效。我们了解到,日本最重要的东亚艺术学者和收藏家林忠正宛计划在日俄战

<sup>[4]</sup> 关于勃兰特—普鲁士艺术收藏可参阅H.希尔德布兰特与C.特乌尔考夫合著的《勃兰特—普鲁士艺术收藏—古物选粹》,柏林,国立普鲁士文化财产博物馆,1981年。另可参阅莫妮卡·柯普琳著的《德国与奥地利的东亚艺术品收藏(1860—1913)》,该文收录在Roger Goepper,库恩 Dieter Kuhn Ulrich Wiesner 合编的《科隆大学亚洲艺术史50年教研录》,威斯巴登,1977,第33—46页。

<sup>[5]</sup> 赫尔伯特·布茨:《马克思·冯·勃兰特(1835—1920)》,一位收藏中国艺术的外交官,载《德国东亚艺术协会通报》,第29期,2000年4月,第3—15页。

<sup>[6]</sup> 东亚艺术博物馆档案,誊写:沃尔夫冈·克罗泽。

<sup>[7]</sup> 关于昆梅尔对东亚艺术史学的研究历程可参看沃尔夫冈·克罗泽著:《奥托·昆梅尔与东亚艺术史学在欧洲的发展》,载于《Orientation》31册,第8辑,2000年10月,第90—94页。也可参见赫尔穆特·瓦尔拉文在展览图录中的撰文。

<sup>[8]</sup> 关于出生在高岗市的林忠正宛的生平以及他在日欧文化交流过程中的作用可参看,高岗市美术馆编,《法兰西绘画与浮世绘—林忠正宛的视野—东西文化的桥梁》,高岗市,1996年。