

可视的艺术史

从教堂到博物馆

A Visible History of Art
From Church to Museum

李军 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

—
艺术史丛书
—

可视的艺术史

从教堂到博物馆

A Visible History of Art
From Church to Museum

李军 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

可视的艺术史：从教堂到博物馆 / 李军著. —北京：北京大学出版社，2016.1
(艺术史丛书)

ISBN 978-7-301-26385-3

I. ①可… II. ①李… III. ①博物馆—历史—世界 IV. ①G269.1-091

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第244141号

书 名	可视的艺术史：从教堂到博物馆
著作责任者	李 军 著
责任编辑	谭 燕
标准书号	ISBN 978-7-301-26385-3
出版发行	北京大学出版社
地 址	北京市海淀区成府路205号 100871
网 址	http://www.pup.cn 新浪微博：@北京大学出版社
电子信箱	pkuwsz@126.com
电 话	邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752022
印 刷 者	北京华联印刷有限公司
经 销 者	新华书店
	720毫米×1020毫米 16开本 26印张 495千字
	2016年1月第1版 2016年1月第1次印刷
定 价	188.00元

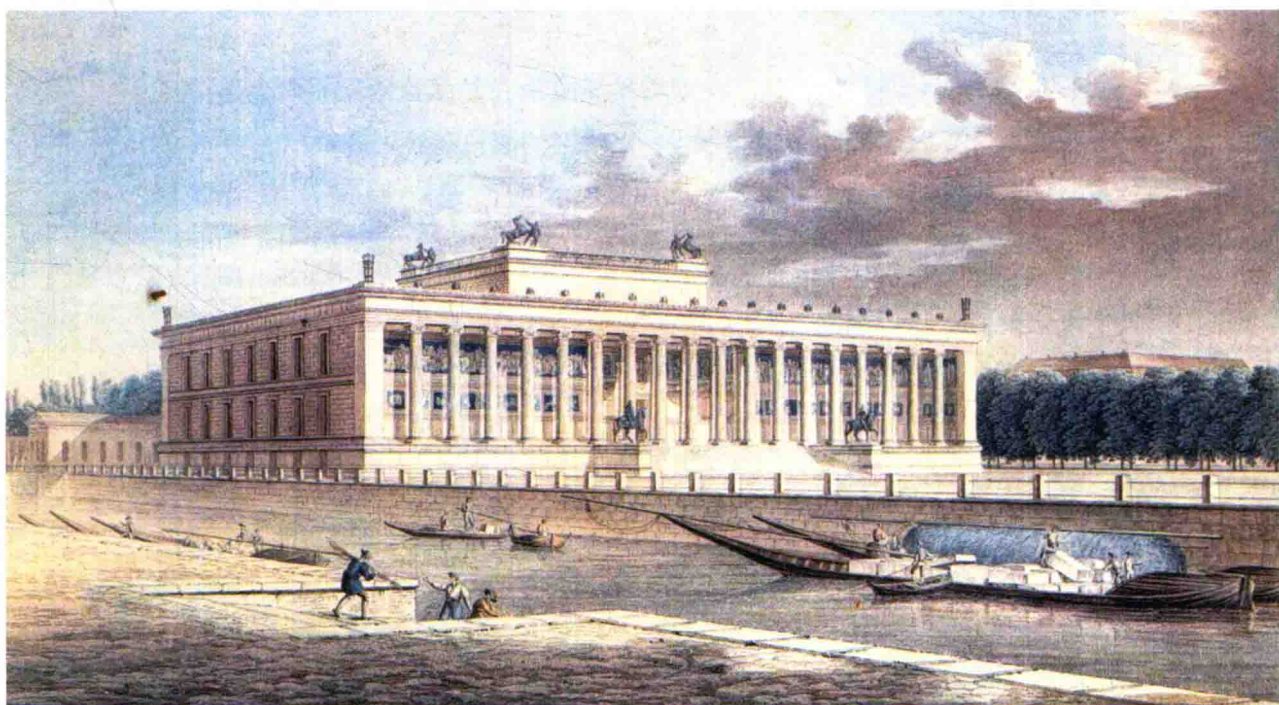
未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究

举报电话：010-62752024 电子信箱：fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题，请与出版部联系，电话：010-62756370

从教堂到博物馆，
一段从中世纪穿越当代的旅程，
一个似曾相识、既旧又新的故事。



目录

导论 从“可视的艺术史”谈起	/1
第一编 收藏与展览的考古学	
第一章 “收藏”的观念	/25
一 什么是“收藏”？	/26
二 收藏什么？	/31
三 为什么收藏？	/42
第二章 从 mouseion 到奇珍室：博物馆收藏的起源	/51
一 亚历山大里亚缪斯神庙的真相	/52
二 “奇珍室”：藏品的博物馆	/58
第三章 佛罗伦萨乌菲奇画廊与艺术博物馆的生成	/69
一 乌菲奇之前的古代艺术品收藏	/72
二 乌菲奇之前的当代艺术品收藏	/77
三 乌菲奇之前的美第奇家族收藏	/79
四 瓦萨里：历史、艺术与机构	/86
五 乌菲奇的综合	/98
第四章 美术学院陈列馆与沙龙：博物馆的展览制度	/103
一 佛罗伦萨设计学院开启先河	/104
二 法国王家绘画与雕塑学院的收藏制度	/106
三 法国王家绘画与雕塑学院的展览制度	/110
四 沙龙的“制度创新”	/115
五 公众问题	/119
第五章 卢浮宫：公共艺术博物馆之诞生	/123
一 “对所有人开放”：公众普世性的生成	/124
二 “艺术的万神殿”：藏品普世性的生成	/129
三 博物馆体系：“普遍的艺术史”之空间化	/135
四 向心力与离心力	/139

第二编 现代艺术史体制

第六章 谁是真正的“艺术史之父”	/143
一 黑格尔与艺术史叙事	/144
二 贡布里希的“艺术史之父”假说	/149
三 艺术史的“遗传”：黑格尔、温克尔曼抑或瓦萨里？	/155
第七章 瓦萨里与现代艺术史体制	/157
一 瓦萨里的“世界”	/158
二 从瓦萨里回看温克尔曼与黑格尔	/162
三 父-子关系与现代艺术史建构的逻辑	/171
第八章 丹托的“艺术终结论”	/175
一 从哲学看丹托	/176
二 丹托的“艺术世界”	/178
三 “风格矩阵”与丹托学说的内在矛盾	/180
四 1984 年的突破	/183
五 丹托的罹罪	/185
第九章 贝尔廷的“艺术史终结论”	/187
一 从“艺术史结束”到“艺术史终结”	/188
二 三部著作的叙事	/189
三 “艺术史终结之后”的艺术史叙事	/193
四 对贝尔廷的批评	/194
第十章 从“博物馆终结论”到现代艺术史体制之完成	/197
一 “博物馆终结论”	/198
二 格罗伊斯与“博物馆非终结论”	/199
三 “现成物”与“圣体”：艺术作为宗教	/201
四 现代艺术史体制之完成	/208

Contents

第三编 历史与空间

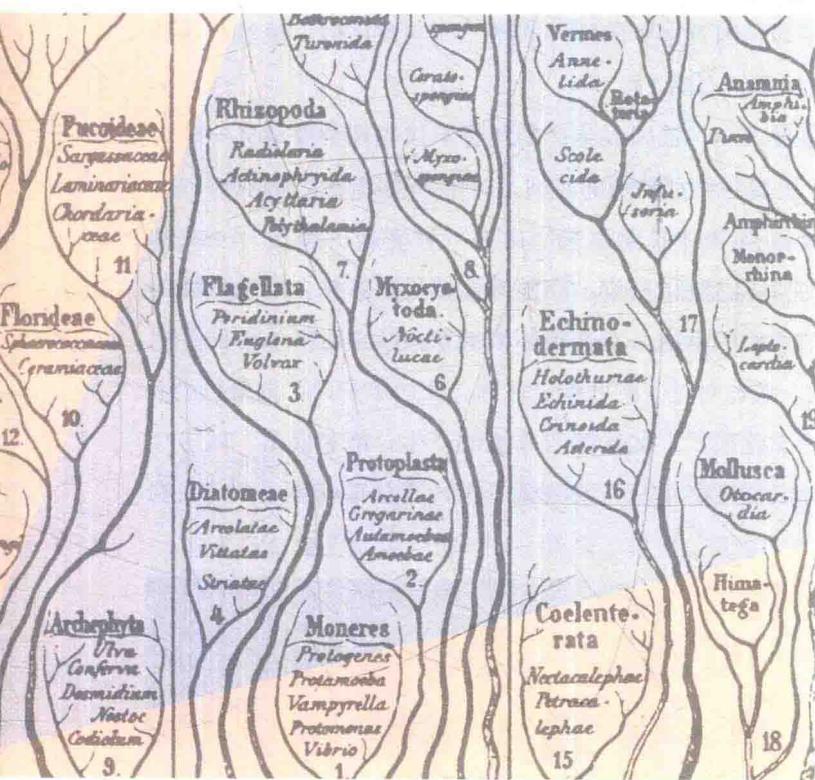
第十一章 瓦萨里艺术史模式的起源	/213
一 几个关键词	/214
二 瓦萨里艺术史模式的基本性质	/215
三 1550年版的《大艺术家传》的空间结构	/217
第十二章 《最后审判》图像与西斯廷礼拜堂的图像程序	/221
一 瓦萨里的《最后审判》图像	/222
二 米开朗琪罗与西纽雷利的《最后审判》图像	/226
三 晚期中世纪的《最后审判》图像	/230
四 西斯廷礼拜堂的图像程序	/234
第十三章 另一类图像传统:《方济各生平》祭坛画	/241
一 圣方济各与祭坛画	/242
二 佛罗伦萨圣十字教堂《圣方济各生平》祭坛画	/244
三 瓦萨里与圣十字教堂	/246
第十四章 原型:阿西西圣方济各教堂的图像与布局	/249
一 图像制作第一阶段:1253—1281	/251
二 约阿希姆主义与中世纪晚期历史神学的变革	/255
三 图像制作第二阶段:1288—1305	/259
四 从神学文本到视觉图像	/265
五 东墙图像的秘密	/275
第十五章 从约阿希姆到瓦萨里:空间的历史叙事	/281
一 图像与历史	/282
二 空间优先:大教堂的“宇宙形象”	/288
三 空间的历史叙事	/292

第四编 图像的物性

第十六章 弗莱切尔“建筑之树”辨正	/297
一 《比较法建筑史》的特征	/299
二 “建筑之树”的两种图像	/303
三 “历史风格”与“非历史风格”	/308
四 图式 A 与图式 B	/310
第十七章 “树形图”的图像志：“谱系树”“知识树”“耶西树”	/313
一 家族的生命：“谱系树”	/314
二 知识的体系：“知识树”	/316
三 神圣的图谱：“耶西树”	/322
第十八章 “树形图”的图像志：“历史之树”与约阿希姆	/335
一 历史神学：从奥古斯丁到约阿希姆	/336
二 《图像书》：约阿希姆的图像实践	/339
三 图像的逻辑：从刻意隐瞒到普遍误读	/343
第十九章 “树形图”的图像志：追寻“生命树”	/349
一 从“法律树”到“血亲树”	/350
二 十字架：独占的“生命树”	/354
三 伊甸园：另一种“生命树”	/358
四 面向东方	/362
代结论：交错的共时	/365
后记	/379
图版来源	/383
参考书目	/391

导论

从「可视的艺术史」谈起



1793年1月21日上午，巴黎协和广场人潮攒动，蒙蒙细雨下个不停，但丝毫没有减弱数千名旁观者的热情。一座高台上，一场注定载入史册的大戏正在上演：随着断头台的三角形铡刀轰然落下，刚刚成为“公民卡佩”不到四个月的法王路易十六，因为“叛国罪”而被处决。当刽子手拎着路易十六血淋淋的人头高高举起时，人群里顿时爆发出“共和国万岁”的阵阵欢呼——与此同时，统治法国达十五个世纪之久的旧制度颓然委地（图1）。

作为现代性最充分的体现之一，法国大革命的理想不仅表现为要建立一个自由、平等、博爱的新世界，更要创立一种新的时间，一个人类历史上崭新的开端。随着1792年9月22日基督教格里历被废除并代之以一种崭新的历法——共和历——，这种历史新纪元的意识达到了高潮。在精神领域里，这种企图用理性的设计把时间和历史判断为两截的做法，与在肉体领域里，断头台所从事的手术一样，导致了一系列新对旧、现在对过去的残酷破坏和“汪达尔主义”的盛行^[1]；与此同时，也导致了保护“文化遗产”的法律与政策的产生。绝非偶然，同一个行政当局在刚刚颁布“破坏旧制度的象征”的政策不久，即宣布成立一个“文物

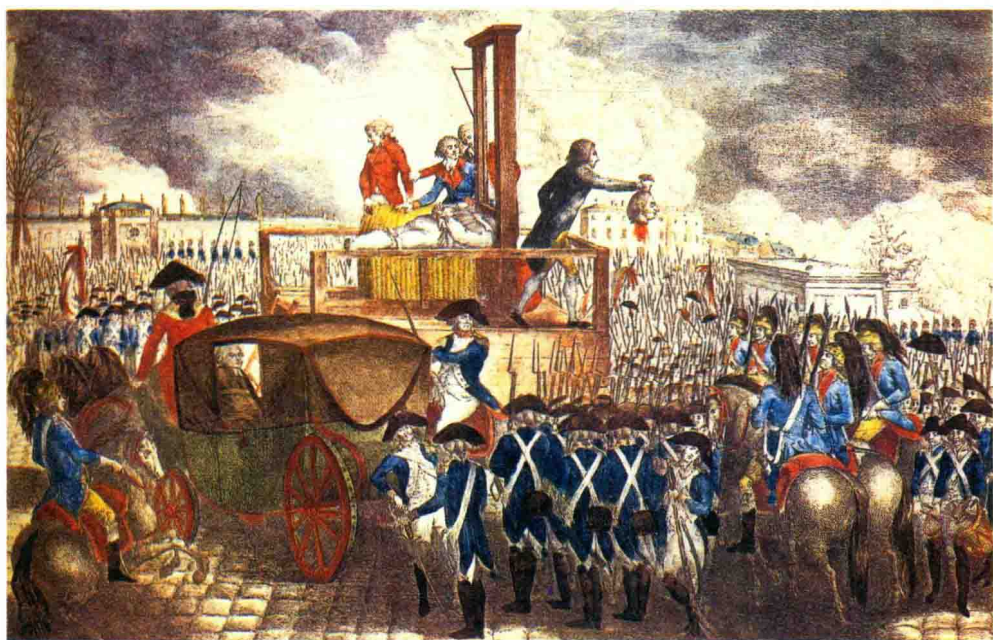


图1 Georg Heinrich Sieveking,《1793年1月21日处决路易·卡佩》,1793

[1] “汪达尔主义”(Vandalisme)是共和国的狂热斗士格里高利修道院院长 Abbé Grégoire 发明的词。他在1794年致国民公会的报告(*Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme, et sur les moyens de le réprimer*)中，用该词指斥当时法国上下到处盛行的，以“破坏旧制度的象征”的名义大肆破坏古代文物的行径。汪达尔人原是古罗马帝国时代生活在北欧的日尔曼民族之一，曾经于455年劫掠过罗马，对罗马造成极大的破坏。

古迹委员会”(la commission des monuments), 要在全国的 83 个省, 平均分配被没收的文物, 成立地方博物馆 (1790 年 10 月 13 日); 尤其是, 在下令摧毁圣德尼修道院中法国历代国王陵墓的同一天 (1793 年 8 月 10 日), 宣布开放卢浮宫博物馆。其间的意图昭然可见: 在破坏了民众对宗教的依赖之后, 博物馆试图通过提供新的崇拜物, 以填补民众的情感空白, 成为国民共同身份的象征。



在这场“巴黎战胜法兰西, 法兰西战胜欧罗巴”^[2] 的战争中, 几乎是同一时间 (1793 年 1 月), 发生了一段小小的插曲, 但其意义同样在后世中被持续地放大: 一位叫夏尔·勒布朗 (Charles Le Brun) 的鉴赏家兼艺术商, 出版了《对国立博物馆的反思》(*Réflexions sur le Muséum national*) 一书, 对筹建过程中的卢浮宫博物馆, 作了如下建议:

(卢浮宫) 博物馆应该是什么? 它应该是艺术和自然所产生的最珍贵产品的完美汇集, 如绘画、素描、雕塑、胸像、瓮瓶和各色材料的柱式, 用玛瑙、玉石做成的杯子等等。所有的绘画都应该根据画派来分门别类, 应该在悬挂时呈现出艺术诞生、发展、达到完美、最后趋于衰落的不同阶段。^[3]

卢浮宫博物馆根据法兰西共和国法令, 于 1793 年 8 月 10 日对外开放, 当时的全称是“中央艺术博物馆”(Muséum central des arts)。一年前, 在内政部长罗兰 (Ministre de l'intérieur Roland) 和著名画家大卫的筹建规划中, 这个“艺术博物馆”更多地被理解为一个艺术家主导、教育与培训年轻艺术家的场所。这种考虑决定了卢浮宫开放之初, 为艺术家服务的时间超过了为普通公众服务的时间。在展品陈列上, 罗兰在一封致博物馆委员会的信中, 提出了一种把画作混杂起来, 根据形式感来排列的建议, 以形成一种“用最明亮鲜艳的色彩组成的花坛”^[4]。

但勒布朗的看法迥然不同。他认为, 博物馆应该按照“画派”和艺术发展的“不同阶段”, 即以空间去呈现时间秩序的形式, 有规律地展示和陈列艺术品; 同样, 其管理阶层应该是鉴赏家, 而不是艺术家。两年后, 勒布朗被接纳为中央艺

[2] Victor Hugo, *Quatreving-treize*, Garnier-Flammarion, 1965, p.118.

[3] Dominique Poulot, *Patrimoine et musées: L'institution de la culture*, Hachette, 2001, pp.70-71.

[4] Roland Recht, « La fiction d'une «histoire de l'art» », in *Histoire de l'art et musées*, Dominique Viéville (ed.), École du Louvre, 1995, p.193.

术博物馆的高级管理层成员，标志着以藏品的空间布置来展示一部艺术发展史的思想，最终定型为卢浮宫博物馆展陈的基本原则。1803 年的一天，时任卢浮宫馆长的维旺-德农（Dominique Vivant-Denon），在陪同拿破仑参观大画廊（la Grande Galerie）时，不无得意地向皇帝介绍了大画廊陈设原则的最新成果——他说：“我们在漫步过程中，就可以欣赏到一部绘画史。”^[5] 1811 年，这部绘画史被分成九个部分，其终点是文艺复兴以来意大利画派的作品，暗示着绘画发展的高潮和极致。

三

这部“可视的艺术史”^[6] 的图像，可见于同时代著名画家于贝尔·罗贝尔（Hubert Robert, 1733—1808）的一幅画（图 2）中。从 1776 年起，于贝尔·罗贝



图 2 于贝尔·罗贝尔，《卢浮宫大画廊》，1801—1805，卢浮宫

[5] Roland Recht, « La fiction d'une « histoire de l'art » », in *Histoire de l'art et musées*, Dominique Viéville (ed.), p.19.

[6] 瑞士人麦歇尔（Christian von Mechel）于 1784 年率先提出，要根据“年代顺序或大师传承”以及“画派”对绘画进行分类，把“同一位大师的作品放在同一个展室”，旨在形成一部“可视的艺术史”（une histoire de l'art visible）。在卢浮宫诞生之前，除了维也纳以外，欧洲各地也有一些博物馆开始尝试对艺术作品进行新的分类，如波茨坦（1765）、杜塞尔多夫（1770）、慕尼黑（1780）、佛罗伦萨（1792）等。Christian von Mechel, *Catalogue des tableaux de la Galerie impériale et royale de Vienne, Bâle*, 1784；参见 Dominique Poulot, *Patrimoine et musées: L'institution de la culture*；并请参见本书第五章相关内容。

尔作为王朝时期卢浮宫绘画的管理者，居住在卢浮宫；共和时期，他则担任了卢浮宫博物馆筹备委员会最早的五人委员之一^[7]。从1801年7月14日开始，卢浮宫大画廊的西半部分被划归为意大利画派的专设展览区（东半部分为北方和法国画派），而1805年起，大画廊又



图3 于贝尔·罗贝尔，《装修中的卢浮宫大画廊》，1796—1799，卢浮宫

经历了一次由建筑师佩西耶和方丹（Percier et Fontaine）主持的大规模改造，故罗贝尔在画中反映的，恰好是位于上述两个时间段之间的大画廊的情况，也正是维旺-德农所欲向拿破仑皇帝展示的那部“漫步过程中的绘画史”。

画面展示了大画廊内部的透视场景：一道长长的通道，通向莫测的前方；通道两旁的墙上挂满了画；通道中徜徉着如勒布朗所述的两类观众——正在临摹或研究大师作品的艺术家或艺术生，以及如勒布朗般的艺术鉴赏家或爱好者（表现为前景中指指点点的评画者）。据 Jean de Cailleux 和 Marianne Roland Michel 的研究，这张画是罗贝尔的大画廊绘画中的写实类型^[8]，故我们可通过它，获得准确的历史信息。

首先，是画中这样的细节：前景中采光的落地窗两侧，各有一根大理石立柱，石柱上面摆放着古典风格的胸像；立柱以间隔两个窗户的节奏依次展开；墙上的挂画则呈三至四排悬挂。这些特征并非卢浮宫大画廊的常态，而是1796—1799年间装修增设的结果（图3）。据卢浮宫管理层于1794年提交的报告可知，这次装修的目的之一，在于为大画廊增设立柱，旨在使其起“区隔艺术作品和艺术流派”的作用^[9]；也就是说，立柱之间所围合的是一个具有某种共性的功能单位，在这里，显然是指“艺术风格”或“艺术流派”，而这恰好是勒布朗在他的书中建议的、所

[7] 据 Jean de Cailleux et Marianne Roland Michel，其余四人是 Fragonard、Vincent、Pajou 和修复师 Picault。参见 Jean de Cailleux et Marianne Roland Michel, "From the 'Museum' to the Musée du Louvre: Schemes and Transformations in Connexion with Two Paintings by Hubert Robert", *The Burlington Magazine*, Vol. 105, No. 720 (Mar., 1963), p. i.

[8] 另一类是理想类型，反映的是罗贝尔（以及他的同事）关于大画廊的理想设计，其典型标志是用壁龛代替落地窗，增加拱门柱以区隔空间，采光则由开启顶部天窗解决。这一方案在罗贝尔生前从未实现，直到1947年对卢浮宫大画廊进行改造时，才付诸实施。参见 Jean de Cailleux et Marianne Roland Michel, "From the 'Museum' to the Musée du Louvre: Schemes and Transformations in Connexion with Two Paintings by Hubert Robert", *The Burlington Magazine*, Vol. 105, No. 720 (Mar., 1963), pp. ii - iii.

[9] Jean de Cailleux et Marianne Roland Michel, "From the 'Museum' to the Musée du Louvre: Schemes and Transformations in Connexion with Two Paintings by Hubert Robert", *The Burlington Magazine*, Vol. 105, No. 720 (Mar., 1963), p. ii.



图4 拉斐尔,《圣家族》,1518, 卢浮宫

谓“所有的绘画都应该根据画派来分门别类,应该在悬挂时呈现出艺术诞生、发展、达到完美、最后趋于衰落的不同阶段”的诉求,在卢浮宫大画廊中的一个初步体现。

图5 安德里亚·德尔·萨尔托，
《圣家族》，1518年之后，藏卢
浮宫



图6 拉斐尔，《椅中圣母》，
1514，皮提宫



无独有偶，画中还保留了更直接的信息，让我们对什么是报告中所指的“区隔艺术作品和艺术流派”，有更清晰的了解。画面前景右侧有两幅可以辨认出来的画：上面较大的一幅是拉斐尔的《圣家族》（*Sainte famille*，图4）；下面较小的一幅则是安德里亚·德尔·萨尔托（Andrea del Sarto，1486—1530）的同名作品（图5）。两幅画不仅标题和题材相同，就图像志而言，同样存在紧密的联系。例如，其中的圣母像，二者都呈反S形的跪踞姿态，脸部为3/4侧面，衣服为红色长袍套蓝色披巾；两侧的圣伊丽莎白和圣约瑟的形貌亦基本相同，后者中的正侧面像明显是从前者的3/4侧面像中化出，显然是为了适应从前者的长方形构图变为圆形构图所做的压缩和调整。同样，圆形构图早已为拉斐尔所娴熟，可见于其著名的《椅中圣母》像（1514，图6）。尽管卢浮宫的藏品档案认为，安德里亚的作品与藏卢浮宫的另一幅作品《天使圣母》（*La Vierge aux anges*）一样，都作于1516年^[10]，但这一点并没有确凿的证据。相反，罗贝尔画中的细节则倾向于给出不同的结论：安德里亚的

[10] http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=13872&langue=fr.

画作应作于拉斐尔之后。我们知道，安德里亚本人曾经受到包括达·芬奇、米开朗琪罗和拉斐尔的重要影响。他曾经为奥塔维亚诺·德·美第奇（Ottaviano de Medici）临摹过拉斐尔著名的《利奥十世》像，这幅画达到的以假乱真效果，就连大鉴赏家奥塔维亚诺和拉斐尔的大弟子朱里奥·罗马诺也难以分辨^[11]。因而我们认为，该画的创作年代应在1518年之后，而且是作于巴黎而非佛罗伦萨，因为正是1518这一年，安德里亚被法王弗朗索瓦一世延请至巴黎作画，从而为其根据拉斐尔的原作创作此画，创造了条件。

但对我们来说更重要的，无疑是画中布局所反映的卢浮宫管理层的思想：至少对他们而言，是拉斐尔的同题材绘画影响了安德里亚，而不是相反！其中透露的重要历史信息在于，至少在这一案例上，大画廊的管理者（等同于今天的策展人）是通过同一题材画作的共时性陈列，即通过不同画家在风格、样式、题材和构图上面的同异关系，来具体地尝试给出一部“可视的艺术史”。

鉴于罗贝尔的画作仅仅给出了前景的一角，我们无从得知，这一“拉斐尔单元”其余部分的具体情况。幸好我们还拥有同时代的其他图像（图7），可以在相当程度上补足此画中尚未呈现的部分。作为一幅类似于今天的新闻照片的版画，

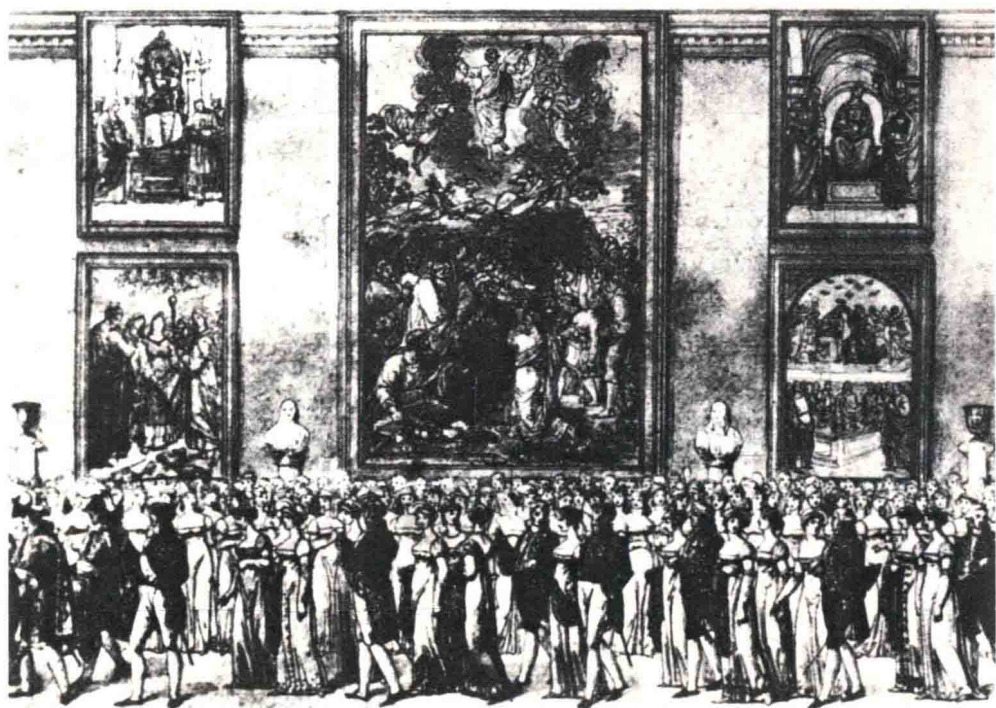


图7 本杰明·奇克斯（Benjamin Zix），《1810年拿破仑大婚大画廊即景》，铜版画，1810

[11] Giorgio Vasari, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, Volume I, translated by Gaston du. De Vere, David Campbell Publishers Ltd., 1996, p.845.

图7反映的是1810年拿破仑与奥地利公主玛丽·路易丝大婚时参观大画廊的情景。我们看到，画中皇帝与皇后一行鱼贯而过的墙面上，悬挂着五幅名画：居中的一幅即拉斐尔最负盛名的作品《耶稣变容》；左下部分是《圣塞西莉亚的陶醉》；右下部分是《圣母加冕》^[12]；上方左右两侧则各是一幅佩鲁吉诺的画作。要之，三幅拉斐尔中没有一幅是卢浮宫的原藏，均为1795—1799年间法兰西军队的战利品，由拿破仑（此时尚为波拿巴将军）从欧洲各地掳掠而来；而随着1815年拿破仑战败，这些巨作连同《望景楼的阿波罗》《拉奥孔》《挑刺的男孩》等古典雕塑一起，重新归还给了原先的物主（参见本书第五章）。此图给我们留下的最重要的历史信息，在于它极可能是罗贝尔画作中付诸阙如的大画廊“拉斐尔单元”中主体部分的呈示。其中，卢浮宫的策展人（维旺-德农？）同样采取了将拉斐尔的画作与其老师佩鲁吉诺并置的方式，来见出二者之间的影响、继承和发展的关系。例如，在创作右下的《圣母加冕》（1502—1503）时，拉斐尔正处在佩鲁吉诺的绝对影响之下——用McClellan的话说，该画“展示了与佩鲁吉诺完全无法区分的风格阶段”^[13]；而把晚期作品《耶稣变容》（1517—1520）放在中间，则展示了拉斐尔后来居上而登峰造极的成就。换言之，大画廊中的“拉斐尔单元”，其采取的展览陈列手段，一方面是将同一画家作品集中展示，另一方面，更表现为将不同画家作品作共时陈列，以呈现出画家们之间存在的客观关系，试图揭示出该单元画家在绘画史上承前启后的地位。落实到瑞士人麦歇尔的相关说法，“拉斐尔单元”的陈列恰好证实了麦氏（包括勒布朗）的设计，即根据“年代顺序或大师传承”以及“画派”对绘画进行分类，把“同一位大师的作品放在同一个展室”，旨在形成一部“可视的艺术史”（*une histoire de l'art visible*）。

四

但是，这部艺术史一旦被空间化地建构起来，同时也就具有了自己的生命。正如在罗贝尔的《卢浮宫大画廊》一画中，除了它向我们提供的“可视的艺术史”的历史信息之外，我们还看到，图像本身向我们展示了更多的、属于图像自身的内容（图8）。

首先，我们注意到，画面上所有的透视短缩线都汇聚在画面下部约五分之一

[12] 这幅1810年的图像并非最早的。据Maria Cosway et François Couché作于1802—1803年间的版画可知，当时画作的选择和摆法均有所不同，但强调佩鲁吉诺与拉斐尔之间的继承关系，这一主旨则保持不变。参见Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge University Press, 1994, pp.141-142.

[13] 同上书，p.141。