

## 美术史（代序）

这是在北京，一个充满灰尘的城市  
这一天是寒冷的，  
我离开了我的朋友  
我准备说，“这一天是孤独的”  
我还沉浸在现实的生活中，像是离开了鲜花的包围，我缩紧在风里  
北京开始刮风了。

我在书店翻了几本《新潮》和《视觉 21》，站了将近两个小时，  
头晕乎乎的我仿佛经过了世界各地，看到许多艺术家在呐喊、号叫  
在横滨的三年展上，大野洋子，  
我们的遗孀展出了一件作品叫“货车”  
货车旁边的一段铁路是精心保留下来的，这里本是一个港口  
它曾经抵挡过关东大地震的破坏  
据说这辆货车真的是二战时期的，  
车厢上的枪眼也真的是助手用真枪射出来的  
躲在号哭般音乐里的光，和号哭般的音乐从这些弹孔射向天空  
飘散开的音乐也是大野洋子所创作，  
“我想表现我们抵抗在 20 世纪体验的悲剧和非正义……”  
世界在象征和它的修辞中完成了对自己的安慰，  
经历了时间的东西代替了时间，  
一个事件的形象成为了事件。

栗宪庭的文章说，“货车”是一个超度亡灵的装置。  
还在栗先生的图文报道里，  
我看到黄永砅做的两条大鱼和吊下天花板的  
又像舵又像鱼钩的“混合形象”，  
“以停泊和被钓，来作为文化的借鉴和被殖民的一种悖论象征”  
象征和双关是他擅长的手法  
另外的文章还谈到了给猪肉植皮和世界帝国主义的关系，  
身体派、尸体派  
我躲在编辑和摄影师的后面，推测我们的艺术史。  
我仔细推敲那些象征、一语双关和成语……  
我猜测那些象征之前的事物  
比喻之前的  
双关之前的  
修辞之前的事物，  
我努力想像经过艺术之前的一切，经过艺术史之前的一切  
我使用的是反推法  
可以说我的方法过于简单，我小小的怀疑论失败了  
——一切伟大艺术的高级血统，  
它肯定来源于人类更高阶段的文明传统和知识体系，  
更高意识形态的国家、民族和社会  
更深处的伟大灵魂——  
艺术的方法也肯定远远地高出  
那狭隘的一物通向另一物的道路，那狭小的递进关系。

一个伟大的物必定要求芸芸众生你那微乎其微的牺牲  
格林威治的一次吼叫  
足以成就你数十条生命累积的全部荣耀，

一行历史记述也必定越出你一万年的忍受痛苦  
我那可怜的一类属于根茎的土豆，  
它躲在幽暗的地下怀抱着灰蒙蒙的土壤，终其一生  
等待着忽然一天跨入麦当劳的世界，  
成为那个修长、金黄的扇动着动画眼睛的小精灵  
那这就不仅仅是递进的一种，  
它穿过象征：身体闪烁，它和土豆确立了界限，它是薯条  
薯条不是土豆，土豆不是薯条，它拥有崭新的意义。  
它成为麦当劳的小可爱，它是欢乐，未泯的欢乐，儿童宠爱它。  
薯条，它是一个新形象。  
它远离了土豆，远离了我们  
伟大的艺术在徘徊  
伟大的艺术徘徊在这个充满灰尘的城市，  
在新的章程里，  
他要求自己抓住一切事件，重要的是原因、过程和结果  
伟大的艺术要求自己抓住那经典的一瞬间，  
建立新的形象才是我们本来的使命。  
形象记述历史  
我们要牢记：世界是由形象构成的！形象！形象！  
我站在象征和它的修辞后面，揣测我们的艺术和艺术史  
就是在飞行。

渣巴

2003.11.25

献给我的父亲母亲

# 目 录

- 1/ 美术史（代序）
- 2/ 阿尔培多·贾科梅蒂：出现，消失
- 11/ 最终之物：乔治·莫兰迪
- 18/ 安塞尔姆·基弗的考古学
- 28/ 呈现，巴尼特·纽曼
- 34/ 罗伯特·朗戈：凝固——夸张的姿势
- 41/ 弗朗西斯·培根的面孔
- 51/ 城市地图
- 关于莫勒莫·奎特卡的作品
- 54/ 罗伯特·马瑟韦尔：《西班牙共和国的挽歌》
- 57/ 瓦西里·康定斯基和他的绘画
- 66/ 西格玛尔·珀尔克
- 70/ 元素，能量，内心的戏剧
- 读马克·罗斯科的绘画
- 79/ 约瑟夫·博伊于斯，死兔子和荒原狼
- 85/ 亨利·马蒂斯：差异与平衡
- 93/ 桑德罗·基亚
- 100/ 爱德华·蒙克
- 108/ 约格尔·伊门多夫：复杂与矛盾
- 114/ 埃贡·席勒
- 119/ 卢卡·托马斯：对记忆的知觉
- 128/ 阿曼迪奥·莫迪里阿尼：适度的夸张
- 133/ 芙瑞达·卡罗：自传体编年史
- 141/ 恩佐·库奇：地方传奇
- 147/ “它很微弱，很微弱，这就是内容”
- 维莱姆·德·库宁与他的绘画
- 156/ 亨利·卢梭的童话
- 163/ 巴尔蒂斯：平衡的消极
- 169/ 凝视或一瞥：寂静无名的事物
- 看爱德华·霍珀的绘画
- 174/ 玛琳·杜马斯：黑色素描，作为符号的情欲

183/ 朱利安·施纳贝尔：镶嵌画的新命名

189/ A.R彭克：标准或浓缩的信息

196/ 乔治·巴塞利茨：以倒置的方式

203/ 保罗·克利

210/ 尤恩·乌格罗：控制被测量的痕迹

215/ 关于安东尼·塔皮埃斯

225/ 威廉·肯特里奇：粗糙与精确

230/ 瞬时，虚无，阿维格多·阿利卡

240/ 乔治·卢奥

243/ 雷尼·马格里特：错误的镜子

249/ 艾丽丝·妮尔

254/ 论保罗·高更

264/ 乔治·勃拉克：立体主义的验证者

271/ 卢西昂·弗洛伊德

276/ 图像志

——论大卫·萨利的绘画

286/ 鲁菲诺·塔马约

293/ 保尔·德尔沃：哑剧的声音

297/ 詹妮·塞维尔：肉质的版图

303/ 马克·夏加尔：并非幻觉

310/ 温森特·凡·高

315/ 米莫·帕拉迪诺

318/ 基斯·哈林：涂鸦，符号，秩序

325/ 保尔·塞尚

332/ 马塞尔·杜尚的几件作品

340/ 方格子：水平与垂直

——读彼埃·蒙德里安的绘画

348/ 格哈德·里希特：照片与绘画

357/ 弗朗契斯卡·克莱门特：迁徙的坐标

362/ 埃里克·费舍尔：焦虑的形象及其超越性

370/ 在乡村(后记)



贾科梅蒂《肖像》1958

## 卢卡·托马斯：对记忆的知觉

卢卡·托马斯始终在其绘画中测量出一定的距离，与客观现象的进行时态保持某种隔离的关系。距离的产生，作为托马斯绘画的动机和主题的一部分，它同时引导出另外的命题——产生距离的东西。在托马斯这里，对于事物知觉的敏感，凭借记忆的支持，继而对于记忆本身的知觉反应，以此形成视觉上的图像分析。从某种意义上说，记忆是关于“历史”的，更是关于“时间”的。对于时间与记忆的密切关系，身为一个画家，托马斯更像一个考古学研究者，他企图用绘画的元素关系将这二者的关系逐步建立起来。就像他的一些作品标题，也是以探讨、分析的方法和出发点介入主题的，如1989年的《研究之一》、《研究之二》、《研究之三》以及1988年的《时间之一》、《时间之二》、《时间之三》和《时间之四》等



卢卡·托马斯  
(Luc Twymans,  
1958- )



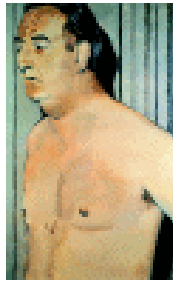
1



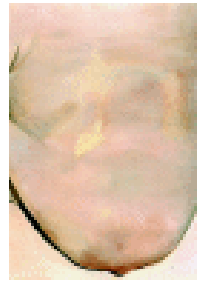
2



3



4



5

托马斯

- 1 《病症》 》 62cm × 40cm 1992
- 2 《病症》 》 58cm × 42cm 1992
- 3 《病症》 》 57cm × 38cm 1992
- 4 《病症》 》 75cm × 48cm 1992
- 5 《病症》 》 65.5cm × 45.5cm 1992

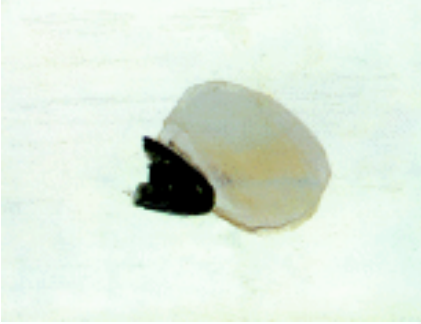
系列作品。托马斯的记忆主题，一部分是关于历史的——有关纳粹暴行的记录等事实，更大程度上，他是在观照日常生活的平凡琐事，包括那些非常微小的极不引人注目的事物。在这个基础上，画家并非倾心于研究“小事物”，而是以此避开对于物象事实自身的阐述。托马斯的中心目标是对“记忆”作为一个具有时间性的词汇，或者说“时间”作为记忆性的词汇——作为词的本身和人之间的知觉交往这一主题进行分析和研究。因此，在托马斯的艺术气质上，我们能感觉到作者漠然、冷静的与事物接触的态度。这种态度往往会制造出一些距离，但托马斯的距离主题并不仅仅是由冷漠的态度导致的，而更多的是关于记忆的知觉引起的图像关联。

托马斯的主题不是唯一的，是由具有同一性和差异性的几个部分交叉形成的，距离、历史、时间、记忆这些主题部分都有一个共同的意义归属，那就是知觉。事实上，距离、历史、时间等主题对于托马斯而言，最终都隶属于对记忆的知觉之范畴中。用法国哲学家梅洛·庞蒂的话说：“我根据知觉经验而陷入世界的厚度之中。”这无疑也适合于托马斯的艺术思想。梅洛·庞蒂认为，作为意义源泉的知觉经验深深地包含着间隔、间隙这样一些否定性因素，思想与存在的绝对一致，或思想与思想本身的一致、思想与世界的一致这一古典现象学的理念，可以说是现象学中超越论哲学的思想框框的残渣。梅洛·庞蒂把知觉更看成差异的发生，即不断“差异化”的过程，他认为，知觉应当被看成经常“脱离自我”或“非中心化”的过程。梅洛·庞蒂的知觉论，可以更实际地与托马斯的对记忆的知觉联系起来。托马斯关注的不是我们视野之内所看见的，而是人在与事物接触的过程中，进入其内部更为宽广，具有扩散性和不同特性因素的空间中，这个空间也就是梅洛·庞蒂的“世界的厚度”。但空间的差异性——它的瞬息万变的特质，则会相应地带出时间这一概念。时间除了“此时此刻”正在发生的事物，它往往存在于“记忆”之中。“此时此刻”当我写完它时，它已构成记忆的某种属性。这是一个简单的举例，记忆在托马斯的绘画中，承载着历史的内容、时间的特征、距离的间隔以及记忆本身的哲学性。

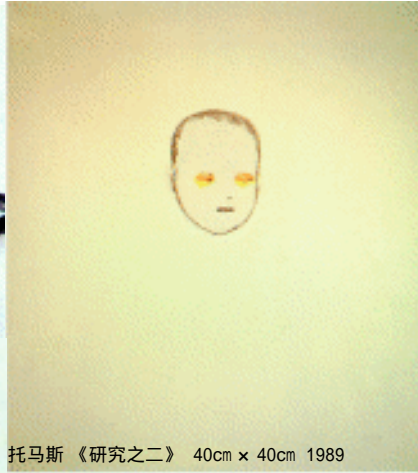
1958年托马斯出生于比利时的莫特塞尔。1976到1986年，托马斯曾先后就

读于布鲁塞尔和安特卫普的几所艺术院校,学习绘画、美术和艺术史。托马斯在1985年之前几乎没有参加过任何一个展览,1985年,他第一次举办了个人画展。从1990年起,他的绘画展览开始在国际上为人所知,例如以“迷信”为主题的巡回画展,1994和1995年相继在芝加哥、法兰克福和伦敦等地展出。托马斯的作品,全是架上绘画。他的绘画一般尺寸都比较小,多半不超过一平方米。他和非常传统的画家一样,按照传统的方法和步骤进行绘画所需的一切准备,但托马斯的艺术却致力于向绘画本身提出质疑并给予其重新界定。

作于1989年的《悬念》(60cm × 40cm)、《凶手》(32cm × 28cm),和1990年的《仆人》(50.5cm × 53cm)以及《观鸟》(39.5cm × 47cm)等绘画在主题和形式语言上具有一致性。一个或二三个占画面比例很小的人物,他们在面积较大的自然环境中进行着日常行为。带有普遍性的生活材料是托马斯经常使用的,但我们看到的画面上的风景和人物已经与客观现象产生了相当大的距离,它们处于更为遥远的、更低的、寂静无名和莫明的状态之中,基本的轮廓和基本的色彩构成有缺失、间隔、模糊感的主体形象。托马斯的记忆和历史事物之间永远隔着一段中间地带,他绘画中的形象向着记忆的方向逐渐靠拢。托马斯采用回溯记忆的方法,在《仆人》中,风景的形象已经简括到最基本的地步,绿色和黑色就可以完成这样的任务,人物也是简单得像个影子。“印象”——对于处于时间中的事物的印象,不确定、游移的印象,是对托马斯绘画的一个简单的认识,这个认识是存在的,但事情往往没有如此简单——记忆、时间的基本特质和基本价值,才是托马斯所专注的中心问题,但它的表面一般都会裹上一层“印象”的外衣,这是很正常不过的。托马斯在这些作品中,强调了“大致”、“基本”和“陌生”等词的作用,以此支持了距离的某种价值。距离使记忆成为记忆,成为往昔的时间以及它们和人之间交往的特定存在。季节的特征和气氛,在这些画里,我们能够清晰地感觉到,人物的性别也能了解,但是细节,却被作者有意地掏空了。没有局部的“历史”,只有整体的“概念”,这正是托马斯在其作品中所呈现并强调的。我们似乎无法把握客观现象的表面真实,一切都会稍纵即逝,渐渐地消失成记忆的标本,这个标本盛载着时间,我们只能去研究这个标本的所有特性



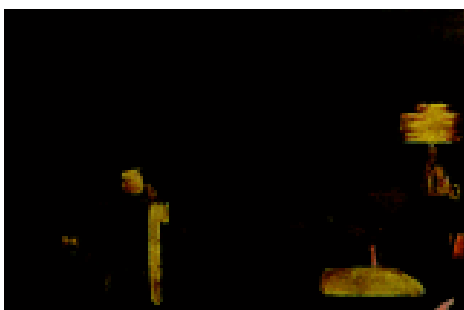
(上中下) 托马斯 《研究之一》  
40cm x 42cm(每幅) 1989



托马斯 《研究之二》 40cm x 40cm 1989



托马斯 《研究之三》  
40cm x 45cm 1989



托马斯

(上)《迷信》 46.7cm× 41.7cm 1994

(下左)《弱光》 55cm × 82cm 1994

(下右)《鼻子》 47.5cm× 55cm 1993

和所有的价值，从而求证人的存在的可能性。因此，对于事物“内部”的知觉能力和体验，对于时间和记忆的尝试性的考察和经验，在托马斯的艺术中被转换成许多不同样式的图像。

按照梅洛·庞蒂的理解，所谓“从内部”意味着回溯到经验的根本位相，经验的根本位相，目前来说就是知觉的两义结构：它一方面是知觉中的透视每次都随着我们所占的位置完全偶然地产生和变化；而另一方面，我们的知觉每次又通过它达到事物本身。梅洛·庞蒂写道：“透视性不是作为事物的主观变形而显现给我们，相反，是作为事物的特性之一，或许是它的本质特性的表现。正是由于这种透视，（被知觉的事物）在其自身中具有隐蔽的、无穷无尽的丰富性，毫无疑问地成为一个‘物’……透视性不但不会将主观性系数引入知觉，恰恰相反，它还保证知觉能与比我们所认识到的更为丰富的世界，即实在世界进行交流。”托马斯努力地在其作品中接近事物内部的厚度和丰富性，但利用视觉的手段究竟能传达多少“知觉”的内容呢？这或许是一个哲学的问题。但在当代艺术格局中，许多的艺术家运用诸如摄影、录像、电影、装置、行为或更为综合化的视觉媒介，试图对人的知觉能力和体验赋予挑战性的实践。托马斯则用传统的架上绘画来界定知觉的某些断面，以记忆的方式，同时在当代艺术的环境中，他“已经把他的绘画作为一种含蓄而委婉的策略，回应了那些‘极简抽象主义’绘画对绘画艺术本身的挑战”。他用自己的绘画为绘画艺术在另一种维度中确立其在当代艺术中的位置，一边怀疑油画艺术的衰败，一边在此基础上另谋可能性。托马斯的绘画渊源，可以联系到“佛兰德斯古典大师们的传统和西班牙20世纪后期浮世绘画的敏感性”。

《躯干》是托马斯绘画中与众不同的一幅作品。之所以说它与众不同，并不是主题上有太大的变化，而是在此托马斯明显地突出了画面的“肌理语言”。身体表面的质感已经不具身体本来的象征性。质感就是内容。托马斯把它们弄得像个文物似的，土黄色的调子中，颜料表层似乎受到外界力量的侵蚀，已经龟裂。身体只是一个简洁的轮廓，但它的质感很容易让我们联想起陈旧的事物。时间的某种特性，某种与事物交流所留下的痕迹或见证物，是托马斯对事物之衰败的结

果和发生的过程的一种隐喻。画家在这里,似乎是无所谓地、随心所欲而且粗枝大叶地把形象涂抹出来。当然这只是表面效果。用“处心积虑”来制造“满不在乎”,这是他的特色。托马斯称它们为“无形的绘画”。

托马斯1986年创作的《毒气室》(50cm × 70cm),是关于记忆与历史事件相联系的一件作品。前面讲过,托马斯的部分作品是有关纳粹暴行的记录。他的绘画素材有时和过去战争的电影、摄影产生关联。毒气室是纳粹暴行的遗留物和见证物。托马斯对于历史事件的沉淀物,以记忆的知觉方式给予关注。历史事件产生于时间的发生过程中,并将其知觉和意识存留于人们的记忆之中,它的意义和批判性最终会融入时间的不断发生和不断消失中。但对于记忆的特性而言,日常事物与历史事件在时间维度上处于同一水平线。除此之外,更多介入的则是人们的情感因素。《毒气室》用低沉的土黄和黑色勾勒出来,某种潜伏的“阴郁而沉重的暴力感”在其间被加以暗示。即使这样,托马斯还是表现出克制的力量,极为轻松的形象描述和“阴郁而沉重的暴力感”形成张力般的巨大反差。平和内敛的表情中克制着抑郁的情绪,记忆本身与被记忆的事物在这里相互重叠和交织在一起。较之托马斯绘画中所显示的日常性,《毒气室》或多或少地在记忆的基础上覆盖了一种对历史事件的注脚。

1992年托马斯完成了重要的系列作品《病症》。《病症》是由单幅的10件作品组织而成的。它的创作源于一份题为《病症》的医疗手册图解。它们排列在一起,静止的画面在不断地变化和推进,构成整体的时间上的连续性和运动感,像镜头对于细节的一次次闪回。虽然“病症”系列中单幅与单幅作品之间并没有表面上的直接线性联系,但连续性的静止画面使每幅作品都具有基本的内在关联,那就是疾病的事实,疾病的表面形态和对于疾病的分析、记忆和视觉化的展示。事实上,“肖像的冷淡气氛和他们全部的被动表情,正是由于这些肖像画并不是关于这些人的,而是针对于他们的疾病,不是关于具体的疾病,而是关于疾病的现实”。托马斯在这些图像中,冷静得就和医生一样,对于疾病的客观性存在进行了记忆性的描述,记忆的不同断片在不同的时间区域中连贯在一起,并保持了各自的差异性。托马斯在《病症》中,对于记忆的陈述方式做了时间意义上的分

解,在一个时间段上将不同的图像单位进行本质的排列,于此知觉性的记忆则渐趋扩散。用一组组图像来形成主题的推进和完成,是托马斯绘画中常用的一个演绎方法。例如《卡莎·格露丝》就是以三联画的形式对一个女孩的不同外在形态和内在逻辑性进行探讨。《痛苦》也是三联画。《密封的房间之一、二、三》运用同样的原理,对空间在时间中的微妙变化和相互关系加以注解。不同图像的静止形态与其思维逻辑的连续性,在托马斯的绘画中有力地增添了关于记忆、时间主题的丰富性和厚度,而《病症》表现得尤为出色。

托马斯绘画中的形象是不完整的,准确地说,是既概括又缺失的,甚至有时候一个具体的物体反而会产生抽象的意味。它们在被肯定的同时也暗含着不确定性,一个在消失的过程中被确立的形象,因此常常显得莫名其妙。托马斯尽可能地使形象达到很简省的境地,而手法也沿袭着一贯的“朴拙”、“不加修饰”和“漫不经心”。《失忆症》与《新居》便有上述的一切特征。这些特征在托马斯的所有作品中均有表现。《失忆症》和《新居》在记忆特性和知觉体验的指向上具有某种程度的直接性。

沉思默想要比直接引起视觉的刺激重要得多,这是托马斯一直认同的观点,这个观点在他的艺术中更有实践性的意义。它属于那样一种类型的绘画,即在平平淡淡的视觉图像中,能够吸引我们的注意力,并能引起观者逃不脱的思考。正是由于与现实存在着一定的距离,这种距离与我们息息相关——虽然它间隔着我们的视线——托马斯的绘画才更深刻地揭示了这种魅力。距离制造真实的事物,托马斯的作品在回溯记忆、时间、历史的知觉过程中,自然地,在客观现象与意识存在之间产生了距离,我们看见的图像也自然地拥有托马斯绘画中全部的形象特性。

## 阿曼迪奥·莫迪里阿尼：适度的夸张



阿曼迪奥·莫迪里阿尼  
(Amedeo Modigliani, 1884-1920)

阿曼迪奥·莫迪里阿尼1919年创作了他重要的绘画作品《斜倚的裸女》。莫迪里阿尼在此将绘画的三维空间缩减至一个平面内，形象的体积和透视也保持在非常基本和微弱的程度，它的立体感停留在形体的轮廓线边缘。早在几年前，莫迪里阿尼已经将其绘画概念发展到极其简省的地步他的造型方式也形成了固定的程式：平面化的解决透视的方法和将形体的某一局部进行夸张和变形。而后者在他的绘画中具有

标志性的“符号化”特征。画家常常将模特儿的鼻子长度、脖子长度以及女人体的躯干部分等在原有的基础上成倍地拉长，使其与身体的其他部位形成对比。莫迪里阿尼作品中被强化的部分与主体形象在一个色彩的平面中，处于既矛盾又统一的一个秩序系统中。《斜倚的裸女》中，人体被横在画面的正中间位置，一块矩形的物质呈橘黄色，由于整体的平面化感觉，它更像是悬置在曙红和黑色的区域之中。莫迪里阿尼在此呈现的强烈的平面意识和改变事物原有形状的做法，体现了他所有作品中一贯的统一原则。《斜倚的裸女》