

## 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)



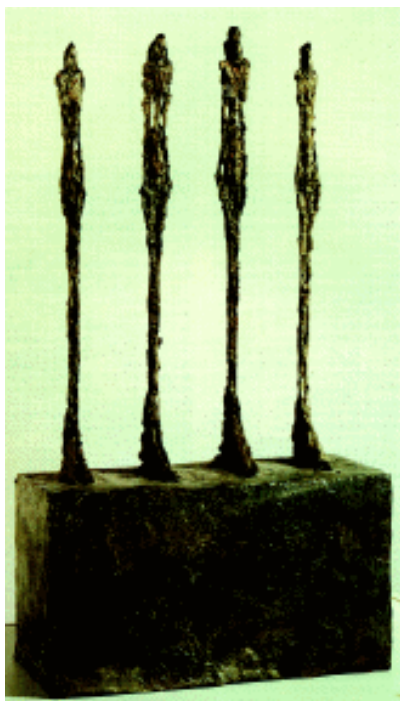
贾科梅蒂《肖像》1958

## 阿尔培多·贾科梅蒂：出现,消失

“我们可以想像，”阿尔培多·贾科梅蒂曾经说，“现实主义在于原样摹写一只杯子在桌子上的样子。而事实上，你所模写的永远只是它在每一瞬间所留下的影像。你永远不可能模写桌子上的杯子，你模写的是一个影像的残余物。当我看一只杯子，关于它的颜色、它的外形和它上面的光线，能够进入我的每一次注视的，只是一点点某种很难下定义的东西，这点东西可以通过一条小线、一个小点表现出来。每次我看到这只杯子的时候它好像都在变，也就是说，它的存在变得很可疑，因为它在我的大脑里的投影是可疑的、不完整的。我看它时它好像正在消失……又出现……再消失……再出现，也就是说它正好处于存在和虚无之间。这也正是我们所要模写的……有时，我觉得我抓住了现象，接着我又失去它，又得重新开始。这就使得我不停地工作……”贾科梅蒂的绘画，它们最终所形成的层层叠加的“固定”的空间，在一开始都不是预先设计的，它们随着在时间的过程中，否定或肯定他所追求的东西时——而渐趋生成，在不断“消失”和不断“出现”的积累和接近那一点点“中心”时，贾科梅蒂的作品充满了与“陌生的事物”搏斗过的痕迹，形成时间与心理的相互作用：遗留在画布上的“牺牲品”和“建筑物”。在这一工作过程中，贾科梅蒂常常使线条和形状在失利的状况下导致毁灭性的临界点：“要敢于下毁灭一切的最后的一笔。”他在工作过程中所表现出的极不稳定的各种特性，比如“诅咒”、“呻吟”、“紧张”、“焦虑”、“痴迷”和“瞬间性”等，几乎像反射镜一样，在某



阿尔培多·贾科梅蒂 (Alberto Giacometti, 1901-1966)



贾科梅蒂 《四个站立的人》 1950



贾科梅蒂 《行走着的男人》 1960



贾科梅蒂 《狗》 1951

些时候也融为艺术家作品“内容”的一部分，当然这个观点是具有冒险性的。

贾科梅蒂 1901 年生于瑞士，他的父亲是瑞士印象主义画家，也是他的启蒙老师。贾科梅蒂 13 岁时以他的兄弟迪耶果为模特儿做了第一个胸像，后来他的许多作品都是以迪耶果为原型的。1919 年贾科梅蒂到日内瓦工艺美术学校学习了工艺美术，之后他又访问了意大利的罗马和佛罗伦萨，其间，那里的古埃及原始神圣风格的艺术给了他深刻的印象。1922 年他定居巴黎，在布尔代勒门下工作了 3 年。30 年代，贾科梅蒂参加了超现实主义团体，创作了一些设置在平板底座上，以其线形骨架限定所设想的空间的线型结构雕塑。战后，贾科梅蒂曾深受存在主义思潮的影响。萨特曾评价贾科梅蒂：“他永远游移于连续和中止之间。”有一段时间，贾科梅蒂离开巴黎，在自己的故乡恩冈鼎山区，从事绘画和雕塑的研究工作。1966 年在巴黎去世。

跟绘画不同的是，贾科梅蒂的雕塑形成于实践之前：“当我做一尊雕塑的时候，物体首先在想像中形成，然后慢慢地体现在创作材料以及它的体积上。这时，尺寸大小取决于物体的需要，雕塑从制作到完成的过程对于我来说是一种物化的过程，没有什么特别难的地方。”人体对于贾科梅蒂而言，绝对不是压缩的团块，而像是透明的结构。他已经不再关注那无法确定的外在形式，而尝试着“在圆的、平静的和尖锐的、激烈的东西之间找出一条解决之道”。这导致了那些年里（大约 1932 到 1934 年），彼此方向不同的物体，某种风景——仰卧的头；被勒的女人，颈动脉被切；宫殿般的建筑内有一只鸟的骨架和一副脊椎在笼子里，另一端有个女人；一座大花园雕塑的模型，人能够走在上面，坐在上面，靠在上面；大厅的桌子和非常抽象的物体——带着雕塑家走向了人体和头颅。在贾科梅蒂的雕塑作品中，“动作”是其最重要的元素之一，是“动作”赋予人体和头颅以情感、意志的方向性，人体的动作更多的传递出它“透明的结构”和某种内在的心理表情。贾科梅蒂作品中那些行走的人，是一些被“塑造”出来的实在的形象，同时他们是被作者固定下来的在瞬间即将消失和正在消失的形象，这种既“消失”又“出现”的矛盾特质在贾科梅蒂的人体中确定了他对于“人的存在”的悲剧观念的基础。在他那儿，行走的人们和空间之间，存在着一种莫名其



贾科梅蒂《手》 1947

妙的巨大压力，仿佛这些变形拉长、干瘦粗粝的人体是空间的挤压所形成的结果，同时人体自身也贮藏着压力。对于贾科梅蒂的雕塑，空间同时拥有自然的“创造力”，空间使雕塑构成了物质的凝聚力，同时也使雕塑产生了“呼吸”。人体依循自身的动作，艰难地叙述它的表面和它的意义，雕塑家使人们在“动作”的展示中产生了对“时间”和“空间”、“静止”和“运动”、“过程”和“结果”的概念关联。而最主要的，它“透明”地呈现出“人”的微弱却坚忍的力量：对“衰弱、失败、焦虑、悲哀”的承受力。这种力量也是在“消失”和“出现”的游移性过程中，形成人体“动作”的支点，也形成了雕塑作品中的“模糊性”或者“不确定性”的价值，而这种“模糊性”或“不确定性”则是建立在萨特所说的“游移于连续和中止之间”的过程性中。

“尽了一切努力后，我仍然无法使雕刻保持在一种动作的幻象状态，脚往前走，手臂伸起，头转向一边，只有这些动作真实而确切时，我才做得出来，我也在追求那动作能说服人的感觉。”贾科梅蒂曾经写道。他在1947年创作了《手》，作品中来自于人体局部的一条弯曲的胳膊和一只张开的手，在空间中独自存在。事实上，《手》用局部扩张性的动作成全了那个剩余的“整体”，以部分的“有”获取了整体的“虚空”：“一个盲人在虚空中摸索着伸出自己的手，这虚空是黑暗或者是深夜？日子在一天天地流逝，我促使自己去紧紧抓住，去牢牢看管那些挣脱而去的事物。我使劲地奔跑，却总是在原地，我在原地不停地奔跑。”贾科梅蒂的《手》似乎具有一种纪念碑式的庄严感，然而这种纪念碑式的庄严感，却承载着“虚空”的力量，它是“虚空”的剩余物。贾科梅蒂试图留住那些即将消失而又正在出现的事物。在他的雕塑和空间之间，也注入了“孤寂而持久”的力量。瑞士人戈迪雍·丰尔克认为：“贾科梅蒂的艺术是自足而神秘的，它凝聚着一种内在的声音，常常是一声孤独之呐喊。它们就像一个个雕出来的惊叹号，在空间中兀自立着，而作品《手》是让人最不能忘怀的。它似一个神秘的符号，伸展开自己，又是一片瘦骨嶙峋的棕叶，从臂膀安全的钝角上成长，进入虚空。”

艺术应当再从零开始——这是40年代末贾科梅蒂所关心的问题，也是瑞士



贾科梅蒂 《肖像》 1965



贾科梅蒂 《肖像》 1964

画家保罗·克利在青年时代所坚持的信念。1965年贾科梅蒂画了《肖像》。在他看来,每个面孔总有一部分是陌生的,这就足以引起他的兴趣,如同周游世界一般地生动丰富。《肖像》里,画家在建立形象的过程中,总是显出强烈的控制性。但这种控制性大多时候是破坏性的,是失败的。因此在他的绘画中,肖像总处于一种未完成的状态,而这正是画家在各种“消失”的念头和“出现”的念头之间所获取的“陌生的整体性”。在这里,模特儿由凌乱不堪的线条构成浮动不定的体积,贾科梅蒂在进入未知事物的时候,一切都必须从零开始。瞬间运动的“不确定性”,正是画家所要确立的“目标”,它们一会儿消失,一会儿出现,在关闭和敞开之间,最终形成之物已经脱离了模特儿的外部较细节的特征,它被减弱为一个基本的形体框架,就像一架雕塑的内部结构,并保留着贯串于这个结构的表情和时间性。对于贾科梅蒂,“每一分钟都是一个需要超越的障碍,一个需要克服的犹豫,一个新的焦虑,是这个既使人筋疲力尽又使人兴奋不已的对于绝对的追求的一个阶段”。这同样适合于在埃克斯“从零开始”的塞尚。

《行走着的男人》第二号诞生于1960年。瑞士艺术史家柯平宁说:“对于贾科梅蒂,站立和行走是一个生物个体存在的标志。但他所理解的并非物理重量,而恰恰是对物理重量的反力,因为在某种意义上说,物理重量是在物体死亡的情形下才存在。”这是一座混合了记忆、经验、瞬间性和偶然性的正在行进的雕塑。贾科梅蒂将人物压缩、变形,在浓缩其内在活跃的“质”的同时,也获得了释放于空间的结构张力。贾科梅蒂试图把正在行走的“动作”凝固下来,使这一动作在“静止的物质”与“运动的概念”之间获得一个有趣的悖论,也许它更接近了某种“难以捉摸的人的个性本质”。

《行走着的男人》无论被搁置在哪个环境,田野间还是美术馆,它自身所堆积的凝重的压力都会和空间保持一种孤立的状态,它是特定时间特定氛围之中所折射的“孤独”概念的等价物。因此,无论它身处何地,都不会被环境所控制,相反它会增加环境的内容,并保持自身的吸引力。贾科梅蒂的雕塑以个体性的标志,强调了“人”的整体内在悲剧活动的普遍性,以表面上的巨大的距离感,论证了“人”的精神领域中最亲近的、核心的部分,也是最真实而残酷的部分。贾

科梅蒂通过变形而得到的形象，往往是一种新生的“生物体”，它们遍体刀痕，皱皱巴巴，疲惫不堪，独自行走，或在人和人之间踉踉前行，一种挥之不去的“流浪”气质和分辨不清方向的迷失感，在这些“生物体”身体内部渗透出来。而这些“生物体”正是贾科梅蒂用泥巴和石膏命名的“人”。

“这就是我，有一天我看见自己走在街上，正和这条狗一模一样。”贾科梅蒂曾对他的朋友歇内说。《狗》创作于1951年，贾科梅蒂对此倾注了许多心血。狗的身体的所有部分都被夸张、拉长，它的形体在变形的过程中，既延伸了它原来的空间，也延续了它“自身”存在的时间。“自身”包含着诸多的含义，在环境中蔓延，而最贴切的应该是它所展示给我们的“行走的动作”——自足感伤的姿势。《狗》不只是一个人的隐喻，不只是贾科梅蒂的自雕像，它是某种悲哀事物的对等物。贾科梅蒂的艺术在“瞬间”与“存在”领域建立起敏锐的洞察力，而这一过程对他来说——在“实现自己的感觉”时有巨大的困难。《狗》呈现出来的重量正是由它的体积所组成的“衰弱性”给予的，被消解的力构成了《狗》的支撑物：弧形的背部和弧形的腿部以及长长的低垂的脖子、头颅和尾巴。

《狗》是我最喜欢的贾科梅蒂雕塑之一。还是听听他的朋友歇内说的话：“也许，在创作以前贾科梅蒂把这条狗看作是痛苦与孤独的象征，而现在它在我面前是一段曲线！弧形的背部与弧形的腿部吻合着，是一段和谐安宁的曲线，而正是这段曲线，在庄严地颂赞着孤独。”

贾科梅蒂曾说过：“是的，我绘画和雕塑，自从我第一次拿起画笔来试图完成一幅速写或一幅画，就是为了抓住并揭露一种真实。从那一刻起我就同样为了保护自己，为了养活我自己，为了我的成长。同样，我还为了支撑我自己，使我不放弃，使我尽可能地去接近我自己的选择，我还为了抵御饥饿与寒冷，为了抵御死亡。”

贾科梅蒂在努力寻找的“真理”，或者说与现实世界具有“相似性”的“存在与虚无”之间的关系，就艺术作品本身在一个高度的整体性上而言，它不具有建设性和完整性。他没有找到最终他想要的那个东西，而在这一“游移与中止”的过程中，贾科梅蒂形成了自己的“绘画”和“雕塑”。正如他作品中层层叠加



## 最终之物：乔治·莫兰迪

他既不揭示也不隐藏，而是显示。  
——赫拉克利特

乔治·莫兰迪的绘画结构，常常建立在一些瓶子、罐子的基本形态之中。画家尽力使这些物体的体积感减弱至一个较为平面的视觉中，很多时候，他几乎消解了物体的立体性，至多在它们身体的转折处，交代了一条柔和的明暗交界线；这些瓶瓶罐罐的形象主要依靠它们自身简洁而微弱的轮廓线支持，加上时有时无的明暗变化的投影。莫兰迪使物体在其表面形态上，获得了超越性的位移。这种超越性的位移，在绘画的气质和内容上，究竟抵达了怎样高度的位置和更开阔性的空间？莫兰迪所依循的方法论和他所确立的高度价值，如何在一些看似平凡简单的瓶子罐子之间获取视觉的可能性？探讨这样的(也是莫兰迪绘画核心部分的)命题，的确，比我想像的要困难得多，几乎是步履维艰。

“物”对于莫兰迪，是一个基础性的诱因。莫兰迪在物的往返回应中，事实上，试图确立穿越于物的东西。在现实中，这二者存在于相互对立的距离之中，但在莫兰迪的艺术中，它们拥有平等的价值。物质领域与精神领域彼此不分，完全融入一个自足而和谐的秩序系统中。对于莫兰迪，物不再只具低级的、固定的、微弱的物性，而人也并不是物的完全的对立面。主体和客体的转化关系——主体既是客体，客体又是主体——它们的对等性指涉画面中一种物的超越性的位移。同时它们的对等性也体现在主客体相互进入、相互转化的时间性因素中。此过程结合了莫兰迪绘画中色彩、构图、造型、空间、色调等元素形成的各种关系，画家将两极的事物消解了各自