

后浪出版公司

Janson's History of Art

THE WESTERN TRADITION, 7E

DAVIES

DENNY

HOFRICHTER

JACOBS

ROBERTS

SIMON



詹森

艺术史

(美) H.W. 詹森 著 戴维斯 等修订

艺术史组合翻译实验小组 译

(插图第7版)

世界图书出版公司

PEARSON

后浪出版公司

詹森艺术史

(美) H.W.詹森 著 戴维斯 等修订 艺术史组合翻译实验小组 译

Janson's History of Art: THE WESTERN TRADITION, 7E

(插图第7版)

DAVIES

DENNY

HOFRICHTER

JACOBS

ROBERTS

SIMON

J110.9
120

本书翻译得到刘建华教授资助 此志勿忘

世界图书出版公司
北京·广州·上海·西安

图书在版编目 (CIP) 数据

詹森艺术史：插图第 7 版 / (美) H. W. 詹森著；艺术史组合翻译实验小组译。

—北京：世界图书出版公司北京公司，2012.6

书名原文：Janson's History of Art: The Western Tradition

ISBN 978-7-5100-4862-3

I . ①詹… II . ①詹… ②艺… III . ①艺术史—世界 IV . ①J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 143603 号

Authorized translation from the English language edition, entitled JANSON'S HISTORY OF ART: THE WESTERN TRADITION, 7E, 9780131934559 by DAVIES, PENELOPE J. E.; DENNY, WALTER B.; HOFRICHTER, FRIMA FOX; JACOBS, JOSEPH; ROBERTS, ANN M.; SIMON, DAVID L., published by Pearson Education, Inc., publishing as Prentice, Copyright © 2007, 2004 by Pearson Education, Inc.,

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage retrieval system, without permission from Pearson Education, Inc.

CHINESE SIMPLIFIED language edition published by PEARSON EDUCATION ASIA LTD., and BEIJING WORLD PUBLISHING CORPORATION Copyright © 2013 For sale and distribution in the People's Republic of China exclusively (except Taiwan, Hong Kong SAR and Macau SAR).

限于中华人民共和国境内 (不包括中国香港、澳门特别行政区和中国台湾地区) 销售发行。

本书封面贴有 Pearson Education (培生教育出版集团) 激光防伪标签。无标签者不得销售。

北京市版权局著作权合同登记号 图字 01-2009-2408

詹森艺术史 (插图第 7 版)

著 者： (美) H. W. 詹森 (H. W. Janson)	修 订 者： J. E. 戴维斯 (Penelope J. E. Davies) 等		
译 者： 艺术史组合翻译实验小组	策划出版： 银杏树下	出版统筹： 吴兴元	
编辑统筹： 马春华	责任编辑： 蒋天飞 张 鹏	营销推广： ONEBOOK	装帧制造： 墨白空间

出 版： 世界图书出版公司北京公司

出 品 人： 张跃明

发 行： 世界图书出版公司北京公司 (北京朝内大街 137 号 邮编 100010)

销 售： 各地新华书店

印 刷： 北京盛通印刷股份有限公司 (亦庄经济技术开发区科创五街经海三路 18 号 邮编 100176)

(如存在文字不清、漏印、缺页、倒页、脱页等印装质量问题，请与承印厂联系调换。联系电话：010-67887676-816)

开 本： 889×1194 毫米 1/16

印 张： 77 插页 2

字 数： 2500 千

版 次： 2013 年 9 月第 1 版

印 次： 2013 年 9 月第 1 次印刷

读者服务： reader@hinabook.com 139-1140-1220

投稿服务： onebook@hinabook.com 133-6631-2326

购书服务： buy@hinabook.com 133-6657-3072

网上订购： www.hinabook.com (后浪官网)

ISBN 978-7-5100-4862-3

定 价： 698.00 元 (精装)

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

版权所有 翻印必究

欢迎走进詹森经典教材的第七版，之前的版本曾向数代英语学子介绍了艺术史。对于众多教授艺术史入门课的教师而言，詹森这个名字与我们介绍的主题是同义的。1962年普兰蒂斯·霍尔出版公司首次出版《詹森艺术史》时，约翰·F·肯尼迪（John F. Kennedy）仍执掌白宫，而安迪·沃霍尔还是一个刚刚崭露头角的艺术家。詹森的著作紧扣西方艺术，强调艺术技巧与风格，观点鲜明。

作者曾说，《詹森艺术史》并非简单串联有历史意义的艺术品，而是娓娓述说它们之间的关系——是一部艺术风格及其转变的历史。詹森的著述关注其探讨的艺术品的视觉及技术特征，不乏异常雄辩之辞。本书为数代学者确立了一个艺术史的经典名录。

虽然经过了大幅修订，新版教材依然在主要方面承袭了詹森著作的先例：内容限于西方艺术，但另辟一章介绍伊斯兰艺术及其与西方艺术的联系（早期版本的读者会记起伊斯兰艺术是包含在第一版中的）。讨论始终集中于艺术品本身、艺术品的创作及其视觉特征；将艺术家的贡献作为分析的重点部分。新版教材结构沿用了詹森确立的主线，北方文艺复兴、意大利文艺复兴、巴洛克艺术、盛期文艺复兴分别单辟章节介绍，现代各重要时期则按其风格分别介绍。本版另新增文字，叙述不同文化框架下艺术随时间嬗变的过程。这些文化传统，欧洲称之为自己的遗产，美国人则通过与欧洲的联系也将它们称为自己的文化遗产。

新版《詹森艺术史》新颖在何处？

“以艺术史之博大，无人能胜任其中所有部分的研究。”

——H. W. 詹森，摘自《詹森艺术史》第一版“序言”

《詹森艺术史》第七版是来自不同专业背景的学者们仔细修订、集体劳动的结晶，对艺术品的探讨颇有深度。书中融入了各个专业领域的新发现，包括考古学新发现，如《莫蒂阿的战车御者》；新的文献证据，如乌切洛的《圣罗马诺之战》的相关资料；以及新的解读方法，如民族主义在浪漫主义发展过程中的重要性。

调整结构，前后呼应

多数章节重新组织，按年代顺序讨论各时期艺术的同时，穿插介绍各种艺术表现方式，摒弃了前几版将二者孤立处理的更为形式主义的做法。我们不但按照詹森的做法，将不同艺术品联系起来，还强调艺术赞助和艺术品的功能及其创作的历史环境。我们探究了艺术品被用于支撑政治和社会权力的方式。

解读文化

西方艺术史涵盖众多独特的时间段和文化期，我们有意将此作为一个个独特的个体看待。于是我们提出，伊特鲁里亚艺术是伊特鲁里亚文化的体现，而不是罗马艺术的前驱抑或希腊艺术的追随者。我们自知对于某些历史时期的了解有限，但还是研究了艺术史家们如何从艺术品中得出结论。名为艺术史家的观点的专栏能帮助学生看清本学科的研究步骤，使他们更好地理解艺术史家进行论证的方法。原始文献是詹森著作各版本的独特之处，也已纳入书中各章，以支持所作的分析，并就正在探讨的文化为学生提供更多相关信息。

艺术史中的女性

本版《詹森艺术史》另一大特色，是女性的比重大大增加了。我们将这些女性作为艺术家、赞助人或艺术观赏者进行讨论。由于受到现代艺术史研究方法的启发，我们将艺术上对女性的描绘视为有关女性的特定文化观念的表达，或视为某种象征。

艺术品、媒介和技法

本版新添大量艺术品，以反映本学科的发展变化。大约四分之一的艺术品都是新增的。书中讨论的艺术媒介也有扩充，不仅包括现代艺术形式，如装置艺术、大地艺术，还涉及所谓的早期次要艺术，如挂毯、金属制品和瓷器。材料与技法专栏重点介绍了艺术史中的这一领域。

图像

本书不但增添艺术品，且对每幅作品进行了调色或专业审核，确保忠实原作。我们从艺术品所属机构直接获取了最新的照片，以保证得到最精确权威的插图。只要有可能，所有图像均为彩色。

逐章修订

各章均由六位专家审定，再经过一次全面彻底的互审，因此，修订内容纷繁复杂，难以尽数。每一变化均以方便艺术史师生使用为宗旨。以下列表列出了新版的主要内容：

走近艺术

这一全新的部分介绍了艺术史分析的模式，定义了艺术史各种术语，同时，还概述了本学科的重要问题。

第一章：史前艺术

本章增加篇幅，纳入了更多信息介绍艺术品发现的各种背景，详述了学者（包括历史学家和人类学家）理解艺术品

的方法。本章还提供了更多样的解读方式，并澄清学者们以某种方式重构史前世界的原因。

第二章：古代近东艺术

充实内容，调整结构，分别介绍古代近东在同一时期兴盛的各种文化。

第三章：埃及艺术

本章更新有关埃及及世界观的讨论，并将埃及艺术品与之联系起来。收入更多表现女性的艺术品，例如著名的《王后泰伊雕像》。

第四章：爱琴艺术

这一部分分析我们如何通过研究艺术品和建筑来构建关于古代社会的认识。同时详细介绍那些为增进我们对古代社会认识的个人，例如海因里希·施利曼和阿瑟·埃文斯爵士。

第五章：希腊艺术

本章新增重要艺术品，例如精美的《莫蒂阿的战车御者》。文字结构彻底调整，更符合时间顺序，不再按照艺术表现形式叙述。扩充有关雅典卫城的建筑及整个希腊化艺术的讨论。

第六章：伊特鲁里亚艺术

修改关于伊特鲁里亚艺术的讨论，将其描述为当之无愧的视觉文化，并非希腊艺术的延续或罗马艺术的前驱。本章加入了慕罗的宫殿建筑。

第七章：罗马艺术

本章的特色是大幅增加对共和时期艺术的介绍，并更详细地讨论了广义上罗马时期的建筑。增添了新的作品，如壮观的庞培剧场。文字结构彻底调整，按时间顺序而非艺术形式来组织。

第八章：早期基督教与拜占庭艺术

本章突出介绍了基督教为罗马帝国认可时，在早期基督教艺术中发生的变革及政治因素，更深入地讨论建筑，强调当时人们如何体验各种建筑物，研究了所用形式的意象（即含义）。本章还增加篇幅，讨论圣像及具有争议的破坏圣像运动。

第九章：伊斯兰艺术

本章重新介绍伊斯兰艺术，试图在综述伊斯兰艺术的同时，强调其与欧洲（西方）艺术的联系。两种艺术共有的许多价值标准也在本章有所探讨。

第十章：早期中世纪艺术

本章加大对早期次要艺术的讨论，更深入地探讨爱尔兰手稿的含义，及其与罗马艺术的关系。增加篇幅讨论查理曼大帝的政治和社会目标，及如何运用艺术手段推进此进程。这一章更注重当时对女性的态度及艺术中表现女性的方法。

第十一章：罗马式艺术

加大对朝圣之路艺术的讨论，包括卡多那的圣文森特教堂和圣热尼·德·枫丹教堂。详细讨论女性作为艺术题材和

赞助人所发挥的作用。本章结构调整后，融入各种艺术表现形式，有助于获得以下认识：尽管这些艺术品存在本质区别，却表现出共有的愿望和恐惧。

第十二章：哥特式艺术

调整结构，删除意大利艺术（现收入第十三章）和部分国际哥特式的典范（现收入第十四章）。本章引入新例子（如拉昂大教堂和巴黎圣母院内景），使有关哥特建筑发展过程的介绍更具说服力。这一章还新增关于圣礼拜堂和西班牙哥特式艺术的讨论。

第十三章：13—14 世纪的意大利艺术

本章将 13—14 世纪意大利艺术的发展情况与欧洲其他地方区分开，以便突出它在中世纪艺术与文艺复兴艺术之间所发挥的桥梁作用。新收入的作品包括西莫内·马丁尼的《圣母领报》和西班牙教堂内佛罗伦萨的安德烈亚所作的《救赎之路》。新增一部分讨论 14 世纪意大利北部的艺术。

第十四章：14 世纪北部欧洲的艺术创新

本章置于 15 世纪意大利一章之前，新的结构融入了一个特定时期和地域的艺术品，历史背景得到凸显。本章更新了一些关键作品的讨论，详细介绍版画制作及印刷书籍。

第十五章：15 世纪意大利的早期文艺复兴

将艺术置于特定的时刻或地理区域中，联系历史背景来讨论不同的表现形式。强调艺术赞助人的作用。新增部分介绍佛罗伦萨以外的艺术。这一章在国内背景之中，介绍了嫁妆箱奩的饰板和其他艺术品。包括的新作品有：安杰利科修士在圣马可修道院创作的《圣母领报》，布鲁内莱斯基的孤儿收容院，皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡为乌尔比诺宫廷所作的作品，以及曼泰尼亚在曼图亚的作品《绘画之屋》。

第十六章：意大利的盛期文艺复兴：1495—1520 年

解释了六位重要艺术家一直得到学界专题式的详细研究的原因。集中讨论了 1495 至 1520 年这一段时期，将米开朗基罗和提香的相关内容移入第十七章。增加了达芬奇的画作《维特鲁威人》和米开朗基罗的《圣母哀子像》。更新了艺术作品的讨论，包括达芬奇的《岩间圣母》，乔尔乔内的《暴风雨》。

第十七章：16 世纪意大利晚期文艺复兴与风格主义

本章按地理方位，首先讨论美第奇公爵统治下的佛罗伦萨，然后转向罗马、意大利北部及威尼斯等其他地区。强调宫廷及教皇对艺术的赞助，以及佛罗伦萨绘画学院的建立。讨论中涉及晚年的米开朗基罗和提香。新增部分讨论了布龙齐诺、提香的《乌尔比诺的维纳斯》，以及拉维尼娅·丰塔纳的作品。

第十八章：16 世纪北部欧洲的文艺复兴与宗教改革

本章探讨了五大地理区域的艺术作品。在讨论宗教改革和其他危机的过程中，考虑到意大利文艺复兴风格的传播，及各地方传统的发展。新增了关于《伊森海姆祭坛画》的讨论。

第十九章：意大利和西班牙的巴洛克艺术

本章研究了卡拉瓦乔和贝尼尼在反宗教改革运动中发挥的作用。讨论了宗教修道会和教皇制度，深入解释了女性、女艺术家、穷人和市井人物的作用，以及十七世纪生活方方面面的特点。新增的艺术品包括贝尼尼的《祭台华盖》和他的一件雕塑作品的草图，委拉斯凯兹的肖像画《胡安·德·帕雷哈像》，以及真蒂莱斯基的《隐喻画自画像》。

第二十章：尼德兰的巴洛克艺术

本章研究了荷兰政治、宗教方面的差别和艺术上的关联。通过研究鲁本斯的工作室，探讨了他的重要性。在讨论荷兰景观、平静生活、北部欧洲风俗画的过程中，这一章介绍了开放市场这一概念，并通过朱迪思·莱斯特（新增）、克拉拉·彼得斯（新增）和拉歇尔·鲁伊斯的画作，集中讨论了这些女性艺术家的新地位。

第二十一章：法国和英国的巴洛克艺术

本章通过普桑的画、琼斯和雷恩的建筑，对古典主义这一概念进行了思考。新的作品包括普桑的《罗马将军之死》和《在帕特莫斯岛的圣约翰与风景》，勒布伦的面部表情图，以及雷恩设计的圣玛莉里波教堂的尖塔。

第二十二章：洛可可艺术

本章以华托和弗拉戈纳尔的画作为例（包括《热尔桑画店》和《秋千》），探讨了路易十四统治的时代。介绍了罗萨尔巴·卡列拉的粉笔画，维热-勒布伦的《玛丽·安托瓦内特和她的孩子们》，并以塞夫尔的瓷器为例，强调了装饰艺术在这个时代的重要性。

第二十三章：启蒙时代的艺术：1750—1789 年

本章经过重写，将重点更多地集中在由新古典主义转移到大致从 1750 至 1789 年的这一段时期，强调新古典主义对逻辑、道德和古典时代的依赖，同时指出，人们日益重视情感、非理性和艺术的崇高。本章收入了以下艺术家的作品：门格斯、巴托尼、汉密尔顿、德比的赖特、加布里埃尔和佩尔。

第二十四章：浪漫主义时代的艺术：1789—1848 年

本章结构经过了完全的修改，解释了浪漫主义这一概念，强调了情感、个人自由和个人经历的重要性，研究了想象力、天赋、自然和异国特色。这一时期，启蒙运动与法国大革命大势已去，本章将浪漫主义置于这样的背景中进行研究，更突出地将民族主义视为浪漫主义的一个主题。

第二十五章：实证主义时代：现实主义、印象主义和拉斐尔前派，1848—1885 年

本章以实证主义的概念为中心，以确凿事实和艺术家们记录的社会剧变为基础展开。本章还扩充了关于摄影的讨论，关注钢铁在工程和建筑上、特别是水晶宫和埃菲尔铁塔中的使用情况。将罗丹和象征主义联系起来，讨论现实主义时加入了杜米埃和米勒。

第二十六章：进步与无止境的渴望：后印象主义、象征主义和新艺术风格，1880—1905年

本章强调历史背景而非现实主义传统，强调这一时期动荡的心理及其在艺术上的体现。有关弗兰克·劳埃德·赖特的内容置于本章芝加哥学派中。摄影部分现加入了克泽比尔的《你，女人中神圣的艺术》，并在女权主义的背景下加以探讨。

第二十七章：走向抽象：现代主义革命，1904—1914年

本章是按时间顺序大幅调整后有关现代艺术的三章内容的第一部分；这一章内部按照主题重新组织。引起1904至1914年之间艺术形式和风格巨变、并最终导致抽象主义诞生的各种社会力量在本章得到强调。本章极为重视杜尚的影响。新收入的作品包括勃拉克的《葡萄牙人》，杜尚的《下楼梯的裸体，2号》。这一部分还大幅度修订了美国艺术。

第二十八章：两次世界大战之间的艺术

本章的中心内容是一战的影响、创立乌托邦及揭示高层面现实的必要性，尤其是超现实主义所反映的现实。这一部分按时空顺序讨论达达主义，还详尽介绍杜尚在美国的经历，新增《泉》这一作品。这里以曼·雷和达利的作品为例介绍

电影。本章讨论还涉及蒙德里安和风格派的建筑、包豪斯艺术家和建筑师。

第二十九章：从战后到后现代：1945—1980年

本章突出凯奇和劳申伯格对美国艺术发展的影响，加入了布莱希特的观念艺术、卡普罗的偶发艺术和环境艺术。其他添加内容包括：鲁沙、弗莱文、塞拉，以及关于白南准和海瑟的最新探讨。以新增的艺术家大卫·哈蒙斯和朱迪·芝加哥为例，这一部分关注了种族认同及性别问题。

第三十章：后现代时代：1980年至今的艺术

本章以简明的语言介绍了后现代主义的概念。突出了这一时期的多元主义，以及艺术无极限这一观点。新增建筑师包括文丘里、摩尔、约翰逊、哈迪德、里伯斯金和皮亚诺；新增艺术家包括巴斯克雅、霍尔泽、珀尔克、维奥拉、冈萨雷斯-托雷斯、史密斯、赫斯特和蔡国强。

参考书目

由哈佛大学图书馆艺术分馆的玛丽·克莱尔·奥尔腾霍芬（Mary Clare Altenhofen）全面更新。

各章新特色

每位刚入门的艺术史学生都在努力掌握多种不同的技能——《詹森艺术史》的插图精美，语言生动，能给学生们带来帮助。本书还新设专栏，加强学习效果：

- 材料与技法
- 艺术史家的观点
- 大事年表
- 原始文献
- 小结

材料与技法：
图解说明了艺术家创作的步骤。

素描

中世纪的艺术家通常描绘他们所看到的建筑，或像保存下来使用的草图。在当时，这些素描通常都是用水笔绘制在羊皮纸上的墨水画。在文艺复兴时期，纸质的草图普及，使得素描使用范围得以拓展，并促使艺术家们在各种材料上作画。

水彩和墨水在纸上作画是当时最普遍的形式。艺术家使用尖头的鹅毛笔或尖笔（stylus）将墨水涂到纸上。有时艺术家还会将墨水画成的草图作进一步处理，用画笔能一笔成形，通常画的是精妙的墨水。有些艺术家在素描时喜欢使用混合媒介与细小的画笔描绘所有形体。

艺术家们有时也会用硬笔或粉笔在纸或相对较粗糙的一面素描。线条与粉笔都是天然材料，干燥迅速，能够在纸上留下痕迹。绘制的线条可能粗糙，但不精工细作，也可大方大合，寥寥数笔勾勒。艺术家也可利用这些材料的柔软性来模拟雕塑感。填充物都是像面粉或为面粉的混合物，以制造肌理感。例如，在创作西班牙巴洛克艺术大师、米开朗基罗为《利比亚女先知》所画的红粉笔习作就采用了多种素描技法。

蚀皮笔（silverpoint）画法是一种更难以掌握的素描技法。这种技法要求用金属笔尖在金属上进行绘制。它是运用该技法时最贵的金属，当然也会被艺术家所使用。运用这种技法绘制的素描作品中，一旦出错便无法更正，因此需要画家具备极高的技艺。为了让蚀皮笔能在金属上留下线条，必须先在纸上涂一层由骨与胶混合研磨而成的细粉末，从而使纸面变硬。这样的涂层有时也会加入颜料，使尖笔在纸面上划过时，就留下了纤细精致的线条，随时间的流逝，它们的颜色会逐渐氧化变暗。

文艺复兴的艺术家们也扩大了素描的使用范围，使他们能够通过绘制素描来学习如何描绘人物；艺术家们通过素描来阐述他们对遇到的建筑方面的概念。艺术家珍视合同、记录作品进展的方式，都会用到素描。

当时的艺术家还会为雕塑画。狂热的艺术杰作创作性极强或成尺寸模型（见图16.27）。将素描上的设计图转移到更大平面上的方式多种多样。艺术家可以在设计稿上覆以

网格，将网格内小范围的图像作为复制放大的基础。也可以在为雕塑所做的素描样稿的主线条上穿出连续孔洞，之后再将这些设计稿贴在墙壁，用色粉填入这些孔洞，在墙壁上印出所设计的图像。这种方法称为粉拓法（pouncing）。

16世纪，素描具备了独立的艺术价值。艺术家、赞助人和鉴赏家都开始收藏各种素描。人们认为素描能反映出某位完成过的作品体现不出来的东西；艺术家的创作过程、个性、偏好，还有艺术家的天赋。



米开朗基罗，《利比亚女先知习作》（Study for the Libyan Sibyl），红粉笔，28.9×21.4厘米，纽约大都会艺术博物馆，Joseph Pulitzer捐赠，1924年购入（194.27）

图例之中有你绘制了数百个人物。这个复杂的画面由若干不同主题所连接（图16.18）。天顶的中央由十位以视觉手法绘制的裸体男性分成九个出自《创世记》的故事场景。左侧一侧描绘的是创世（Creation of the World），上方附近则是诺亚醉酒（Drunkenness of Noah），以福男女先知描绘存在故事场景两侧。位于下方拱形拱门之上的是基督的众位祖先，拱门上方是十二位先知也绘制着他们的形象。更多的叙事场景出现在角落处的穹顶上，集中表现的是《旧约》中的

英雄与预言基督到来的先知。学者们对壁画整体设计的神学意义以及米开朗基罗是在设计主题的过程中而遇到何人的问题仍有争论。上帝造人与人类堕落的情节被绘制在天顶的中央。先知与基督的先知预示了人类将在基督身上得到救赎。除建筑之外，这些主题几乎完全借助人的形象来表现。

西斯廷天顶壁画中人物像布，其中大部分人物都具有增西那律动感的姿态。例如图16.19中的《利比亚女先知》（Libyan Sibyl），这位女先知也是一



导论

走近艺术

谁

是弗里洛夫·奥尔尼·斯科特 (Freelove Olney Scott)？她的肖像 (图 I.1) 向我们展示的是一位容貌优雅的女士，我们猜测她可能出身贵族家庭，惯于颐指气使。对于《约瑟夫·斯科特夫人像》(Mrs. Joseph Scott) 等约翰·辛格尔顿·科普利 (John Singleton Copley) 为殖民时期的波士顿居民所作的肖像，我们已经将之视为对画中人物及其生活方式的准确描绘。但其中有很多人并不是画上看到的那个样子，斯科特夫人就是如此。她究竟是谁？让我们首先深入到这幅画的语境之中。

艺术语境

科普利属于首批享誉美国殖民地各州和英国的美国画家。他 1754 至 1774 年前后在波士顿从事创作，成为当时最炙手可热的肖像画家。科普利轻而易举地将那些“画脸的”甩在身后，后者是当时对肖像画家的蔑称，他们大都还得靠画招牌或马车装饰来维持生计。毕竟，成功的英国艺术家毫无理由远赴美国，因为经济困窘，殖民地不具备繁荣的艺术市场。只是偶尔才有人委托画像，而且人们把艺术家当成凭手艺而非头脑工作的匠人。同大多数殖民地肖像画家一样，科普利全凭自学，在观摩欧洲大师画作的黑白印刷品中习得了这门手艺。

正如我们在《约瑟夫·斯科特夫人像》中所见，科普利精于表现质感，而这一切他都无师自通，令人

更为惊叹。科普利创造的视幻效果极其逼真，我们甚至认为看到了真正的丝绸、缎带、花边、珍珠、皮肤、头发和大理石。科普利的同辈们也惊异于他的巧夺天工，任何殖民地画家都没有达到他这样的写实水准。

然而，科普利不仅要忠实地复制他的眼之所见，而且要把斯科特夫人表现成一位品性完美、家财万贯且身份高贵的女士。她手中的花束象征繁衍、忠贞以及女性的典雅，表明她既是贤妻良母，又不失女性魅力；昂贵的礼服和项链都是来自伦敦的进口货。或许是为了略微提升她的地位，科普利给她设计了效仿英法皇室肖像画的姿势，他手边无疑备有这些作品的印刷复制品。

科普利不仅向斯科特夫人出借了姿势，很可能也出借了衣着和项链，因为同一条项链还出现在科普利笔下另外三位女士的颈项上。换言之，它是画室的道具。事实上，除斯科特夫人的面孔之外，整张画都是虚构的，其用意在于美化这位波士顿商人的妻子，她的丈夫通过向英国驻军出售军需品而刚刚致富。斯科特一家不是世袭贵族，而是平民出身的暴发户。到 18

图 I.1 约翰·辛格尔顿·科普利：《约瑟夫·斯科特夫人像》。约 1765 年。布面油画，176.5×100 厘米。新泽西州纽瓦克市纽瓦克博物馆 (The Newark Museum)，48.508



图 1.2 安迪·沃霍尔：《金色的玛丽莲·梦露》。1962 年。合成高分子涂料、丝网印刷、布面油画。2.12 × 1.39 米。纽约现代艺术博物馆。Philip Johnson 捐赠

世纪中叶，波士顿的有钱人开始想要有别于那些不甚成功的左邻右里。一个世纪以来他们都在努力摆脱自己的英国血脉，很多人逃离英国为的是获得宗教自由，现在他们却设法仿效英国贵族，甚至开始喝下午茶，豢养在英国只有贵族才被准许饲养的英国猫。

斯科特分别为妻子及他自己订制肖像，不仅是要记录他们的容貌，更是为了炫耀家族的财富。这两幅画极其昂贵，因此是地位的象征，正如今天的奔驰汽车或蒂凡尼钻戒。肖像被置于寓所中客人随时可以看到的公共空间，很可能挂在起居室的壁炉架两侧或门厅里。它们不是那种挂在家居私密空间中表达挚爱亲情的作品。如果买主需要爱人的珍藏肖像，他们会订制像尼古拉·希利亚德的作品（见图 18.28）那样的袖珍画。袖珍画在细节上惟妙惟肖，而且尺寸小巧，女士可以把它放进小盒，作为项链坠挂在脖子上，男士则可以把它放入靠近胸口的上衣内袋。而科普利所作肖像的尺幅和不菲价格赋予它象征社会地位的功能。

如果斯科特夫人的肖像富于深意，那么安迪·沃

霍尔在近两百年之后创作的《金色的玛丽莲·梦露》（图 1.2，1962 年）也是如此。这幅画在某种意义上也可以被当作肖像，因为它描绘的是 20 世纪 50 年代那位成为性感偶像的著名影星。然而，不同于《约瑟夫·斯科特夫人像》的是，它并非梦露或其家人的委托作品。沃霍尔自选主题，并计划将这幅画展示于商业画廊，供私人收藏家购买用作家中陈设。他当然希望作品的最终归宿是博物馆，这样它就会展示在大量观众面前。科普利从未考虑过这种问题，因为他那个时代公共博物馆还不存在。与科普利相比，沃霍尔无需讨好他的人物，他也无需劳神费力地画出足以乱真的形象。《金色的玛丽莲·梦露》既无细节，也无质感，她的头发和肌肤看来出自同一种材料——涂料。沃霍尔只是找来这位影星在报纸上的某幅著名照片，采用丝网印刷方式将之转印到画布上，其过程是首先用机器把照片转到网筛上，接着让油墨透过网筛在画布上印出图像。然后沃霍尔给梦露的头像粗涂了一大片金色背景。



图 1.3 《弗拉基米尔圣母》（*Virgin of Vladimir*），圣像画，可能来自君士坦丁堡。画像只有面部为 12 世纪的制作，其余部分曾经经过修复。木板蛋彩画，高约 78 厘米。莫斯科特列季亚科夫画廊（Tretyakov Gallery）



图 1.4 《卡夫拉像》，出自吉萨。约公元前 2500 年。闪长岩，高 167.7 厘米，开罗埃及博物馆

沃霍尔的画是对大众媒体所传播的梦露公众形象的仿作。他甚至模仿了当时报纸彩印那潦草粗糙的面貌，因为那时四色印刷的对版常常错位，因此颜色与图像参差不齐。我们看到的梦露是没有人性特征的传媒名流，艳红的唇膏和闪亮的金发本应让她魅力十足，可是艳俗的色彩（金发变成了亮黄色）和污浊的墨迹让她俗气得让人心生同情。我们难以察觉她的个性，一切都缩减为那抹尽人皆知的微笑。创作这幅作品的部分动机在于梦露此前不久的自杀。尽管她的形象魅力四射，但现实中的梦露却深受抑郁症折磨。沃霍尔出色地表现了大众媒体的冷漠，它迎合追星大众，崇拜名流的外在形象，却并不关注名流身上有价值的部分，对他们本人也毫不关心。玛丽莲·梦露的形象是在推广一件产品，就像布里洛牌（Brillo）肥皂盒的花哨包装或者坎贝尔牌（Campell）汤罐头的铁盒，设计出来只是为了销售产品，不涉及任何关于产品本身的情况。包装即遮蔽。沃霍尔让梦露的面庞荡漾在金色颜料的海洋中，这是仿照圣像画中基督和圣母形象的处理手法，传统上这些宗教人物都环绕在来自天国的金色神圣光环之中（图 1.3）。可是，沃霍尔那受万人仰慕的梦露在天堂般的金色里渺小得可悲，为这幅强有力的肖像增添了一丝酸楚，这是对公众形象与个人现实世界间巨大鸿沟的尖锐评论。

在审视《约瑟夫·斯科特夫人像》和《金色的玛丽莲·梦露》的创作背景时，我们开始理解语境对艺术品的形态、含义，以及它讲述的故事是多么重要。虽然科普利和沃霍尔都是美国艺术家，但他们的创作时代相差很大，使用的材料和技法不同，服务的委托

人不同，所有这些因素都极大地影响了其肖像作品的外观和含义。因为他们的艺术和所有艺术一样，都服务于某种目的，所以他们的作品不可能不代表某种观点，不可能不讲述一个故事或几个故事。正如伟大的文学或音乐，令人难忘的艺术品也会讲述刻骨铭心的故事，当我们探索作品创作不同层次的语境时，它们的含义就会更为清晰。

诸多因素决定着艺术品的风格与含义，成就着它们的有力存在。几个世纪以来，出于政治或宗教需要而创作的艺术，被国家和教会用于宣扬它们至高无上的权威形象。古埃及统治者谙熟艺术的力量，他们将自身的权势寓形其中，有时还披着仁慈的外衣。大型石雕表现的埃及国王和王后一手推开以示仁慈，另一手紧握成拳（见图 1.4 侧面），这是表现其形象的典型样式。诸如拉斐尔的《黎明时的圣母》（*Alba Madonna*，图 1.5）等宗教形象表现的则是理想完美的生存状态，虔诚的资助人相信经由天主教就可以达到这一境界。众多为家庭陈设而作的风景画，或描绘水果、猎物、花卉的静物画，也蕴含着大量信息，绝不只是捕捉自然的壮丽多变，或用乱真的形象来炫耀画家的精湛技艺这么简单。在克拉拉·彼得斯的作品《有水果和花的静物》（见图 20.11）中，精心描绘的自然和器物不仅让观者联想到感官之乐，也提醒他这种享乐稍纵即逝。

艺术更有唤醒整个历史时期的力量。例如，我们将金字塔和狮身人面像（图 1.6）所带来的宏大感与古埃及文明系于一体。同样，格兰特·伍德于 1930 年创作的著名作品《美国哥特式》（图 1.7），则加深了我们对当时生活在美国中西部那些一本正经而又



图 1.5 拉斐尔：《黎明时的圣母》。约 1510 年。木板油画，直径 94 厘米。华盛顿国家美术馆，Andrew Mellon 收藏

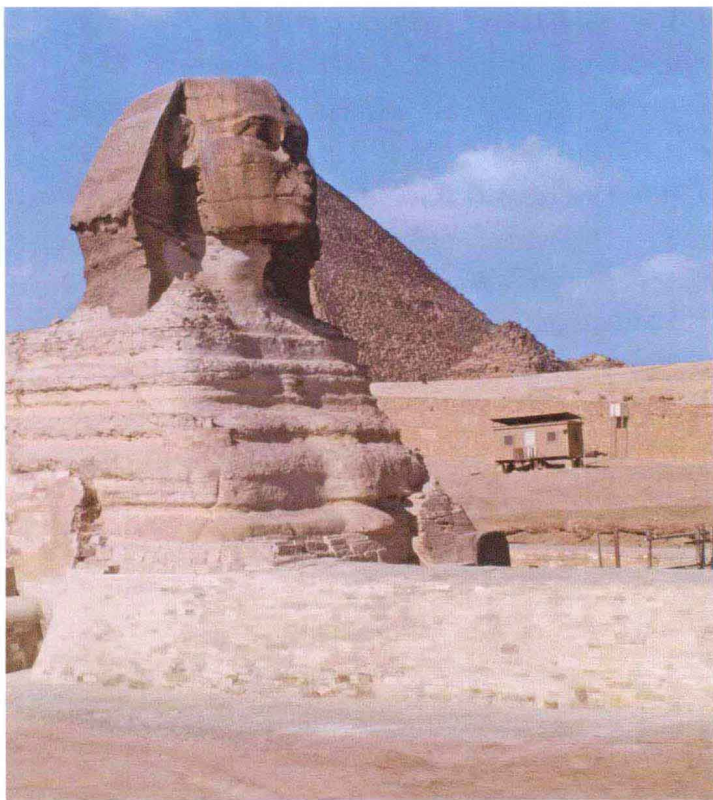


图 1.6 狮身人面像，吉萨。约公元前 2570—前 2544 年。砂岩，高 19.81 米

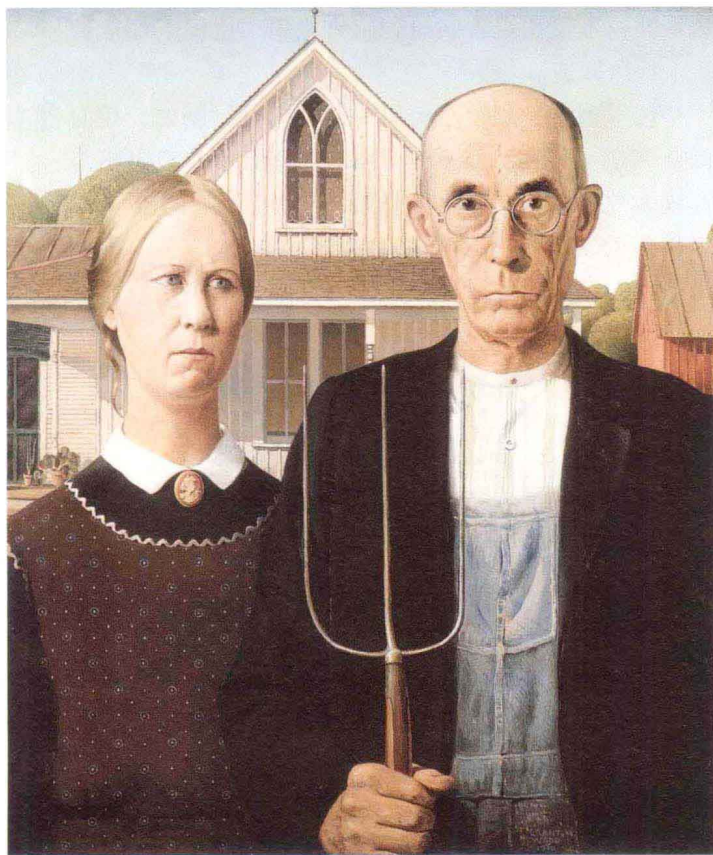


图 1.7 格兰特·伍德：《美国哥特式》。1930 年。木纤维板油画，74.3×62.4 厘米。芝加哥艺术学院，美国艺术之友收藏

勤劳简朴的农民的认识。这幅画在大众神话的语境里几乎就是美国乡村的象征。

语境转换，意义变迁

《美国哥特式》还成了之后几代美国人幽默嘲讽的素材，他们把这位名声在外的持干草叉农民及其一脸苦相的女儿编进了各种各样与艺术家传达的信息无关的故事。观者常常把艺术品挪用在种种迥异于作品初衷的语境中，结果作品的意义就发生了根本的改变。一些纽约人对克里斯·奥菲利(Chris Ofili)的作品《圣母玛利亚》(*The Holy Virgin Mary*, 图 1.8)的反应表明，艺术具有引发争议甚至激起愤怒的力量。1999 年末，该作品在纽约布鲁克林博物馆举办的题为“感觉：萨奇画廊英国青年艺术家收藏作品展”的展览上展出。非裔英国艺术家奥菲利创作了一幅表现黑人圣母的巨像。他运用色点、闪光片、图钉以及出自流行杂志的女性生殖器来暗示子孙繁衍。在非洲传统中，许多表现女性的作品都与种族繁衍有关。奥菲利在这件作品里结合了非洲主题与基督教意象，这就无意间冒犯了许多不了解非洲文化传统的西方人。这件巨幅作品没有挂在墙上，而是置于两大堆大象粪便上，自 1991 年以来，艺术家已经多次采用这样的方式来展示他的大幅画作。大象粪便在津巴布韦被视为圣物，因此对于虔诚的天主教徒奥菲利而言，这幅作品表达的是圣母与生俱来的神圣。

许多艺术史家、批评家以及其他观众都认为这幅画美得非比寻常，作品在微妙短暂、超凡脱俗的气氛中熠熠生辉。然而，众多天主教观众却排斥憎恶这件作品，因为奥菲利使用了所谓的色情细节来表达对圣母的敬意。他们不是通过奥菲利的眼睛来看待作品，而是把它放进了自己的经验和信仰语境中。如此一来，他们就将表现大象粪便和生殖器视为渎神之举，可能还无法忍受圣母的黑色皮肤，尽管从没有人曾提及这一点。在展览开幕的日子里，这幅画不得不被放在一大面树脂玻璃屏的背后。某位艺术家向布鲁克林博物馆正面投掷马粪，声称“我在创造性地表达我自己”；另一位参观者则偷偷溜到屏障后面，用白色颜料涂抹圣母，要把她覆盖掉。而最猛烈的抨击则来自纽约市长鲁道夫·朱利安尼(Rudolph Giuliani)，作为天主教徒，他对这件作品怒不可遏，以致试图取消对该博物馆的公共资助。他最终未能成功，不过那却是在博物馆提请了长期诉讼之后。奥菲利作品所引起的公愤只是漫长历史中的小插曲，这一历史或许可以上溯至人类制作图

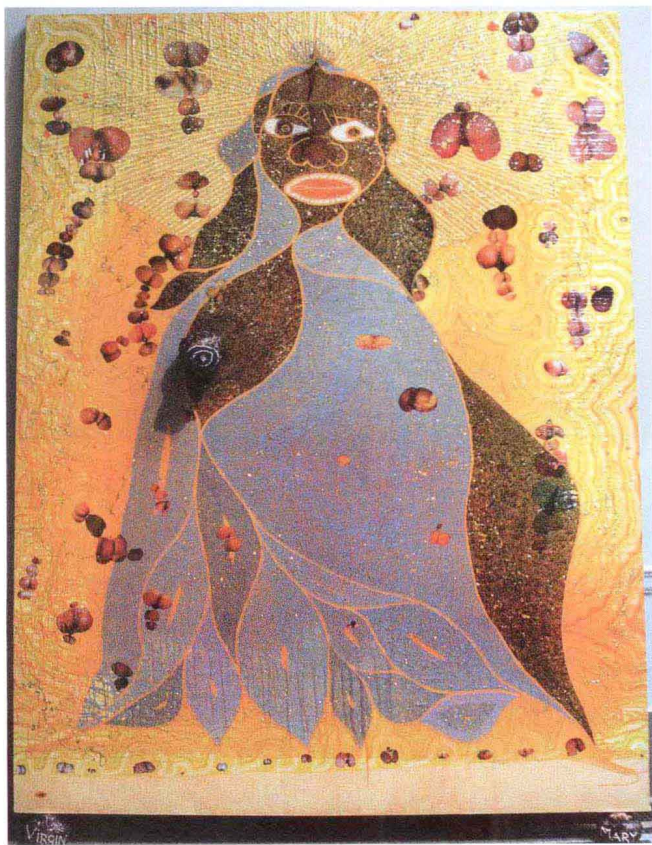


图 1.8 克里斯·奥菲利：《圣母玛利亚》。1996年。纸拼贴、油画颜料、亮片、树脂、地图钉、大象粪便、亚麻布，2.44×1.83米。伦敦萨奇画廊（The Saatchi Gallery）

像之初。在各个历史时期，艺术都经常激起愤怒，正如它也曾激发过骄傲、赞赏、热爱和崇敬。原因很简单。艺术从不是空洞的容器；相反，它满载意义，其意义可以作出多样化的解读，而且无一例外地表达着个人观点。

社会语境与女性艺术家

正如社会变动不已，审视艺术的语境也在不断变化，所以我们对艺术以及整个时代的解读和领悟也会演变。例如1962年本书第一版印行时，内容中并没有包括女性艺术家，这是当时教科书的通例。美国与世界上多数地方一样是男性主导的社会，历史也只关注男性。那个时代人们期待的是女性承担贤妻良母的角色，她们工作也不过是为了补贴家用。人们不认为她们会成为艺术家，仅有的几个知名特例也没有获得以男性居多的历史学家的认真对待。始于20世纪60年代中期的女性主义运动颠覆了对女性角色的狭隘认识。结果，在过去的四十年间，艺术史家（其中出现了很多女性）“重新发现”了为数众多的女性艺术家。她们当中有很多杰出艺术家，有生之年就已经赢得了人们的高度尊敬，尽管女性要成为职业艺术家，她们

必须努力克服来自社会乃至家庭的巨大阻力。

17世纪的荷兰画家朱迪思·莱斯特就是其中一位重获发现的女性艺术家，她若不是弗里斯·哈尔斯的学生，至少也是他的追随者。几个世纪以来，莱斯特的所有画作都归于其他艺术家名下，其中包括哈尔斯和赫里特·凡·洪特霍斯特（Gerrit van Honthorst），或者标为“作者不详”。但在19世纪末，通过分析她的签名、文献和风格，人们重新发现了莱斯特，她的作品也逐一回归她的名下。惟有女性主义运动，才能将她从籍籍无名中提升为当时成就卓著的画家之一，其地位之重要足以载入艺术史册。女性主义运动启发了评价艺术的新语境，倾向于赞扬而不是否认女性的成就，关注研究与性别有关的问题，以及艺术中表现女性的方式。

从这一角度出发，莱斯特作于1633年前后的《自画像》（图1.9）就尤为引人注目。从尺寸和年代上看，这可能是莱斯特为申请加入当地画家行会（哈勒姆的圣路加行会）而提交的作品。当时不鼓励女性加入行会，那是男性巩固其职业地位的专属领地。女性艺术家一般也不招收学生。当莱斯特在男性世界里开辟出自己的事业时，她同时打破了这两种传统的束缚。在这幅自画像中，她将自己表现为一位备有大量画笔的艺术家，以此表明她对该媒介的娴熟掌握，这正是用



图 1.9 朱迪思·莱斯特：《自画像》。约1633年。布面油画，72.3×65.3厘米。华盛顿国家美术馆，Mr. and Mrs. Robert Woods Bliss 捐赠

于自荐的画作所要展示的内容。画架上的作品是一幅未完成的风俗画（日常生活一瞥），她以之成名的绘画类型。我们必须注意，当时的艺术家极少把自己画成在画架旁辛勤创作的样子。他们想让自己有别于低微的工匠，把自己表现为属于更高阶层的人物。然而，作为拒绝服从男性期待的女性，莱斯特需要清楚地表明她确实是一个艺术家。所以她很聪明地改变了作画时的装束，从而提升了自己的地位。画里的她着装得体，生活富足，就像其肖像中的顾客那样。这幅所谓“惟妙惟肖”的画作中，她微张的嘴唇赋予自身一种随意而自信的动感，好像她正与某位客人或观画者平等地交谈着。除莱斯特之外，本书也介绍了阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基和伊丽莎白·维热-勒布伦，她们的作品曾在1976年题为“女性艺术家：1550—1950年”的大型展览上展出，此次画展先后在洛杉矶和纽约布鲁克林区举办，为确立女艺术家的重要地位发挥了很大的作用。

认识艺术

早年间几代艺术史家几乎只关注雕塑、建筑和绘画这三种艺术类型，将其合称为“美术”。然而近年来，艺术家拓展了艺术创作所使用的材料，因此艺术史家也着手研究更为广泛的表达观念的媒介。我们试图定义艺术时就会发现这不只是物质形式的问题。艺术品中可观可感的东西只是问题的一部分。本书第一章讨论了西班牙和法国洞窟内的史前绘画杰作，其中部分作品的年代可追溯至公元前30,000年前后。《公牛大厅》（图1.10）位于法国多尔多涅省拉斯科洞的洞壁上，其创作年代在公元前16,000年前后。虽然我们相信这些作品对其创作者而言具有某种功能，但洞壁上这些描绘手法如此自然主义的动物创作于文字出现之前，我们无从得知当时的人是否也像我们一样，把这些画工精湛的形式当作艺术品。甚至可以追问他们有没有“艺术”的概念，此处的艺术是一种特殊的交流方式，图像在其中扮演的角色不同于简单的日常符号，例如远足者在树上刻下的标识危险的记号。

除物质形式之外，“怎样认识艺术”这一问题还取决于我们怎样判断艺术与非艺术，无论它是抽象的观念还是诉诸感官的实在。艺术也是心智的产物，这种理论是西方文化中古老的观念。意大利文艺复兴艺术家米开朗基罗雕刻《大卫》（见图16.13）时，他认为雕刻家的任务就是要利用自己的艺术才能，把大理石中所掩藏的形式“释放”出来。而20世纪西班牙

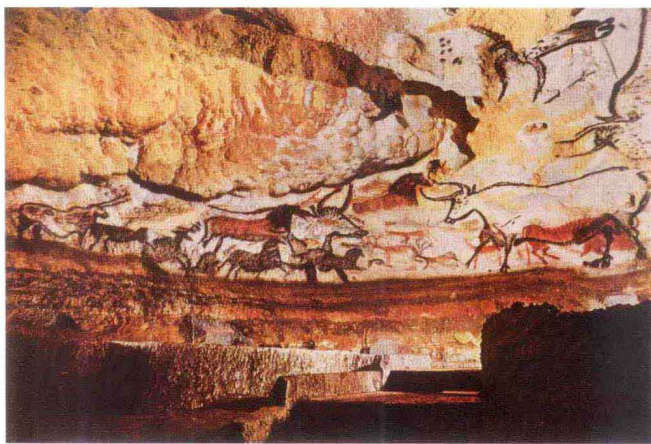


图1.10 《公牛大厅》，约公元前15,000年—前10,000年。法国多尔多涅省拉斯科洞

超现实主义画家萨尔瓦多·达利曾戏谑地谈到他那些梦境般画作（见图28.18）的灵感来源，称这些创作想法是从周围空气中沿着他浓密的八字胡进入脑海的。即便那些对艺术及艺术史所知甚少的人也会对艺术是什么有自己的观点，原因很简单，我们已经从自身的文化里吸收了这些观念。1919年，机智的巴黎才子马塞尔·杜尚从卢浮宫博物馆买来一幅高17.8厘米，宽12厘米的《蒙娜丽莎》复制品，并在她脸上画了两撇胡子（图1.11）。他在画下写着“L.H.O.O.Q.”，用法语来读就是“elle a chaud au cul”，意思是“她的屁股热烘烘”。杜尚用这句话嘲笑的是大众对蒙娜丽莎那抹神秘微笑的痴迷，而大众开始对她的微笑发生兴趣始于19世纪，而且在杜尚的时代这一微笑尚未找到合适的解释。杜尚大不敬地暗示，蒙娜丽莎性别模糊，而且其性欲被激发了起来。杜尚借用给蒙娜丽莎加上两撇小胡子这种小儿把戏，还抨击了人们对绘画大师画作表示出的布尔乔亚式的平庸敬意，也抨击了认为油画代表艺术顶峰的观念。

杜尚要说的是，仅仅给批量生产的复制品涂上油墨就可以造就艺术。艺术不必然是画布上的油彩、浇铸出的青铜像或者雕琢过的大理石像。艺术家为了表达自己，可以借助任何方式，使用任何可以想见的媒介。他在宣称，艺术是经由视觉传达的观念，而不必是制作艺术品的材料，也不在于它是否与当下品位符合。这件异想天开、近乎欺骗的作品蕴涵了丰富的观念，杜尚是在告诉我们，艺术可以是任何东西，只要有人愿意称它为艺术，当然这并不等于说它就是好的艺术。进而言之，他表明艺术可以很小，《L.H.O.O.Q.》只及原作的零头那么大。杜尚挪用达芬奇的著名画作，并以迥异于传统的方式解读它，以此暗示“怎样认识艺术”这一问题的答案永远都不固定，答案会变，艺

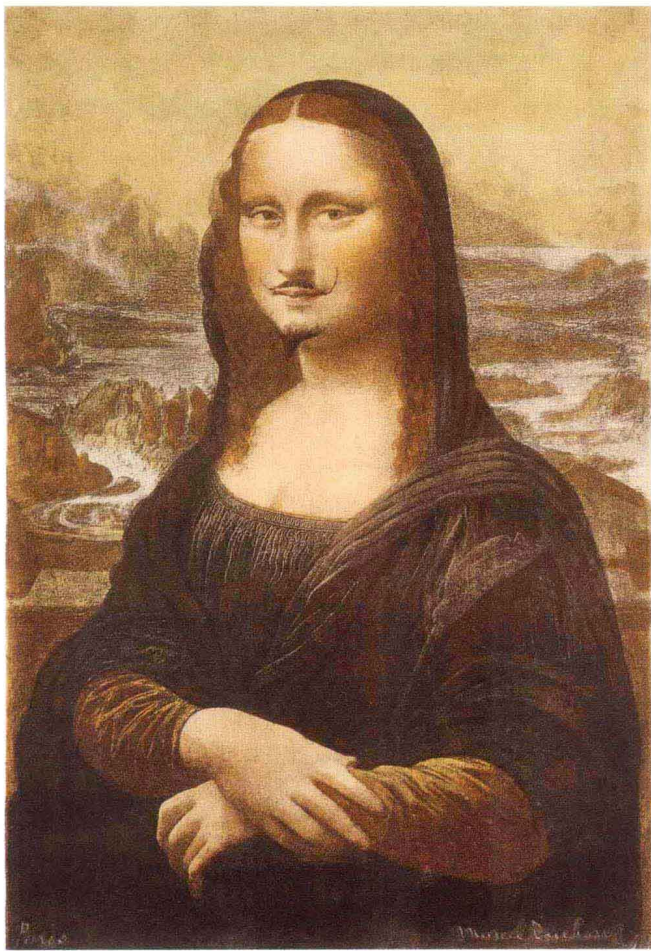


图 1.11 马塞尔·杜尚：《蒙娜丽莎 (L.H.O.O.Q.)》。1919年。经改动的现成品，复制品上的铅笔画，17.8×12 厘米。私人收藏

艺术家、观众、作家、收藏家和策展人都会给出自己的答案，并按各自的目的使用它。最后，当然这也是杜尚对艺术的诸多杰出贡献之一，他告诉我们艺术可以很好玩；它可以挑衅那些关于美的习见，它以最为严肃的方式吸引我们心智的同时，也可以让我们微微一笑，甚或开怀大笑。

艺术与美学：美的观念流转更替

杜尚之所以选择《蒙娜丽莎》去“搞破坏”，原因之一必定在于很多人认为它是历史上最美的画作。的确，它即使不是世界上最有名的画作，也是最有名的画作之一。1919年，大多数持这种看法的人可能从没见过原作，只是见过它的复制品，而这些复制品的效果恐怕还不及杜尚在《L.H.O.O.Q.》中用的那张！但他们仍然会认为达芬奇的原作才是美的，杜尚的滑稽版不美。杜尚将《L.H.O.O.Q.》这种处理过的拾得物称为“挪用现成品”，《泉》（见图 28.2）是此类创作的又一例作。他坚称这些作品没有任何审美价值，不应视其为美，之所以选择它们是因为它们在美学上

的中性状态。杜尚感兴趣的是这些东西一旦被称为艺术品之后所体现的观念。

《L.H.O.O.Q.》与关于这幅作品美不美的争议提出的是美学问题，美学研究美及其起源与意味，主要属于哲学范畴。对美学概念的兴趣在西方可追溯至古希腊。希腊人的美学理论反映着他们的文化观念和性格。希腊人把《克里提奥斯的少年》（见图 1.12）这样的雕像称为美，是指这尊雕像反映了被普遍接受的理念：比例恰当的青年男子是道德上至善或完美的化身。人们甚至认为，这个至善至美的理想化形式可以用来激发向上的情感，健全那些推崇它的优秀公民的品格，这种功能对动荡不安的城邦而言极其重要。

在现代世界，艺术史家同艺术家一样，也为各种各样的美学理论所影响，这些理论在根本上反映着当下在社会与文化发展方向上的指归。随着我们世界的日益变幻和支离破碎，关于真、善、美的美学理论也开始强调美学概念的相对性，而不再把它们视为一成不变的永恒。现在许多艺术史家都主张，只要有理可循，一件艺术品可以同时相容于几种关于美的解读或

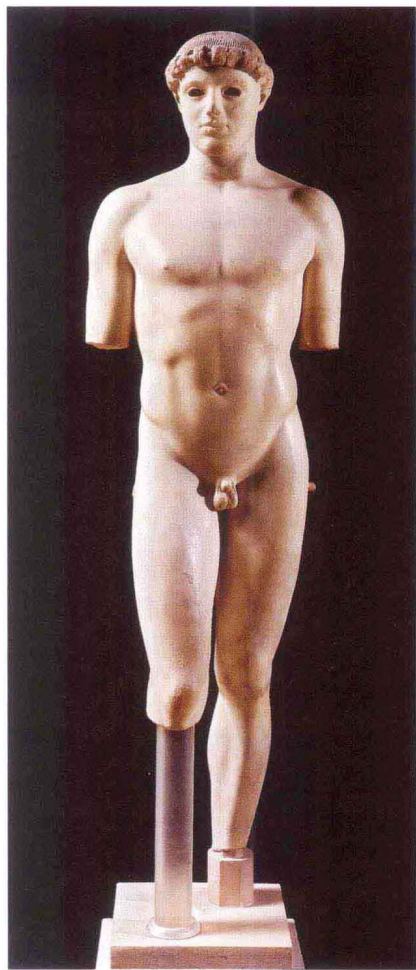


图 1.12 《克里提奥斯的少年》。约公元前 480 年。高 116.7 厘米。雅典卫城博物馆

其他美学概念，尽管它们之间经常互相抵触。所以尽可以抛开杜尚自己的声明，在他的挪用现成品中感受到美，当然，感受它的方式与感受达芬奇的《蒙娜丽莎》绝不相同。杜尚作品的美源于对智力的吸引，如果我们理解他所传达的信息，他的作品就会显得睿智甚至深刻。他的机智和对艺术的洞察把一件稍作修改的廉价黑白复制品转变为引人关注的艺术品，其方式与达芬奇有很大不同。《L.H.O.O.Q.》吸引我们的品质是它的聪颖与机智，与达芬奇的《蒙娜丽莎》的内在技巧和涵义有天壤之别。《L.H.O.O.Q.》中引人入胜的观念和机智使它超越了年轻人的单纯闹剧，指出了看待艺术的新方式。自问世以来，杜尚对于艺术本性的创新性反思已经对艺术家和美学理论产生了深远的影响。如果没有杜尚的作品，我们绝不可能欣赏到罗伯特·劳申伯格的《宫女碑》（见图 29.10），这件作品创作于 20 世纪 50 年代末期，由拾得材料组成，枕头和公鸡标本与那些充满性暗示的废弃物幽默诙谐地粘接在一起。

品质寓于心抑或出于手？

品质和原创性这样的词汇常用于对艺术品的讨论，尤其是在本书或其他类似书籍中决定作品取舍的时候。然而这些词在不同的批评家笔下却有不同的含义。例如，在漫长的艺术史中，绘画技艺或技巧都被看作评价品质时最重要的特点。为了拆穿品质只关乎技法这一神话并把握住它到底指涉什么，让我们再回到沃霍尔的《金色的玛丽莲·梦露》。这幅作品充满了故事，例如我们可以讨论它针对艺术意义或者名流重要性的提问方式。但沃霍尔避开了艺术创作中技艺是否重要这一问题，因为他本人可能连碰都没碰过这幅画！我们已经看到他怎样挪用了别人拍摄的玛丽莲·梦露的照片，他自己连照片都没拍过。之后，沃霍尔指导助手们准备印刷用的丝网。他们还准备了画布，以沃霍尔选择的颜色将图像印到画布上，有可能也是他们按照沃霍尔的要求涂上了金色，虽然我们对此并不确信。

沃霍尔让助手制作作品，是在告诉我们品质与艺术家的技艺无关，甚至与艺术家是否亲自动手创作无关，但它关乎艺术家以视觉语言传达观念的水准。艺术效果本身或其哲学的品质与实现该效果所采用的技术手段的品质一样，都是衡量艺术的标准。亲临纽约现代艺术博物馆观看《金色的玛丽莲·梦露》是一次震撼的体验。站在这幅高达 1.8 米的画作前，这位最著名的美国性感偶像的空洞虚华一览无遗。由于同这

件特定作品相关的是艺术家的洞察力，而非其实际操作，因此即便沃霍尔可能除了在作品背后署名之外不曾动过一根指头也无关紧要。然而很快我们会谈到，艺术家亲自动手与否经常对感知艺术品的原创性至关重要。

沃霍尔把他的曼哈顿工作室称为“工厂”，公开宣称他的艺术与他个人的技能无关。他告诉我们艺术是一件商品，他所做的就是制造甚至批量生产产品。

“工厂”以同一张报纸照片为底本，炮制了很多幅梦露肖像和印刷品，纵使不曾成千上万也有成百上千。沃霍尔通常所做只是署名，因为很多人把署名当作艺术品不可或缺的一部分，他的署名强化了署名本身的重要性。讽刺的是，14 世纪至 18 世纪间大部分绘画大师的作品都没有署名。事实上，几个世纪以来艺术家们都有助手协助他们作画。

安特卫普画家彼得·保罗·鲁本斯是 17 世纪上半叶最著名的画家之一，他有一间机械式生产画作的庞大画坊，尤其生产巨幅作品。他的助手们通常都是专攻花卉、动物或服装等的画家，其中不少人后来凭着各自的专长获得了成功。鲁本斯完成画面设计之后，按他的风格培训的助手就会绘制各自的部分。鲁本斯在最后阶段参与其中，根据需要完成作品。顾客的出价往往决定着鲁本斯实际参与作画的比例，事实上他



图 1.13 帕布罗·毕加索：《格尔尼卡》细部。1937 年。布面油画，3.51 × 7.82 米。马德里国家博物馆索菲亚皇后艺术中心、马德里普拉多博物馆永久出借