

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

艾丽丝·妮尔

美国女画家艾丽丝·妮尔在她漫长的一生中，更像一位默默无闻的“业余爱好者”，但妮尔在其绘画作品上的“专业性”，却与她所处的时代拉开了显明的距离：妮尔的绘画作品中凸显出来的“情欲本能”和“社会性”因素，使得她的艺术在今天仍有鲜活的力量，比如琼·克林和伊利亚斯·皮通等一批画家就深受其影响。妮尔在她大量的肖像画中，始终以极为个人化的方式表现“隐秘的”个人情感以及“悲剧意味”浓郁的病患者和社会行为。

妮尔对于“性”、“情欲”、“性特征”的夸张描述在当时的社会是令人难以接受的，其中一幅水彩画作品《无题》中，妮尔和她的情人双双在厕中小便，妮尔极尽对隐私的自我表白和对性欲的形象喻示，直到1973年，此作才得以公展。1933年的《乔·古德》是妮尔早期绘画的一件重要作品。她在画中赋予这位传奇式的格林威治村怪人一种新的特质：他双腿叉开，裸体坐在凳子上，并有着三个生殖器，而不仅仅是一个。画中另有两个男人体（头部省略）分立两侧，灰色身体使粉红的阴茎和睾丸凸现出来。1993年，在纽约举行的名为“我是一个宣告者”群展上，尽管杰夫·昆斯等当代艺术家的作品令人眼花缭乱，而妮尔这幅肖像画也同样引人注目。妮尔以一个女性艺术家的视角，对男性的裸体进行了新的诠释，以夸张的姿态对男性的性特征给予强调。这个新的形象既荒诞又幽默，但这一点并非妮尔作品主题的本质属性，妮尔呈现主题的方式是直接和犀利的，她省略了许多主题结构中的原因和过程，扔给我们的

是一个具体却又暧昧的结果,这个结果是会让观者过目不忘的。而那些产生这个结果的原因和过程也同时留给了属于观者的想像空间。《乔·古德》里,生殖器是一个抢眼的标志和中心,而且是男性的生殖器。乔·古德的身体上有三个长在不同部位的生殖器——是情欲的过剩物还是渴望情欲的幻想物?妮尔展示给观者的只是一个矛盾的形象,这个形象的含义已完全超越了“裸体肖像”的绘画范畴,它可能质疑了男性的性欲和社会结构之间暧昧不明的矛盾因素。妮尔在这里所使用的绘画方法,是用外轮廓线将人体勾画出来,而人体的结构表现是简单的,类似于“平涂法”。

1933年,妮尔加入艺术项目公共工程。不久,艺术项目公共工程更名为美国公共事业振兴署。按照美国公共事业振兴署的规定,参加者应每月交纳一件作品以换取当月津贴,而且作品不宜涉及裸体和社会宣传。这样,妮尔便画了一批纽约的街景。另外,她趁着政治审查的一时松动,创作了诸如《纳粹谋杀犹太人》(1936)之类的政治性作品。妮尔在这个时期开始关注政治生活中人们的集体性和个人境遇。《纳粹谋杀犹太人》是妮尔公开对不公平的政治行为的观点表达。油画《肯尼斯·费林》中,妮尔将街景、肖像和政治性题材通过缩小形象、置换空间而紧密地结合在一起。其中,叼着香烟读书的诗人肯尼斯是画中的主体形象,其内在世界和外在世界之间的界限在此被完全消解,虽然诗人在灯下坐于桌前,但身后的背景却不是墙壁,而是纽约城区的街道和高架铁路列车,在高架桥的阴影里,隐隐约约有一些微小的人物形象——对市民施暴的警察以及美国共产党报《工人日报》的携带者;在这个以诗歌批判都市阴暗面的诗人面前的桌子上,还有一些更小的人物形象——婴儿,大亨及其新娘和不祥的骷髅。令人不安的是,妮尔在诗人的左胸画了一个大窟窿,那里面有一个更大的骷髅正紧紧抓着鲜血淋漓的心脏。妮尔采取对比的形式法则表现主题的内容,以加强主体形象的“悲剧”性格,诗人与社会生活之间的“介入”与“疏离”的矛盾关系,是妮尔所触及的“政治语境”的敏感点。这幅作品具有强烈的象征和讽刺意味,骷髅形象的多次出现,使它寓意性的暗示更为丰富。妮尔作品最动人的特点之一,便是她运用朴素稚拙的手法,不加任何掩饰地注入了自己真切的情感,这在她的作品

里非常普遍。

1946年,妮尔画了《已故的父亲》。这是一幅在形式上极为简略的作品,表现了作者的父亲身着黑色西服的棺中遗容:妮尔用黑色把西服进行了平涂,西服的外轮廓线十分坚挺,整块黑色区域占画面三分之一的比例,呈现出静止和僵硬的状态,与蜡黄色的面容与背景形成强烈的互补关系。此时,妮尔着重确定了形式本身的功能,形式的简洁和构图的平衡,使这幅作品富有某种视觉和心理上的穿透力——庄重、肃静的气氛和淳朴的色彩在观者与之相遇时,显现了一种持久的力量。作为妮尔纪念其父亲的一件作品,艾迪生美术馆馆长安特姆金把它与遗像传统相联系,认为妮尔可能吸收了当代的墨西哥艺术和哈莱姆西班牙社区的地方性文化。

作于同年的《少妇》,受欧洲绘画的图式与色彩影响,消除了以往许多作品中令人紧张不安的内容和视觉效果,马蒂斯绘画的原始主义图案和明亮率真的色彩替代了“阴霾”的风格,呈现了妮尔不同趣味的绘画倾向性,视觉上多了层“愉悦感”,但表现力度上不及妮尔其他关于“情欲”和“社会性”主题的作品。

妮尔早在“民族多样性”和“文化持久性”的题材风靡美国艺术界之前,就已涉猎过它们。1938年,她移居哈莱姆西班牙社区,并且一住就是24年。在此期间,她创作了大量有关该社区富有“悲剧意味”的作品,如《哈莱姆肺结核患者》(1940)和《哈莱姆西班牙社区的两个女孩》(1959)等。妮尔在这些作品中,回应了她早期的“社会性”主题的绘画,并与它们在本质上保持着一致的批判和同情。不同的是,她的笔触更为具体地涉及了她在日常生活中所接触的事物。评论家理查·福罗德谈及妮尔30年代政治性作品和成名阶段的肖像作品之间的连贯性时认为,妮尔的目标始终在于以个性化方式突出那些为未来而奋斗的人们,尽管其社会漠视了自身对其贡献的需要。

六七十年代,妮尔专注于将肖像画中的形象赋予新的解释,在1962年所作的那幅以罗伯特·史密森为模特儿的肖像画中,她把未来的观念艺术家表现成一个探头探脑满面痤疮的青年,在1970年的一幅肖像画中,波普画家安迪·沃霍尔被画成一具肉乎乎的青蜡像。妮尔试图将她绘画中的形象和这些形象更为



妮尔 《肯尼斯·费林》 1935



妮尔 《已故的父亲》 1946



妮尔 《少妇》 1946

本质的特性联系在一起,使他们在更大范围内反射于社会背景。在1980年的《自画像》中,80岁高龄的艺术家无所忌讳地描绘了自己衰老肥胖的身体。

妮尔终其一生,描绘和表现了她身边的事物,包括她的自传性主题,她绘画中所蕴涵的“人本主义精神”在今天同样富有现实意义。

论保罗·高更



保罗·高更
(Paul Gauguin 1848-1903)

保罗·高更彻底地摒弃印象主义的绘画方法，是在认识他的朋友画家贝尔纳之后。贝尔纳(1868 - 1941)20岁时已提出一套理论，此理论的基础是他浓厚的多方面兴趣——中世纪彩色玻璃画，彩色单面或双面印刷画，农民艺术及日本木版画——这是他所谓的“综合主义”绘画的基本雏形。贝尔纳“综合主义”的基本思想是：想像保持了事物的基本形式，而且这种基本形式是感性形象的

简化。记忆只能保持有意义的东西，在某种意义上讲，是象征主义的东西；被保持的是一种“图式”，一种带有棱镜中单纯颜色的简单的线条结构。莫里斯·德尼(1880 - 1943，法国画家和美术理论家，他抵制印象派的自然主义倾向，接受高更的影响)是新理论的倡导者之一，对于贝尔纳的“综合主义”，他做了进一步的有效的评注：“综合并不必然是压缩对象某些部分那样一种有意义的简化，而是诉诸理智那样一种意义上的简化。实际上是使每幅画服从于支配的韵律，是牺牲，是服从，是概括的。”

贝尔纳的“综合主义”理论多少成为了高更实践其个人图式的动力之一，也许影响更为深刻。高更开始关注形式自身的功能性，尽量避免表现物体的错觉。“感动然后才是理解”，高更绘画的本质产生于和音乐性的“共振”关系。对于他而言，“我的灵魂”与“我的装饰”是等值的。高更认为，绘画是一门概括了其他艺术并使它们完善的艺术，同音乐一样，它通过各种感官媒介对心灵产生作用：和谐的色彩类似于声音的协调。但在高更的作品中，与音乐的构成有差异的部分恰恰正是他在视觉中所获得的：“在绘画中，我们可以获得一种在音乐里不能获得的统一，音乐里的和弦是一个伴随一个，因此，如果我们想把首尾连贯起来加以总体评价，大脑就会十分疲劳。器乐与节拍都以同调为基础，整个音乐体系即导源于这一原则，耳朵已习惯于一字多音的乐句。同调是由乐器构成的，你可以选择某种别的基础和音符，二分音符和四分音符将相互伴随，但超出这些范围就会产生不谐和音。体会这些不谐和音，眼睛较之耳朵说来几乎是无能为力的，然而色彩的分割不胜枚举，由于更为复杂，因而存在数种同调系列。在一件乐器上，你可以从一个音符开始；在绘画中，就必须从数种调子着手。”

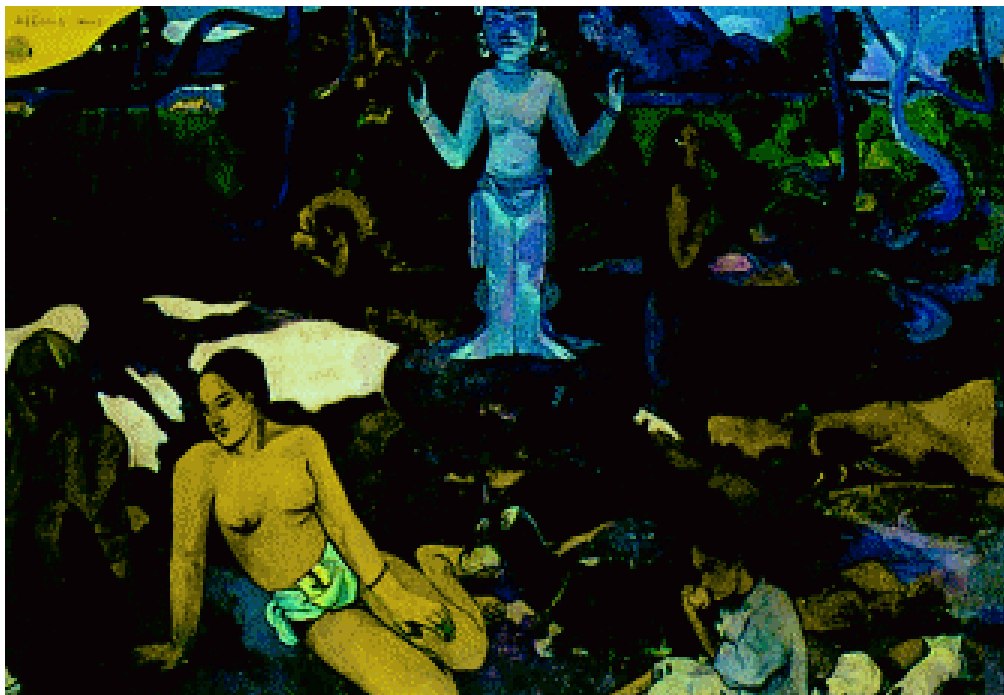
高更试图将音乐以结构化的声音材料在时间中描述运动这一过程性，并将其转化为一个平面的视觉空间，或者说，他将绘画的基本元素赋予音乐的整体性，以此形成本质的“共振”。高更的作品中，视觉的空间呈现出具有时间特质的音乐概念，被压缩和变形的“时间性”，转换为色彩新的命名功能，其构图、节奏、互补关系以及局部与整体的秩序性质等因素都构筑起形式的“音符”、“音调”系统。与音乐观念的结合，使其形式语言在任何的规则和类型中，都服从于完整的、有节奏的、层次明确的秩序系统。因此，高更的绘画色彩，那被强化和征服过的色彩，与自然保持了相当的距离，在自然的基础之上，寻求色彩在视觉上的可能性和“情感”、“精神”的某种内在共振关系。这种共振关系是建立在明确的超越性思想范围里，而不是“像印象派画家专从装饰效果方面去研究色彩，但是他们的研究还不自由，还受到‘逼真’这一观念的约束。他们和谐地进行观察和领会，但没有目的。他们的大厦没有稳固的基础，即通过色彩去感觉的自然条件”。高更色彩的超越性就是站在印象派的对立面，强调了“我的装饰”与“我

的灵魂”是等值的这一重要观点，高更不再和印象派画家一样只注意眼睛，而忽视了“思想的神秘核心”，他反对艺术陷入科学的论证，虽然在高更接触绘画的早期阶段，印象派的绘画原则深深影响过他。

35岁之前，高更是当时所谓的“星期天画家”他早期受过柯罗与毕沙罗的影响，并以后者为师。起步较晚的高更画了一幅印象主义风格的《裸体习作》，在展出时受到评论家居斯芒斯的热情支持，因为这个转折点，最终使高更从一个成功的证券经纪人转向了画家之路。

1848年高更出生在巴黎，父亲是个新闻记者，母亲有秘鲁人血统。高更年轻时当过水手，复员以后，进入巴黎的证券交易所。1886年，高更去布列塔尼半岛，1887年，又去马提尼克岛居住，随后应朋友凡·高之约在阿尔画画。1888

高更 《我们来自何方?我们是何物?我们要去何处》 139cm × 374.5cm 1897



年是高更艺术重要的转变时期，即受贝尔纳“综合主义”理论影响之时。他两次来到布列塔尼，住在阿旺桥的格洛阿内克旅店。《黄色的基督》（1889）、《美丽的恩琪拉》（1889）以及《布道后的幻象》（又名《雅各与天使搏斗》，1888），就是“综合主义”的派生品。1891年，高更定居在南太平洋法属塔希提岛上，在那里形成了他成熟的绘画思想和完整的形式系统。

《黄色的基督》与《布道后的幻象》除却显明的“象征主义”痕迹外，最主要的是，高更在此所使用的理念和方法，已经彻底地告别了原来的印象主义影响。作为一种基本的、未被完全驯服的绘画模式，它们扮演了高更艺术的不容忽视的分水岭，这里面所反映的一些形式因素，在高更的作品中被一直地延续并不断达至自足境地：用黑色的线条勾勒形象的轮廓，色彩尽可能地被平涂于线条所



构成的区域之内,形象、空间的透视性与平面色彩的共处关系,以及强化、独立的色彩。在高更的绘画中,有一个特别的东西极富意味,那就是前面所说的“形象、空间的透视性与平面色彩的共处关系”,具有透视性的形象和空间,被赋予平涂的色调,从理论上讲,它似乎更应展现出一个三维空间较强的视觉图景,因为形象与形象、空间与空间均位于一个前景、中景和后景的关系之中。然而正是由于高更在这个基础上,使色彩尽可能地平涂于形体上面,从整体的视觉上看,他的绘画不是处于三维空间中,而是位于平面化的图式之中,在这个平面化的图式变化中,后景、中景和前景几乎在同一个平面环境中,造成透视与平面的视错觉。色彩的“平面化”和“装饰性”在起着特殊的作用。《黄色的基督》与《布道后的幻象》已经奠定了这个基础性的形式特点。它们以叙事的、图解化的方法围绕基督教的故事寄予色彩更为广泛的“象征性”。而在《黄色的基督》中,十字架和钉在上面的耶稣将画面从正中分割为两部分,形成构图的对称性。柠檬黄的身体醒目地立在视线的上方,背景也涂了各种不同色域的黄色调。构图的秩序、形象和空间的多种关系导致的节奏感,使这幅画进入一个克制却开放的色彩系统里。

高更始终贯串于其作品中的音乐观念,此时也已有了初步的显露。而在这两幅作品中扮演重要角色的“装饰性”与其音乐观念有着内在的相似性。“装饰性”对高更来说,不只是简单意义的愉悦视觉的平面化色彩处理,它还建立在色彩高度的超越性意义上。“装饰性”在高更的绘画中,是抵达色彩更具绝对价值的一种有力手段。正如他说的,被迫去装饰只能对你有益处,不过要提防模型化,简单的彩色玻璃窗户以它的色与形的分割来吸引眼睛,这种装饰效果是非常美丽的,是一种音乐。按高更的理解,色彩,由于它是谜一般地发挥它的作用,才能合乎逻辑性。

1892年,高更在塔希堤岛上创作了《死者的灵魂注视着》。在这幅画中,一个塔希堤少女正卧在床上,露出惊恐的脸的一部分。她在一张盖有蓝色巴罗(巴罗是塔希堤土著穿的围腰,从腰至膝,红或蓝底上有白描花纹)和淡黄色被单的床上休息,像电光一样的花束点缀在紫色的背景上,在床的一旁坐着一个奇怪的