

〔美〕约翰·厄普代克 著 周汶 译

John Updike



入木三分 厄普代克艺术随笔集

Always Looking Essays on Art

灵魂的文学画师厄普代克的艺术解读密码
用炽热激情和智性思考对名画开启视觉拥抱

全四色彩印，近 200 幅图片完美复刻艺术佳作摄人心魄之美

霍默、斯图尔特、莫奈、德加、米罗、维亚尔、贝克曼、
马格里特、利希滕斯坦……

上海译文出版社

〔美〕约翰·厄普代克 著 周汶 译

John Updike



入木三分 厄普代克艺术随笔集

Always Looking Essays on Art

灵魂的文学画师厄普代克的艺术解读密码
用炽热激情和智性思考对名画开启视觉拥抱

全四色彩印，近 200 幅图片完美复刻艺术佳作摄人心魄之美

霍默、斯图尔特、莫奈、德加、米罗、维亚尔、贝克曼、
马格里特、利希滕斯坦……

上海译文出版社





Digital Lab是上海译文出版社数字业务的实验部门，成立于2014年3月。我们致力于将优质的资源送到读者手中。我们会不断努力，做体验更好、设计更好的电子书，加油！

上海译文出版社 | Digital Lab

问题并不在于你看到什么——
而在于你如何去看以及是否能看到。

——亨利·大卫·梭罗

《日记》，1852年8月5日

“这是什么？”

“那是什么？”

“哎呀，少问多看。”

——约翰·厄普代克，《贫民院集市》

编者的话



玛莎·厄普代克（Martha Updike）是厄普代克的第二任妻子，两人于1977年结婚。玛莎于2023年10月9日去世，享年85岁。

《入木三分》由阿尔弗雷德·A. 克诺夫出版社的朱迪斯·琼斯策划，作为先前的两部艺术评论集《浮光掠影》（1989年）和《目不转睛》（2005年）的姊妹篇在约翰·厄普代克去世之后推出。约翰的遗孀和文学遗稿保管人玛莎·厄普代克^①邀请我将文稿编辑成书，于是，我便将本书与《更高雅的流言》同时编定。后者是厄普代克的一部更为多样的散文和评论集，已于2011年由克诺夫出版社出版。感谢朱迪斯和玛莎资助这最后一集的插图版“美术馆参观”系列，我为此安排了高度精选的厄普代克对近200年来西方艺术的全面评述文章，这些都是从自信满满的美国视角对大师级画家的欣赏之作。

按目录本书共收15篇评论，除去这13篇，另2篇即为下文提到的《一个纪念性的案例》和《“事物之明晰”》。

本书收集的13篇^②艺术展览评论文章，其中10篇首发于1990年至2007年之间的《纽约书评》。对莫奈、米罗和马格里特的评论文章发表于1990年至1993年之间的《新共和》杂志。作为前言的《照片与文字》以《一个书呆子男孩》为题于1990年10月发表在《生活》杂志上。《一个纪念性的案例》是厄普代克应爱德华·赫希之邀为其选编的《改变视觉》（布尔芬奇出版社，1994年）一书写的，那是一本由芝加哥艺术学院收藏的艺术品激发灵感而成的散文和诗歌集。《“事物之明晰”》是厄普代克于2008年5月22日在华盛顿特区的华纳剧院举办的第37届杰斐逊人文讲座上所做的演讲。演讲选段曾发表在《纽约书评》和国家人文学科基金会官方刊物《人文学科》上。

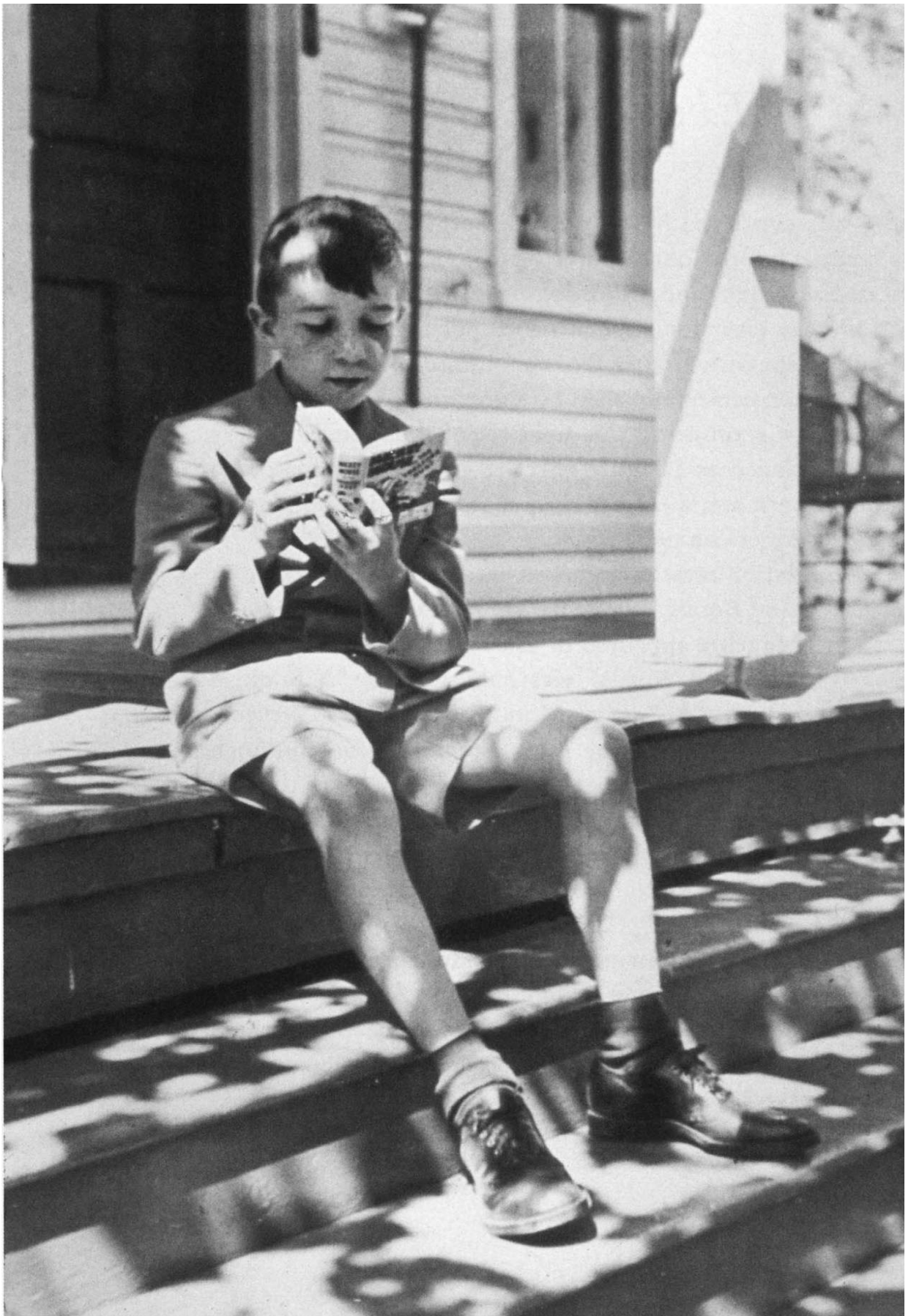
多谢我在克诺夫出版社的合作者们：彼得·安德森、德博拉·加里森、肯·施耐德和卡罗琳·赞肯。我非常感谢莎拉·阿蒙德，她在为本书的诸多插图获得

出版许可的过程中，已经远远超越了一位版权编辑的职责，完全是一位全责的合作编书人。

克里斯托弗·卡杜夫（Christopher Carduff）是《华尔街日报》图书编辑，于2023年8月14日去世，享年66岁。

克里斯托弗·卡杜夫 

2011年11月



琳达·格蕾丝·豪伊尔·厄普代克

¹/16

《约翰·厄普代克》，1941年，明胶银印，5×3”，约翰·H. 厄普代克文学信托基金会

前言：照片与文字



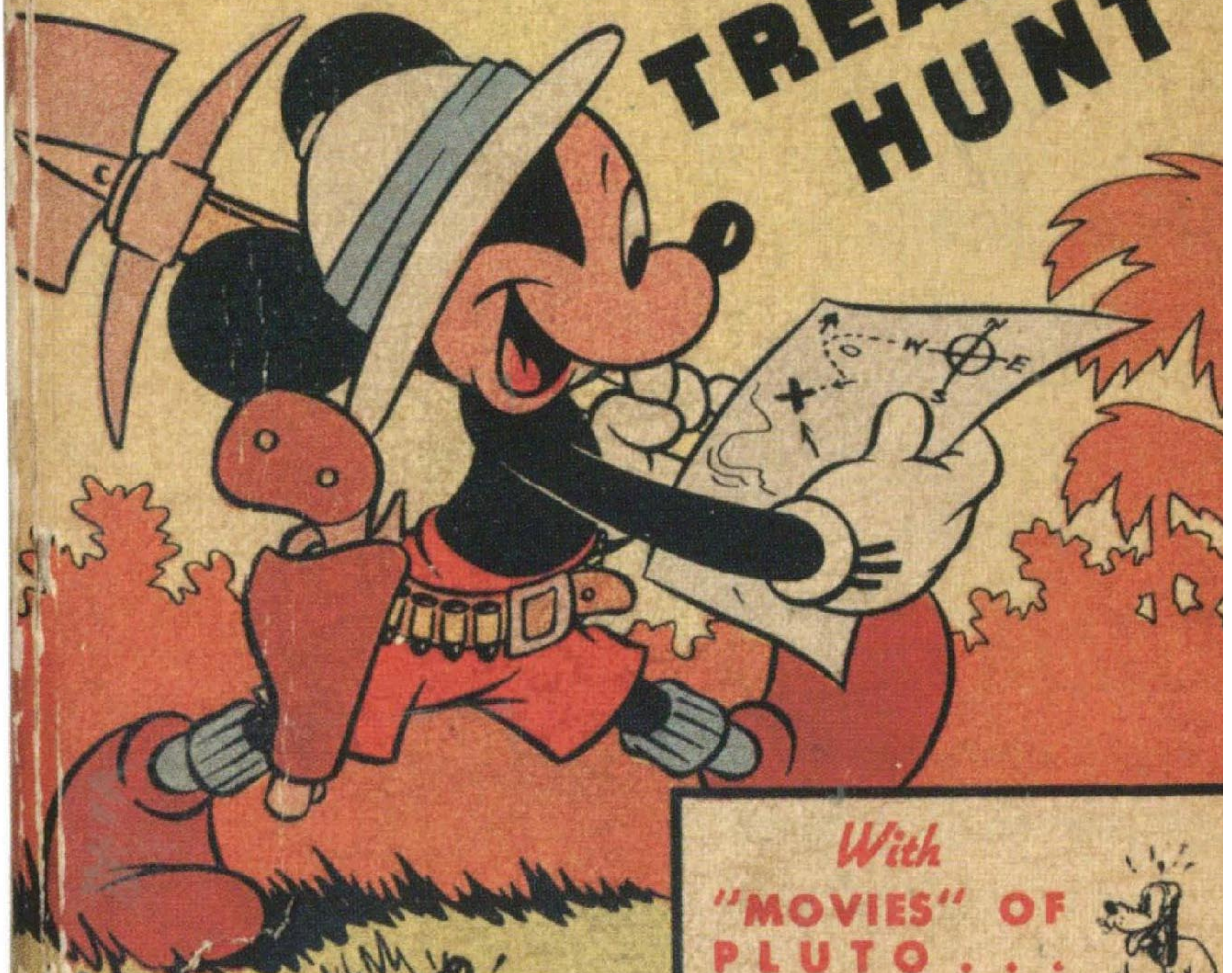
这张照片是我母亲拍的，背面还精确地标明了日期：1941年9月21日。由此推算，我当时9岁6个月零3天。查了万年历后，我发现那天是个星期天，跟我猜的一样；我的小西装外套、结实的系带皮鞋以及在斑驳的阳光下呈现出的安息日神情，都暗示这一天跟平日不同。再怎么仔细端详这张照片，即使用上放大镜，也无法让我回忆起照片上保存的当时的任何记忆和感受；不过，这个地方还是非常熟悉的。这是我在世界上最喜欢的地方之一：宾夕法尼亚州希灵顿镇费城大道117号，房子的侧廊。这房子属于我的外公外婆；迫于大萧条时期的紧急情况，我父母和我也居住在那里。在这条长长的侧廊上（我右手边还有一半的长度照片上没有显示），我常常独自玩耍，或者跟别人一起玩——用橙色板条箱和蜡笔画的纸水果搭建杂货店，用翻倒的柳条门廊家具搭建舒适的房子。一个葡萄藤架从门廊的屋顶向外延伸，把它耀眼的斑点洒落在台阶和砖砌的露台上，蚂蚁在那些砖缝间忙碌地来来往往。葡萄藤的卷须错综复杂，我想如果我辨认得足够仔细的话，它们会把整个字母表都拼全了。

我身后的门通向我们的厨房，厨房里有油毡地板、木制冰柜和带着一股肥皂味的石头水槽。厨房里闻得到存放在玻璃门橱柜里的香草、桂皮香料和椰子丝的味道，还闻得到我们吃饭的小桌子上那块油布的味道。吃饭时我坐在桌角处，老是被它戳到肚子。在我母亲和外婆把桃子、梨和西红柿封装进玻璃罐的那些日子里，厨房里蒸汽腾腾，很是壮观，还有剩余的那些令人着迷的红色橡胶小密封圈。这些密封圈连同衣夹和用完了线的线轴，在那个朴素的战前世界里是常见的家庭用品，也是节俭家庭里孩子的玩具。

扫帚架是一个时代的细节，另一把扫帚似乎在左边窥视；扫地是夏天的一项固定仪式，拍苍蝇也是如此，苍蝇拍的形状跟扫帚很相似。在门廊的尽头，在我们后院婆婆绿叶的映衬下，放着一把铁丝制的草坪椅，它的命运很是奇特。1945年，我们从这所房子搬到乡下一所小一点的房子去时，这把绿蓝色的铁丝椅不知怎么地被搬进了室内，成为我们起居室的家具之一。加个垫子也并没有明显地掩盖或软化它的金属网格。当你从它上面站起来时，它的弹性座椅会反弹成凸面，发出听得见的咔嚓声。

MICKEY MOUSE

in THE TREASURE HUNT

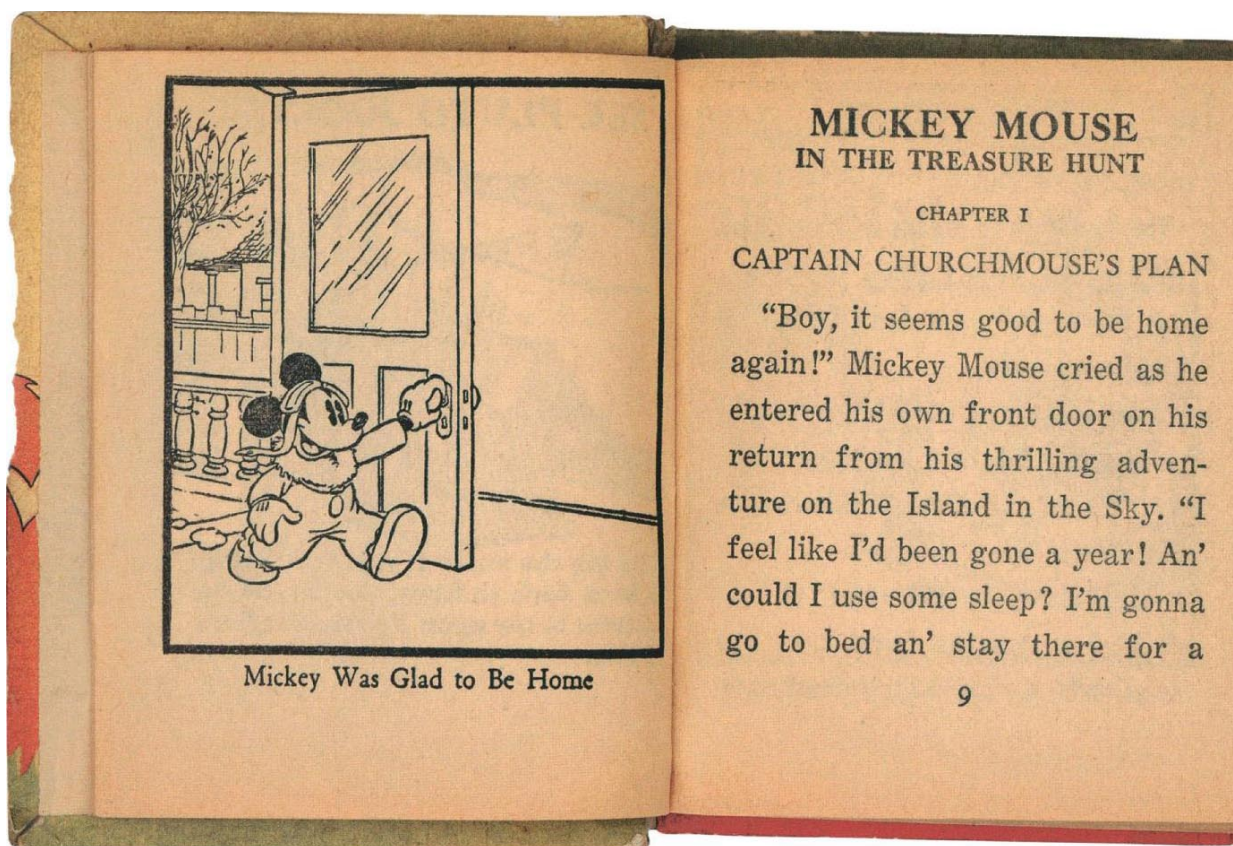


WALT DISNEY

With
"MOVIES" OF
PLUTO...

FLIP THE PAGES AND WATCH
MICKEY'S DOG PLUTO IN ACTION!





▲沃尔特·迪士尼出品

《米老鼠：寻宝》，1941年，3½×4×1¼”，威斯康星州拉辛县，惠特曼出版公司

这把椅子最后被移进了我们的谷仓。去年秋天，在给我拍下这张照片过去48年多之后，母亲去世了；在我查看我的继承物时，并没有看到那把椅子。我母亲的那部老式照相机也消失了。这张照片在处理棘手的阴影斑点方面技术上的完美，证明了我母亲在充满爱心地试图捕捉她的独生子那一瞬间时的技巧。这是一台长方形的老式柯达相机，有一个粗纹黑皮套、一个黑色的伸缩皮腔和一个坏了的取景器。她会通过看天色来判断曝光情况，通过调整步量距离并返回摄影师的拍摄点来确定焦距。在这张照片里，她聚焦非常清晰，人们不仅能看清这本“大大的小人书”封面上的“米老鼠”字样，还能辨认出副标题“寻宝”二字，并且能看到米老鼠戴着一顶木髓遮阳帽。

我是多么地喜爱“大大的小人书”系列图书啊！它们是厚厚的一本本小书，售价10美分，由一页连环画的单幅图和与之相对的一页短短的叙事文本组成。我从想当一名漫画家到想当一名作家的转变，可能就是通过这种友好的、不偏不倚的图文对照实现的。我卧室的书架上以及伍尔沃思和麦克罗里商店柜台上整齐地码放着“大大的小人书”系列图书，周六早上，我便带着我攒下的那些个一角硬币到这些商店里去扩大我的收藏。这些五颜六色的书脊厚厚平平的，摸上去很敦实，加深了我对所有书籍的爱，也加深了我这样一个看法，即书籍无论如何都是一个制造品，它应该让人看着就喜欢，拿着就爱不释手。

在那张照片上，在男孩那略带微笑、雀斑很多的脸与翻开的书页之间，很明显地有一种不可思议的宁静。阳光照耀下他的手看起来是摆好姿势的，事实上，整张照片看上去就是摆好姿势出来的效果。这种效果现在让我感到既辛酸又温馨。我母亲当时是多么鼓励我那稚嫩的艺术兴趣、对我充满了多大的希望啊！在这里，似乎完全出于对未来的希望，她精心安排并拍摄了我平生的第一张照片，而这张照片完全适合用在一本书的护封背面，图注可以是：“处于萌芽状态的作家，在他的户外书房里工作”。

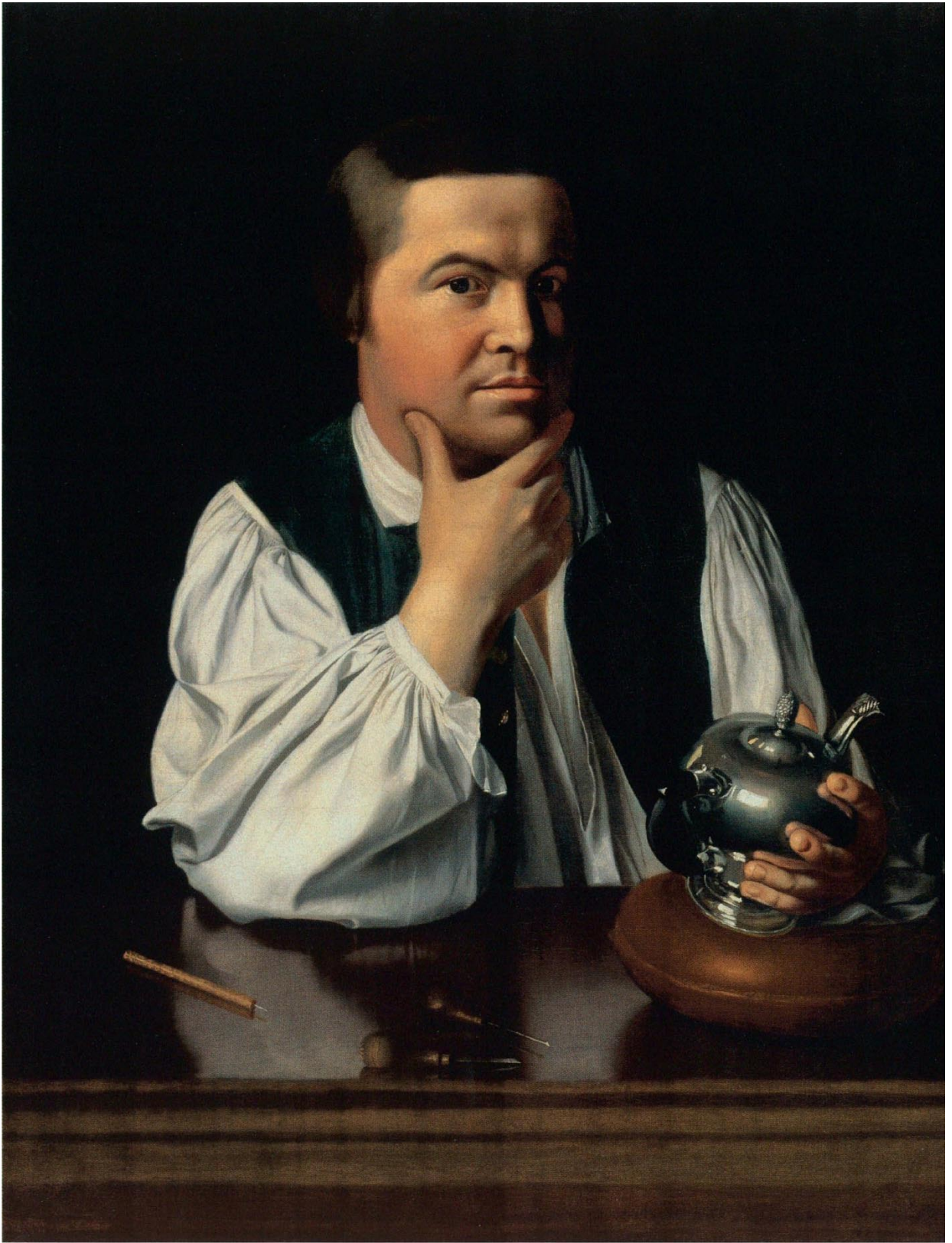
“事物之明晰”



Picturing America, 亦88译“美国历史画卷”，参见美国驻华大使馆网站。

劳埃德·古德里奇（Lloyd Goodrich）：美国当代艺术史家，曾任纽约惠特尼美国艺术博物馆馆长。

今年（2008年），美国国家人文基金会与美国图书馆协会共同启动了一项计划，将向全国的学校教室和公共图书馆提供美国一些重要艺术作品的复制品。该计划统称“图说美国”^⑧，共有20张高质量的海报，每张的正反两面各印制1幅作品，共计40幅。我曾受国家人文基金会之邀做了一次杰斐逊人文讲座，当时我提出，可借这40幅作品中的一些以及另外的一些作品来提出一个问题：“美国人笔下的美国艺术作品是什么样子的？”此问题常被提及；1958年，时任惠特尼美国艺术博物馆馆长的劳埃德·古德里奇^⑨用几乎完全相同的措辞提出过这个问题。他有一篇题为《美国艺术作品中的美国人是什么样子的？》的文章，开篇提出：



约翰·辛格顿·科普利

《保罗·列维尔》，1768年，布面油画，35 $\frac{1}{8}$ ×28 $\frac{1}{2}$ ”，波士顿美术馆。约瑟夫·W. 列维尔、威廉·B. 列维尔和爱德华·H. 列维尔捐赠，30.781

我们美国人最大的一个特点，就是迫切地想要定义什么是美国人。之所以有这种对自我形象的探寻，是因为我们的文明相对比较年轻，以及我们多年来对欧洲有部分依赖。但这也是我们成长过程中的一个重要部分。

在我的印象里，如今对美国性本质的探究远不如50年前那么流行，因为这些探究都不可避免地被吸引去关注北欧裔新教徒白人男性这一群体，而在这个多元化并伴有历史修正的时代里，这一群体是最不时髦的。这些薄嘴唇的父权主义者，或以开宗立派的清教徒，或以开国元勋，或以西进运动的先驱，或以工业巨头等形象，充斥于传统历史书籍的每一个重要关头。而如今多样迥异、不拘一格、怀疑一切的美国人，可能已经听够了有关他们的一切。



科普利

《查尔斯·佩勒姆》，约1753—1754年，布面油画，36×28”，私人收藏

然而，浏览了这40件栩栩如生、形色各异的艺术作品之后，我发觉无法不提及最早的这批美国人。就让我们先说说新大陆东部沿海这片艺术匮乏、文明荒蛮的大地上脱颖而出的第一个伟大画家吧。这个少年老成又勤勉刻苦的年轻人名叫约翰·辛格顿·科普利。1738年，科普利出生于波士顿长码头的一个爱尔兰移民家庭，童年的不幸接踵而至：生父早逝，13岁时继父也病故。他的继父彼得·佩勒姆是一位英格兰画家和雕刻家。科普利终其一生都是一个奋斗者，同时也是一个好学之人，而我认为好学是美国人的一个典型特质。

殖民地时期的波士顿虽是一个人口不足1.6万人的小镇，海运量却占殖民地总量的40%。波士顿店铺林立，能工巧匠众多，却没有艺术学校和博物馆；人们家里即使有欧洲舶来的艺术品，充其量也都是些精致的消费品质和差强人意的黑白印刷品。科普利后来曾在信件中发牢骚说，他的殖民地同胞们“通常认为绘画与其他有用的手艺（他们有时这么叫它）无异，比方说木匠、裁缝或是鞋匠等手艺，而并不把绘画当作世上最高贵的艺术之一”。科普利还抱怨，他的故乡波士顿在自己的艺术方面“既没有〔提供〕准则、范例，也没有样板〔可循〕”。科普利的继父彼得·佩勒姆精通铜版画美柔汀技法，科普利的第一幅已知画作是他15岁时完成的，在那一幅画里，他巧妙地将威廉·韦尔斯蒂德牧师的头像画在了他继父为另一位牧师威廉·库珀所绘制的肖像画的躯干上。

约一年后科普利为他的继兄查尔斯·佩勒姆创作的一幅肖像油画，是这一时期一幅典型的肖像画。画中人物形象略显僵硬，背景有些模糊不清，桌面透视有点怪异，不过有些细节处理颇为讲究、令人赏心悦目：桌上的羽毛笔、画中年轻人穿着的马甲以及他那神采奕奕、引人注目的一瞥。到1756年，这位少年画家在安·汀的肖像画中尝试了一种近乎全身的女性形象，以风景为背景，整体是别出心裁的田园风格；到次年，在科普利为贵族小西奥多·阿特金森绘制的肖像画中，尽管人物的姿势和表情仍显拘谨、僵硬，但其身着的绣有银线的白色丝绸马甲的描绘，尽显一种精彩绝妙的、颇具大家风范的现实主义风格。

▲科普利

¹/16

《艾普斯·萨金特》，约1760年，布面油画，49⅞×40”，华盛顿特区，国家美术馆。埃弗龙基金会捐赠，159.4.1



▲科普利

《詹姆斯·沃伦夫人（默西·奥蒂斯）》，约1763年，布面油画，49½×39½”，波士顿美术馆。温斯洛·沃伦遗赠，31.212

另一幅油画则展现了科普利另一种纹理刻画上的才华。画中人是坐拥半个格洛斯特城、年届七十的艾普斯·萨金特，他苍老的脸上若有所思，在纯灰色细平棉布外套的陪衬下，一只浮肿的手上满布皱纹。画家敏锐的眼光甚至还注意到了萨金特扑了粉的假发上掉落到肩上的“小雪花”。画这幅画的时候，科普利还不到30岁，不仅在新英格兰地区，在整个殖民地，他都已是公认的视觉艺术奇迹的创造者，是最了不起的肖像画家。他有着精巧非凡的摹仿织物纹理的技艺，通过画作展现新大陆贵族面孔下内心世界的的能力也日渐精进，二者结合，相得益彰。他摹仿织物纹理的技艺在彩色粉笔画和油画中同样令人叹为观止：前者可从他绘制的富商乔纳森·杰克逊及其蓝绿色丝绸晨衣的彩色粉笔画中得见一斑；后者的范例则是詹姆斯·沃伦夫人的肖像画。沃伦夫人本名默西·奥蒂斯，是殖民地的一位奇女子，集女性知识分子、诗人、未来的剧作家和史学家于一身。画中她的面部表情如同身上宽大蓝色缎子长裙的褶皱和蕾丝花边那样复杂多样。该画是科普利年仅25岁时创作的。

朗费罗（Henry Wadsworth Longfellow，1807—1882）：美国诗人、翻译家。其半身像安放在伦敦威斯敏斯特教堂的“诗人角”，是美国作家第一个获此殊荣的人。

指1775年4月18日晚，保罗·列维尔与北美争取民族解放的秘密组织的战友威廉·戴维斯一道，连夜骑马来到列克星敦村，将英军即将搜查火药库的消息报告给当地民兵。列克星敦的枪声揭开了北美独立战争的序幕。

入选“图说美国”系列的科普利的作品，是他1768年为波士顿一位成功的银匠保罗·列维尔所作的肖像画。保罗·列维尔这个名字，由于诗人朗费罗^⑫发表于1861年的一首诗，而将在美国独立战争的传奇中回荡良久。这是科普利唯一的一幅工匠身穿衬衫的肖像画，展现了某种纯粹的工匠气质。画中的衬衫画得精妙无比，不过抵住下巴的手相对于脸庞显得太大，而另一只手的手指在银质茶壶上的倒影看上去梦幻般地精妙。无论列维尔在想什么，都不太可能是7年后他将完成的午夜骑行。^⑬他应该在想次日清晨待做的工作，即一丝不苟的雕琢和打磨。



科普利

《男孩与松鼠（亨利·佩勒姆）》，1765年，布面油画，30⅜×25⅛”，波士顿美术馆。画家的曾孙女捐赠，1978.297

科普利的这幅画，以及几年后他为声名鹊起的政治煽动者塞缪尔·亚当斯作的另一幅画，可能会让人将科普利与殖民地的独立事业联系起来。不过，实际上科普利娶了英国东印度公司的主要代理人理查德·克拉克之女。正是克拉克的大量茶叶，被涂装成莫霍克印第安人的革命者倾倒入波士顿港。在接下来美国独立运动的紧要关头，克拉克还是保守党成员，而到1776年，科普利与妻子、孩子们和岳父已经定居于伦敦的莱斯特广场。不过此前10年，科普利就一直致力于让自己的画更具英国特色。他在一封信中写道，自己渴望“习得一种大胆、自由又不失优雅的画风，这种风格将不那么直接快速地只受到来自大自然的影响（如果还有这种影响的话）。而此前，大自然一直是我唯一的创作导师”。

1765年，科普利为了得到更好的指教，向在伦敦举办的画家协会1766年画展提交了一幅题为《男孩与松鼠》的油画，画的是他的同母异父弟弟亨利·佩勒姆。他的朋友R. G. 布鲁斯船长将此画捎带到英国，也寄回了当时英国顶尖肖像画家、不久将成为皇家美术学院首任院长的约书亚·雷诺兹的认可。按布鲁斯的复述，雷诺兹是这么评价的：“考虑到你是在如此不利的环境中不懈努力的……该画实属精彩之作”，只是，“画技略显生硬、色调稍显冷淡、过于拘泥于细节”。

本杰明·韦斯特（Benjamin West，1738—1820）：出生于英国殖民地宾夕法尼亚的英格兰画家，以绘制历史画和美国独立战争场景知名。曾担任英国皇家美术学院第二任院长。

约翰·威尔默丁（John Wilmerding）：艺术评论权威，曾任美国国家美术馆董事会主席（2003—2013）。

同一封邮件也给科普利捎来了出生于宾夕法尼亚的本杰明·韦斯特^⑩的话。韦斯特长住伦敦3年以来，已经很明显地掌握了英国的艺术风格和方法。他写道：“此画已经为你赢得了极大的荣誉。”尽管他和一些画家同行们也发现了该画的瑕疵，那就是“过于细腻，经研判盖源于线条过于整洁之故”。经布鲁斯转达，雷诺兹鼓励科普利“在自己的风格和品味被波士顿小作坊式的画风所败坏或固化之前”前来英国，而画家协会也因其“细腻的”绘画功力而选举他为会员。当代艺术权威约翰·威尔默丁^⑪指出，这是“由一位美国画家自主（而不是受人之托）完成的第一幅代表作，它也成为第一幅在海外展出的美国画作”。不管科普利是否保守党人，他就是美国艺术的乔治·华盛顿，而且，令人非常尴尬的是，他自己也清楚这一点。1775年，他从英国写信给同母异父弟弟，说：“一想到自己将跻身于那批最早引领那个国家进入一流美术知识和人才培养的画家之列，我就心满意足了。”

这幅画的跨大西洋之旅的动机使其具有自相矛盾的性质：桃花心木桌面、盛水的玻璃杯、金链子以及那只小宠物飞鼠都有一种干巴巴的精细感，但画中人的面容，不似科普利画笔下殖民地人士常有的粗糙面孔，光滑细腻、梦幻般恬静，且以浪漫的面部侧影

呈现。科普利在殖民地上流社会人士的肖像画主顾们对他作画时不奉承主顾、拒绝美化形象的做法均能接受，而英国地位相当的主顾未必会忍受。甚至在这幅画中，科普利的“真实展现、缺点也不例外”的肖像画策略，也使他这位同母异父弟弟形状比较怪异的耳廓，以及其他画作中纳撒尼尔·艾伦的毛痣和迈尔斯·谢布鲁克的痤疮疤痕，在油画中得以永存。

科普利向画家协会1767年画展提交的下一幅作品题名《小姑娘与鸟和狗》。这一次，本杰明·韦斯特抱怨说，画中女子看上去“令人很不舒服”，也传达了雷诺兹的意见，即

此画各个部分……的着色力道和最后润色都很平均，使得每个部分都自成一体，而没有了那些次要部分对头部和双手这些主要部分该有的从属关系。

霍勒斯·沃波尔（Horace Walpole，1717—1797）：英国作家。他的《奥特兰托城堡》（1764年）首创了集神秘、恐怖和超自然元素于一体的哥特式小说风尚，形成英国浪漫主义诗歌运动的重要阶段。

雷诺兹所要表达的意思，可从他自己画的霍勒斯·沃波尔^②肖像画中得到体现。该画的光线集中在画中人的头部和一只手上。次要的细节则限定在一些纸张上，因为沃波尔是位作家，这样就以极简主义的方式展现了主人公的角色。在雷诺兹另一幅更精雕细琢的首任印度总督沃伦·黑斯汀斯的肖像画中，精心绘就的衣服和家具并没有喧宾夺主，分散观众对这位姿态随意的贵族和帝国代理人的注意，而是将他更好地框定出这种放松的优雅。他自我感觉很好，而这幅画也表现出了这一点。

英国肖像画的这种自信的戏剧性，在科普利尝试之下，却似乎让他那些务实的殖民地主顾尴尬万分，使得他们的表情变得具有讽刺意味，比如，他1772年画的肖像画中西尔维斯特·加德纳的表情。如果说他们的姿势有点僵硬，这种僵硬尚属比较诚实的呆板；而在科普利画的英国达官贵人的肖像画中，那种僵硬被打磨出了金属的光泽，显得空洞无比。甚至在其最受敬仰和最雄心勃勃的英国时期油画《皮尔森少校之死》——以一种为世人认可的宏大风格，于1784年完成的一幅历史题材群像画——中，画作的中心事件，尤其是那一水滴状的血滴，让人感觉是一出舞台演出，乃至到了闹剧的地步。而那位奄奄一息的英雄那下垂的头发，以及挤在他周围的官兵身上整洁的军装，看上去实在是“过于细腻”了。



▲约书亚·雷诺兹爵士

《霍勒斯·沃波尔》，1756年，布面油画，50½×40½”，伦敦国家肖像美术馆



▲雷诺兹

《沃伦·黑斯汀斯》，1767—1768年，布面油画，49 $\frac{3}{4}$ ×39 $\frac{3}{4}$ ”，伦敦国家肖像美术馆

本杰明·韦斯特用“过于细腻”这个词，究竟是什么意思呢？线条是一个孩子描绘事物的第一个工具，是一个事物结束、另一个事物开始的边界。原始艺术家更关注事物是什么，而不是它们在人们眼中看着像什么。民间艺术往往是“过于细腻的”，这从两幅在科普利之前完成的美国肖像画中我们可以看到：一幅是波士顿百岁老人安·迪森，另一幅是纽约卡茨基尔的18岁女郎拉维尼亚·范维克滕。这样的肖像画，是作为一门类似于招牌绘制和版画复制的“有用手艺”完成的，是美国19世纪引进浪漫风景画之前广泛流行的唯一一种高雅艺术类别。它们的共同之处是：力图画得像，诚实标记诸如服饰的面料纹样之类的细节，但缺乏一种令人信服的氛围和第三维度。它们可以说都是2.5维的，科普利早期的作品正是如此。并不是每一种文化都要求具有魔幻绘画的传统风格，即通过色调和画法来提供一种空间的凹陷感和合围气氛。在艺术贫乏、重商盛行的美洲殖民地，科普利奢侈的写实画法一定看起来是一桩公平交易，花了大价钱，得到的回报是闪闪发亮的纹理和一丝不苟的精巧细节。“过于拘泥于细节”不太可能存在，正如它对霍尔班或扬·范艾克都不存在一样。



▲匿名

《威廉·泼拉克夫人（安·迪森）》，1721年，布面油画，27¼×22¾”，波士顿马萨诸塞历史协会



▲（被归于）尼希米亚·帕特里奇

《拉维尼亚·范维克滕》，1720年，布面油画，40¼×34½”，布鲁克林博物馆。迪克·S.拉姆塞基金会，43.46

乔纳森·爱德华兹（Jonathan Edwards, 1703—1758）：18世纪启蒙运动时期著名的清教徒布道家。

托马斯·科尔（Thomas Cole, 1801—1848）：美国哈得孙河画派的创始人之一。

紧随1966年波士顿举办的伟大的科普利回顾展之后，评论家芭芭拉·诺伐克将科普利的艺术感悟力归因于清教主义的“观念偏见”而不是任何艺术前辈。乔纳森·爱德华兹^⑩曾提及“‘事物’之明晰”，即充当言词与思想、经验与概念之间斡旋者角色的事物，他写道：“上帝自己在他作品中的显现，主要是对上帝完美性的显现，而对上帝之言的宣告和说教，也正是要导向这些完美性的显现。”美国第一位风景画家托马斯·科尔^⑪也曾画过几幅宗教题材的画作和巨幅寓言性油画，他曾哀叹，公众更喜欢“事物而非思想”。随着科普利从美国迁居到英国，他也经历了从经验为魂的艺术到概念、社会和戏剧性为魂的艺术之转变。



▲科普利

《画家肖像》，1769年，裱在布面上的纸面粉彩画， $17\frac{1}{2} \times 23\frac{3}{4}$ "，特拉华州温特图尔博物馆。亨利·弗朗西斯·杜邦捐赠，1957.1127



▲科普利

《画家肖像》，1780—1784年，布面油画，直径18"，华盛顿特区史密森学院国家肖像馆。莫里斯和格温多林·卡弗里茨基金会捐赠，NPG. 77. 22

畿尼（Guinea）：英国旧时金币或货币单位，1畿尼=21先令=1.05镑。

两幅自画像记录了他的心路历程：31岁时的粉彩画显示，要不是他那一身漂亮雅致的休闲装透出的一抹浮华自负，这就是一个略带神秘色彩的邻家小伙子，他的双眼正注视着你呢。10年之后在伦敦完成的那幅圆形油画，则以潇洒的笔触画出了一个略显疲惫、已届四十不惑之年的时尚男子，他看向别处的眼睛，正如一位观察者在他离开美国不久所描述的，是“一双小眼，用眼疲劳之后，似乎在脑海中经历了一天的跋涉”。科普利总是用自己这种专注细致的画法孜孜不倦地工作——包括乔治三世的女儿们在内的坐着摆姿势让他画的人，都曾抱怨过科普利要求他们坐摆姿势的次数太多，令人感到疲惫不堪——而他离开的这片土地，曾给他带来无上显赫和（用他自己的话）每年300畿尼^①“相当不错的生活”；他来到的英国，是他一直竭尽全力去证明自己的地方。劳埃德·古德里奇曾在文章里直言：“美国失去了她最伟大的艺术家，而英国画派则又多了一位优秀的画家。”



温斯洛·霍默

《执行警戒任务的神枪手》，1862—1863年，布面油画，12½×16½”，缅因州波特兰艺术博物馆。芭芭拉和伯纳德·奥舍尔捐赠，1992.41

从科普利出生到温斯洛·霍默在波士顿友谊街的一家五金富商家庭里出生，这中间的98年时间里，波士顿既没有任何艺术学校，也没有什么艺术社区。温斯洛的母亲是一位专注水彩画的业余画家。当年轻的温斯洛表示想要成为一名艺术家的时候，宠爱他的父亲所能做的，充其量也就是在出差英国时，给儿子买一些可能有所助益的平版印刷画，还安排他到一个熟人，即商业平版印刷画家约翰·H. 布福德那里当学徒。对于跟布福德共处的这两年时间，温斯洛·霍默没说过什么好话：他将每天工作10小时、每周只赚5美元的生活称作“奴役”、“奴隶身份”和“繁重枯燥的生存”。21岁生日那天，他离开布福德的店铺，在波士顿开了一家店，当上了自由插画家；先是为《巴卢画报》画插图，然后是《哈珀周刊》，很快地，霍默在纽约声名鹊起。

1859年，霍默搬到了曼哈顿，为的是离自己的主要收入来源更近些；那里已经成为这个国家最有活力的艺术中心，他在那里上绘画课，也报名参加人体写生课。然而，他的艺术教育却因美国内战而中断；1861年末，他给父亲写信说，《哈珀周刊》将他作为一名“特派画家”派往前线，“跟一小股部队一起参加下一场战斗”。他没有像他和家人希望的那样去欧洲，而是上了战场。接下来的两年时间里，《哈珀周刊》发表了许多以这位特派艺术家的作品为基础的木刻画，其中一幅名为《波托马克的军队——执行警戒任务的神枪手》；这幅画发表在杂志1862年11月15日那一期上，署名为“出自温斯洛·霍默先生的一幅画”。这是霍默最早的油画作品，是在他快30岁的时候完成的。他的朋友罗斯威尔·舒特尔夫证实，在纽约的大学教学楼霍默的画室里，他在“霍默创作这幅画的时候，陪他坐了许多天”。此画在细致描绘的松树枝桠和神枪手皱巴巴的裤子部分是“细腻的”，尽管将画中枪手的头部遮蔽起来的黑暗，以表现主义的方式传达出了霍默与普通步兵生死与共过程中所共同感受到的“那种军事行动的恐怖之处”。



▲霍默

《新田里的老兵》，1865年，布面油画，24 $\frac{1}{8}$ ×38 $\frac{1}{8}$ ”，纽约大都会艺术博物馆。
阿德莱德·米尔顿·德格鲁特小姐遗赠，67.187.131



▲霍默

3/16

《新田里的老兵》1867年，木刻画，4×6¼”，布鲁克林博物馆。哈维·伊斯比特捐赠，1998.105.99

托马斯·库蒂尔（Thomas Couture，1815—1879）：法国有影响力的历史画家，曾教过莫奈等知名画家。

霍默入选美国国家人文基金会“图说美国”系列的作品《新田里的老兵》也关注了美国战争中最惨烈的那场，但是从裁军这一更为乐观的角度来描绘的。这幅画创作于1865年，1867年7月，《弗兰克·莱斯利的画报》刊登了它的木刻版，为一篇将部队从战场上大规模归来视作民主社会大获全胜的文章配图。那幅木刻画由一根一根的线条组成，显得很细腻，而油画版不是：画中未被收割的麦子形成了一堵坚固的金棕色麦墙，前景中被割下的作物茎秆用相当松散的干刷笔触呈现出来。霍默的一位挚友，既是画家又是《纽约晚邮报》艺术评论家的尤金·本森曾明确肯定霍默这幅画，称其风格是“对艺术中贬低人的、不光彩的方式的一种有效抗议”——也就是那些英国前拉斐尔派的美国追随者的方式——其作品也是“一种巨大、简单和富有表现力风格的标志，正是这种风格使得库蒂尔^②和米勒等等的名字流芳百世”。

法国艺术取代了英国艺术的典范地位；在让-弗朗索瓦·米勒的人物形象和巴比松画派的风景中，农民形象被赋予尊严，摆脱了神话的结构，为印象派及其生动活泼的笔法，即“画笔的轻触、扫掠、恣意纵横”奠定了基础。本森写道，没有这些话，“没有人能被称为伟大的画家”。1866年末，霍默和本森乘船前往欧洲，1867年几乎一整年，霍默都待在巴黎或巴黎附近。有人曾用一种不满的腔调说，霍默对法国艺术最新的发展趋势不够重视，回国后没有任何受到法国影响的迹象。但即使像温斯洛·霍默这样任性且个性十足的画家也需要勇气，况且，他回到大学教学楼的画室时，已经有了更为大胆的风格。

霍默在1866年创作的布面油画《槌球游戏》有着静态的线条感，也有他木刻作品传达的“人情味”。1869年的假日海滨风景画《新泽西的朗布兰奇》则给人另一种感觉——更轻松、更广阔、视角更为深邃，整体色调很明亮，让人不由自主眯起了眼睛。1872年的《穿越牧场》是霍默乡村田园风格的缩影——开阔的草地上开满了野花，伫立画面中间的两个孩子陷入了沉思。霍默几乎或根本没有借鉴法国的艺术典范，而是自创一种美国式的印象主义风格——随风摇曳的一抹抹花朵、画得光彩夺目的锡桶、令人目眩的白衬衫，还有孩童晒红的脸上几抹互补的绿色。



霍默

《牧场上的男孩们》，1874年，布面油画，15⅞×22⅞”，波士顿美术馆。查尔斯·亨利·海登基金会海登收藏部，53.2552

两年后《牧场上的男孩们》这幅画中的一对男孩，则展现了一个低地平线、阳光直射下的草帽、两人的坐姿所形成的直角三角形，以及漂亮的光脚——我们甚至都能感觉到草叶扎得它们痒痒的。水彩这一介质的使用令其风格变得不可思议地明亮和放松：在1878年的《摘苹果》中，阳光穿过蕾丝般的树叶绿幕，洒下跟树上红红的苹果大小相当的块块黄斑，不透明的水粉颜料加强了阳光照射在女孩帽裙上的效果。红色在女孩们的肩头和几乎被遮住的面庞旁嬉戏；她们立刻陷入了一个充满怀旧氛围的神奇瞬间。霍默有些水彩画的风格，会像铅笔底图一样干巴巴的，但在这里却是流动的、湿润的。

霍默第二次出国的大部分时间都是在北海边的卡勒可茨渔村度过的，在那里，他画的渔妇画比他的美国水彩画还要考究，色彩也更加柔和，取得了一种如同希腊经典作品中的女祭司般神秘的庄严肃穆感。1882年末，霍默回到美国，一直到1910年去世，他对画水情有独钟——阿迪朗达克山的沼泽中和阴影下的水，加勒比海闪闪发亮的蓝色海水，缅因州海岸的汹涌波涛。1883年初，他的父兄买下了缅因州几乎整个名为普劳茨海岬的半岛。造访温斯洛·霍默独立别墅和画室的人，可能会像我一样，惊讶于他的住所与他的家庭在围场内忙忙碌碌的度假生活之间的关系如此紧密，惊讶于附近的海岸已经被开发得如此便利，一条小径蜿蜒穿过一片宽阔的海滩玫瑰地和草地。



霍默

《缅因州海岸的高崖》，1894年，布面油画，30¼×38¼”，华盛顿特区史密森美国艺术博物馆。威廉·埃文斯捐赠，1909.7.27

正是在如此舒适的环境中，霍默巧夺天工，塑造了通常不出现人物的海水和岩石景象之未加驯服的野性和力量。《缅因州海岸的高崖》创作于1894年，是一幅美丽而又激进的作品，画面中的岩石仿佛因海浪无休止的拍打而破裂成彩色的碎片。霍默连着9年都一直没能给这幅画找到买家，很是沮丧，似乎是赌气似的，他给这幅画签了两次名。但在次年完成的《东北风》或许是他的代表作品，画面展现了网状的海水及其翻滚起伏的力量，令人难忘。再下一年的《缅因州海岸》也差不多，但更为自由，在绘画方式、画笔涂抹和用调色刀厚涂本白色的时候几乎都是随心所欲的。



霍默

13 / 16

《回流》，1886年，布面油画，29×47½”，马萨诸塞州威廉斯敦，斯特林和弗朗辛·克拉克艺术学院，1955.4

在欣赏这些画作的时候，在凝视霍默技艺精湛的群像画《回流》（早于《缅因州海岸》10年完成创作）左半边画面中的泡沫海浪时，我们不由得意识到，是颜料本身，那些厚厚的白色被浸、戳、转、涂在适当的位置上，以此模仿海水的剧烈运动；我们同时见证了海水的运动和画家的创作。这些翻滚的泡沫和迸发的浪花的艰难推进既是自然现象的再现，又是绘画技巧的体现；事物与思想融入了艺术再现的合成过程。

尽管霍默观察和模仿汹涌的波涛之专注，一如科普利观察和模仿织物与头发的光泽，但其效果并不是“过于细腻”。其结果是和“过于细腻”相对的，即“画家风格的”。让观众意识到颜料和画家的手本身，并非审美上的失误；相反，这种共情意识是审美的核心。最初霍默只是作为一个军事和社会生活的记录者，记录些枯燥、潦草粗制、轶事式的内容来为杂志插图供稿，要不了几十年这种艺术形式就会被新颖的摄影艺术和照相凸版技术所替代，然而，霍默最终成为最擅长画水的艺术家，不仅是我们最出色的水彩画家，还是这片大陆上印象主义和油彩行动画派的一位发明者。

放眼艺术长河，与霍默同时代的艺术家中，唯一可以与他并驾齐驱的是托马斯·艾金斯。这幅水彩画《单人艇中的约翰·比格林》创作于1873年，是艾金斯绘制的几幅描绘环绕费城的斯库基尔河上的划桨手画作中的一幅。尽管画的场景是水淋淋的，但作画的技巧是干巴巴的——如同设计蓝图一般精确的这幅画的试画被保存了下来。船桨近侧的波纹以一种科学精度准确地校准过了，经过测量的涟漪中船身的倒影则采用了点彩画法。艾金斯热爱科学，他决心让他的学生们见识一下无遮盖的男性解剖，却让自己的学术生涯丑闻缠身。在他为塞缪尔·格罗斯医生绘制的肖像画中，他大胆尝试用伦勃朗式明暗法来呈现手术过程，而在本杰明·兰德教授的肖像画中，艾金斯则一丝不苟地描绘了显微镜的解剖结构。在我看来，只有在对朋友和家人的探索性的、温柔的肖像画描绘中才不见他的“过于细腻感”；他为最喜欢的学生阿米莉亚·范布伦所作的画中，布伦的盛装和周围的环境刻画细致，极似科普利的画作，但其幽怨的神情和恰到好处的精雕细琢，使得画面整体统一又有人情味儿。



▲托马斯·艾金斯

15 / 16

《单人艇中的约翰·比格林》，1873年，纸面水彩画，16 $\frac{7}{8}$ ×23”，康涅狄格州纽黑文，耶鲁大学美术馆。保罗·梅隆（1929年获文学学士）为纪念耶鲁大学英国艺术中

心第一任主任朱尔斯·D. 布朗而捐赠，1988. 61. 1



▲ 格兰特·伍德

《保罗·列维尔子夜飞驰》，1931年，美森耐纤维板油画，30×40”，纽约大都会艺术博物馆。亚瑟·霍波克·赫恩基金会，50.117

在我们政府资助的“图说美国”系列中，还有哪些艺术作品可被称为“过于细腻”呢？科普利画过的保罗·列维尔再次出现在格兰特·伍德1931年的油画《保罗·列维尔子夜飞驰》中。这幅鸟瞰视角下的画显然是有本杰明·韦斯特所说的“线条过于整洁”之嫌；但整洁是伍德风格的一个主要特征，就像这幅一样，他通常用整洁来表达一种戏仿的意味；画中的村落像玩具一样，又像圣诞贺卡一般，路上都是灯火通明的窗户洒下的一片地毯似的金光。列维尔的坐骑伸展成木马一样的姿势，朗费罗那首家喻户晓的诗中戏谑性的爱国情绪又被有意地唤起。由不甚知名的中西部画家乔治·加勒伯·宾汉在1852年创作的《县选举》，除了画面前景中有两个无所事事的男孩和一位耷拉着脑袋的男士之外，其他公民都在忙于履行公民义务，也同样完美得令人难以置信。托马斯·哈特·本顿在1975年创作的大型壁画《乡村音乐之源》描绘了另一群积极参与的人群，采用本顿惯用的卷曲的、跃动的线条绘制而成。这样具有卡通性质的形象亲切地暂时打

消了人们的疑惑，该幅画作与其说描绘的是一个美国的场景，不如说是美国自我形象的呈现。如此说来，大量的细节恰好证明了愿景成了真或将会成真。约书亚·雷诺兹所称的“画技略显生硬、色调稍显冷淡、过于拘泥于细节”证实了一种集体的愿景。



▲乔治·加勒伯·宾汉

《县选举》，1852年，布面油画，38×52”，密苏里州圣路易斯，圣路易斯艺术博物馆。美国银行捐赠，44.2011



▲托马斯·哈特·本顿

《乡村音乐之源》，1975年，布面丙烯酸画，72×120”，田纳西州纳什维尔，乡村音乐名人堂和博物馆

菲利波·马里内蒂（Filippo Tommaso Marinetti，1876—1944）：意大利诗人、小说家、文艺理论家，未来主义的创始人。

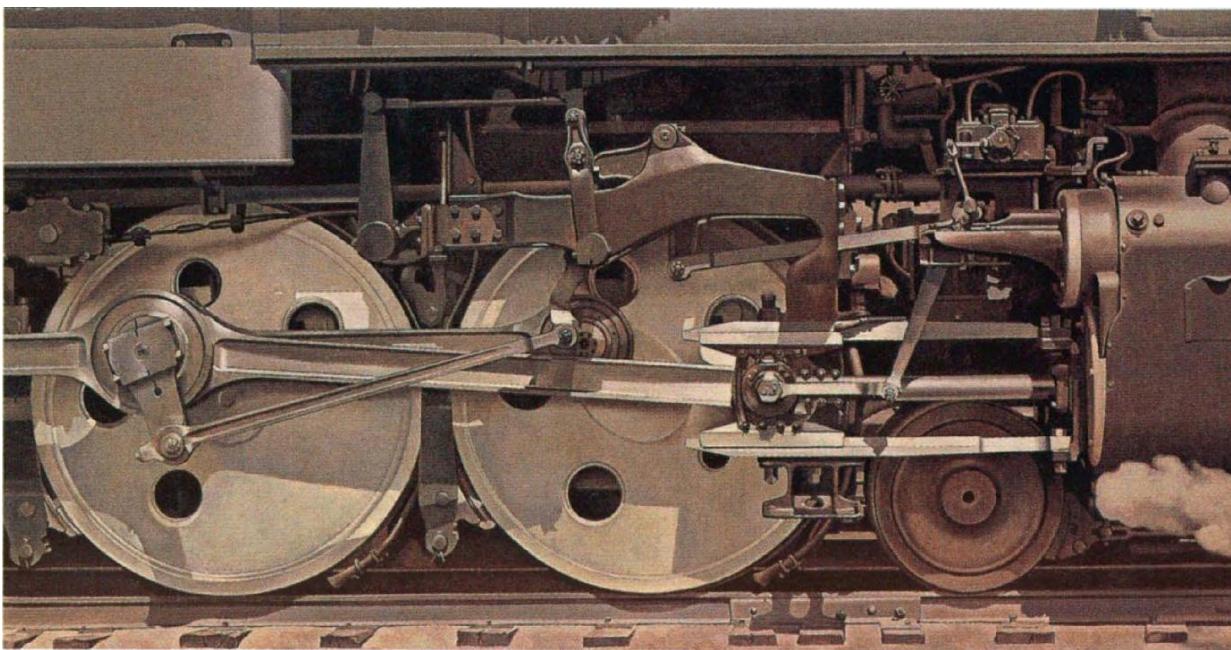
查尔斯·希勒在1930年创作的《美国风景》采用柔和的冷色描绘了一个真实的工业区——位于底特律附近的福特汽车公司的巨大的鲁日河工厂——但画面展现的是理想中洁净的工厂，没有工业区实际存在的污垢、垃圾和空气污染。谈到“事物之明晰”，还要说说希勒在1939年画的火车车轮，他为其命名为《滚动的力量》。饶有兴趣的近看之下，活塞、操纵杆和燃油管等细节都呈现出一种纯净和安静的效果，将机器的描绘精简还原成精神性的、牛顿定律的本质。在沃克·埃文斯1929年拍摄的照片《布鲁克林大桥》中，桥上悬索并不调节力量分配，但能优雅地承受住地心引力向下的拉力，一如哥特式天主教堂尖尖的穹顶；约瑟夫·斯特拉在10年前的同名画作中采用了同样的线条，以使略显狂热的本土立体主义（一个具有划时代意义的欧洲创举）碎片化。在欧洲和美国，绘画艺术弥漫着一种直觉，那就是机器构成人类的未来。1909年兴起于意大利并在广泛的艺术领域流行开来的未来主义运动，主张摒弃过去及其多愁善感的人文主义，及至20世纪20年代，其创始人、作家菲利波·马里内蒂^①参与支持贝尼托·墨索里尼和

法西斯主义。法西斯主义是一种极权主义的政治信条，充斥着浪漫化、机械化的大众形象。



▲查尔斯·希勒

《美国风景》，1930年，布面油画，24×31”，纽约现代艺术博物馆。艾比·奥德利奇·洛克菲勒捐赠，166. 1934



▲希勒

《滚动的力量》，1939年，布面油画，15×30″，马萨诸塞州北安普敦，史密斯学院艺术博物馆。德雷顿·希里尔基金会购买，1940. 18



▲沃克·埃文斯

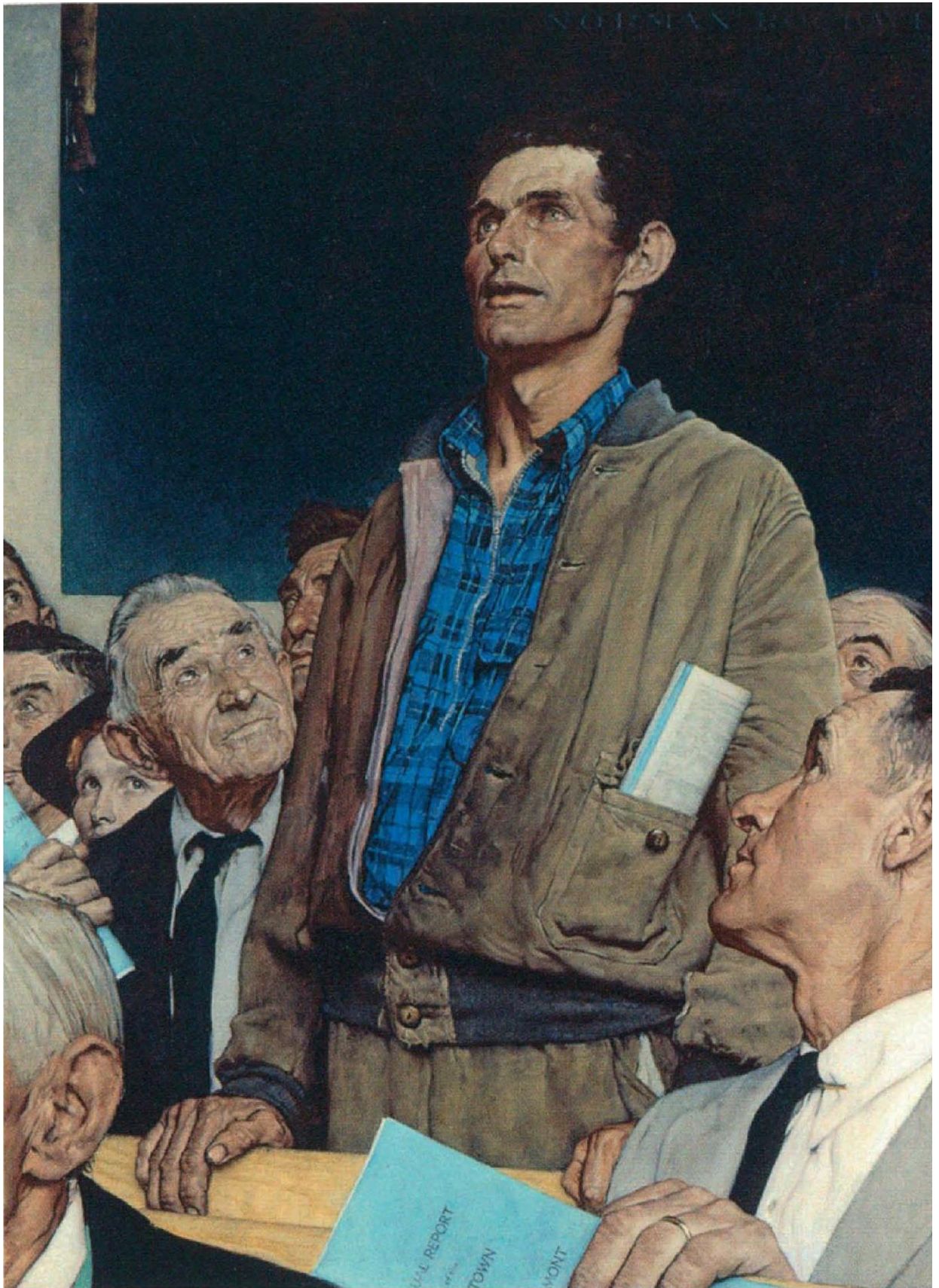
13 / 16

《布鲁克林大桥》，1929年，明银胶印，6¼×4”，纽约大都会艺术博物馆。阿诺德·H. 克莱恩捐赠，1972. 742. 3



▲约瑟夫·斯特拉

《布鲁克林大桥》，约1919—1920年，布面油画，84×76”，康涅狄格州纽黑文，耶鲁大学美术馆。收藏股份有限公司捐赠，1941.690



▲诺曼·洛克威尔

《言论自由》，1943年，布面油画，45¼×35½”，马萨诸塞州斯托克布里奇，诺曼·洛克威尔博物馆。



▲洛克威尔

《骑师称重》，1958年，布面油画，33×31”，康涅狄格州新不列颠，新不列颠美国艺术博物馆，1968.76

那么这幅刊登于1943年《星期六晚邮报》上的诺曼·洛克威尔的宣传形象画作《言论自由》是过于细腻还是精雕细琢呢？画面中没有清晰可见的笔触，这是精雕细琢绘画式风格的特点，画中满是不完整的人脸——这里一只耳朵，那里一只眼睛——再次引用雷诺兹的话来说：“各个部分……的着色力道和最后润色都很平均，使得每个部分都自成一体。”然而洛克威尔的创作并未在“对主要部分该有的从属关系”方面失分；画中四面八方的注意力都集中在演讲者身上，他是这场理想化的镇民大会的主角，双眸明亮，嘴巴张开，框定其头部的是后方我们猜想是学校黑板的东西。洛克威尔与前辈科普利一样，为其主顾们采用颜料堆积画法（而他的主顾主要是《星期六晚邮报》及其数百万读者），总是超出需要地呈现出一种漫画般的活力，或是在他创作后期的作品里，给出充满爱心地观察得到的细节。《骑师称重》这幅刊登在《星期六晚邮报》1958年封面上的画，并没有因为体重秤被描画得如此生动逼真而增添了笑料；同样，1955年惹人喜爱的这幅《结婚证书》中，我们也不需要透过办公室窗户便能看见砖砖相叠的墙壁、挂在钩子上的衣帽、痰盂、天竺葵还有小猫咪。由于“过于拘泥于细节”而显得过于细腻，的确如此，但同时，其作品中深情的奢华也体现出他画家的风格。这位20世纪最成功的商业艺术家也践行了为艺术而艺术的创作。



洛克威尔

《结婚证书》，1955年，布面油画，45½×42½”，马萨诸塞州斯托克布里奇，诺曼·洛克威尔博物馆

安德鲁·怀斯（Andrew Wyeth，1917—2009）：美国当代重要的新写实主义画家，其作品以水彩画和蛋彩画为主，以贴近平民生活的主题画闻名。主要作品有《克里斯蒂

娜的世界》《仔兔》《芝草》等。

费尔菲尔德·波特（Fairfield Porter, 1907—1975）：美国著名画家、艺术评论家。

杰克逊·波洛克（Jackson Pollock, 1912—1956）：美国抽象表现主义绘画大师，被公认为是美国现代绘画摆脱欧洲标准、在国际画坛建立领导地位的第一功臣。

马克·罗斯科（Mark Rothko, 1903—1970）：美国抽象派绘画运动早期领袖之一，于1940年代末形成了自己完全抽象的色域绘画风格。代表作品有《红色中的赭色和红色》《绿色和栗色》等。

罗伊·利希滕斯坦（Roy Lichtenstein, 1923—1997）：美国当代最重要的艺术家之一，波普艺术之父。关于其人其作，见本书后文《既大又亮，还用本戴点》。

安迪·沃霍尔（Andy Warhol, 1928—1987）：20世纪艺术界最有名的人物之一，是波普艺术的倡导者和领袖，也是对波普艺术影响最大的艺术家。

对于过于细腻 / 画家风格的二分界定直到今天都还存在，自洛克威尔创作的全盛时期以来，它呈现出多种形式。安德鲁·怀斯^⑫的风格过于细腻，而费尔菲尔德·波特^⑪则不是。在抽象表现主义艺术家中，杰克逊·波洛克^⑩采用杂乱的线条作为其创作的鲜明特点，而马克·罗斯科^⑨通过模糊全部边缘的方式自成一家。在波普艺术家中，罗伊·利希滕斯坦^⑧将连载漫画式线条和本戴点画法运用到了极致，甚是壮观，而安迪·沃霍尔^⑦尤其保持着色彩大师的名号。

拉里·里弗斯（Larry Rivers, 1923—2002）：美国纽约学派的流行艺术家、音乐家、电影制片人，将美国流行文化的日常物品复制为艺术。

照相写实主义画家理查德·埃斯蒂斯1979年画成的《曼哈顿第34街，向东看》里精心描画的线条又是什么呢？“过于拘泥于细节”已经到了如此的地步，几十个微小的招牌都能读得出来，远处灰白的帝国大厦也被画面前景中那精巧复制的一抹映照出来。埃斯蒂斯这位杰出的艺术家，从商业广告和半波普风格及拉里·里弗斯^⑦风格的绘画开始，很快便成了在描画满是玻璃橱窗、物品琳琅满目的城市街巷方面追求精妙极致的画匠。他的每一幅画都让我们超越幻觉，仿佛置身现实。



理查德·埃斯蒂斯

《曼哈顿第34街，向东看》，1979年，布面油画，91×91”，私人收藏

威廉·卡洛斯·威廉斯（William Carlos Williams, 1883—1963）：20世纪美国最负盛名的诗人之一，被称为美国后现代主义诗歌的鼻祖。

在乔纳森·爱德华兹寻求美丽明晰的事物与神灵之间的某种联系两个世纪之后，威廉·卡洛斯·威廉斯^①在介绍他的长诗《帕特森》时写道：“于诗人而言，没有思

想，唯有事物。”没有思想，唯有事物。美国艺术家出生在一个没有博物馆和艺术学校熏陶的大陆，将大自然作为其唯一的导师，把事物作为主要研究对象。当艺术家专注于图绘新世界中被混乱和空虚包围的可见事物时，在物体充满灵性的存在中，对经验和证据物体的偏爱，导致了某种过于细腻感。

【原注】纽约大都会艺术博物馆于2004年10月21日至2005年1月16日举办了《吉尔伯特·斯图尔特》画展。

描绘面部^⑨



纽波特（Newport）：英国威尔士的第三大城，位于威尔士东南，布里斯托尔湾北岸，乌斯克河畔，靠近英格兰。当时因贩卖黑奴而经济繁荣。

作为一名画家，吉尔伯特·斯图尔特几乎算不上是个美国人。他于1755年出生在罗德岛，父亲是一位新近移民的苏格兰鼻烟磨坊主。不久，他就随家人移居到国际化港口纽波特^⑨，一个因三角贸易（即把糖蜜换购成朗姆酒，再用朗姆酒换购非洲黑奴）活跃而繁荣起来的港口。年轻的斯图尔特早早地就表现出了音乐才能，学徒满师后就经常在各个教堂里演奏管风琴以维持生计。十几岁时他转而学习素描和绘画，两位苏格兰艺术家科斯莫·亚历山大和他的姐夫乔治·查尔默斯爵士亲自接手调教这个学徒（尽管不是很密切的师徒关系）。在亚历山大的关照下，斯图尔特于1771年或1772年到爱丁堡旅行。1773年他回到纽波特时，已掌握了足够的技巧去画些肖像画卖给当地的商人，尽管其手法略显僵硬，颇似约翰·辛格顿·科普利的拘谨风格。然后，像科普利一样，他在祖国寻求更翠绿、政治动荡更少的牧场；19岁时，他来到伦敦，并在那里待了12年，以其迷人的、丰富多彩的、流畅的英格兰风格成为一名成功的肖像画家。

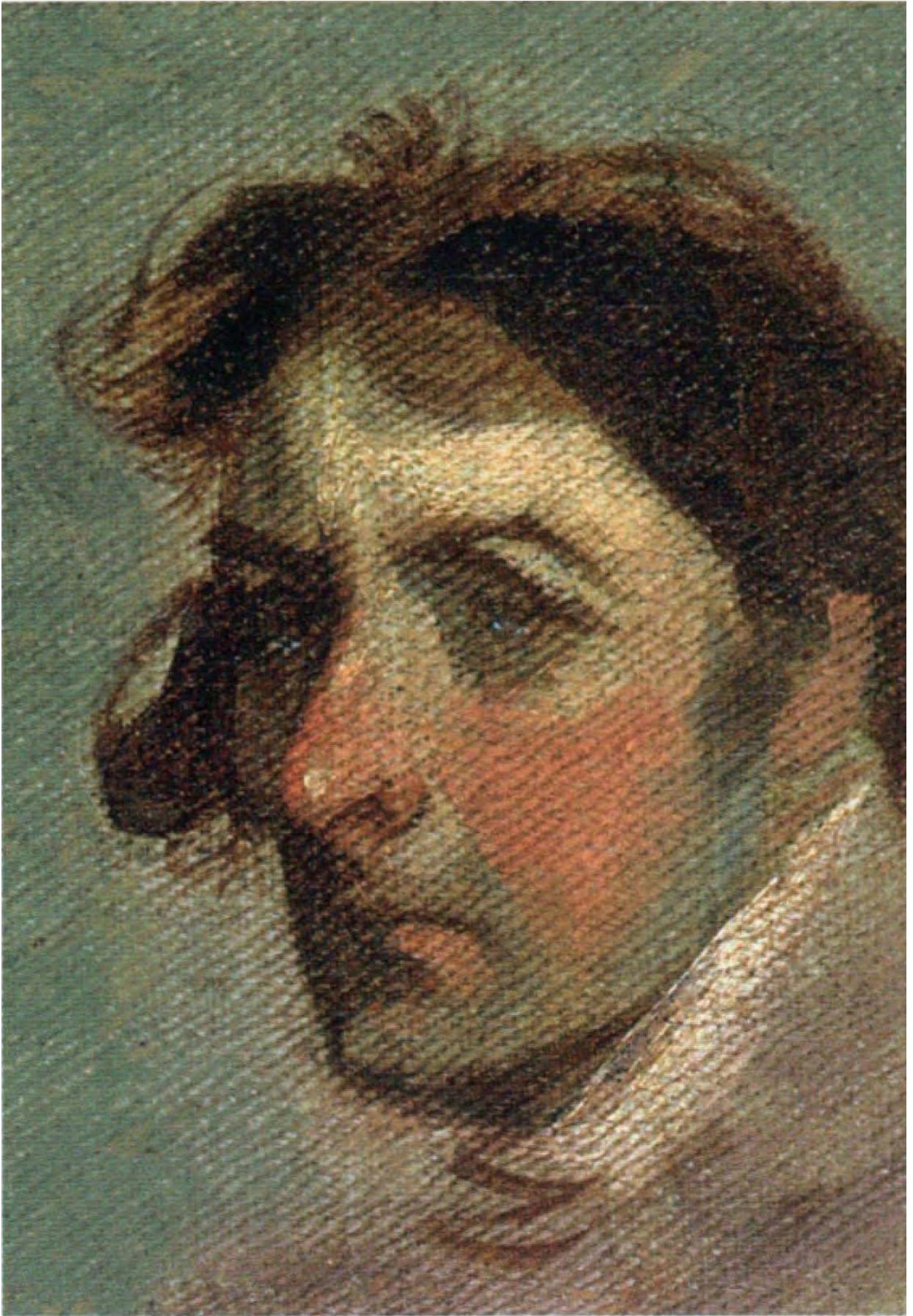


吉尔伯特·斯图尔特

《自画像》，1778年，布面油画，16¾×12¾”，罗得岛，纽波特红杉图书馆与雅典娜图书馆。马萨诸塞州剑桥的路易莎·李·沃特豪斯遗赠

约翰·菲茨吉本（John FitzGibbon，1748—1802）：爱尔兰政治家，1789年成为爱尔兰司法大臣，1795年成为第一个克莱尔伯爵。

如果说斯图尔特的才华成就中还有什么具体的美国特色，那可能就是他不愿奉承他的主顾们，他以一种温文尔雅的坦率和心理上的敏锐，探索着阶级的保护壳。例如，《约书亚·雷诺兹》（1784年）将这位受人尊敬的皇家美术学院院长描绘得生性多疑且有点睡眠惺忪，手里拿的不是画笔，而是鼻烟壶。《约翰·菲茨吉本^⑫》（1789—1790年）奢华地渲染了金色蕾丝边的黑色绸缎长袍，闪亮的缎子长裤，以及——借用卡尔里·雷博拉·巴拉特和艾伦·G. 迈尔斯翔实的画展目录中的话——“正式场合戴的全底假发”“镀银权杖上华丽的竖琴王冠”和用特别引人注目的精湛笔法画成的、绣嵌了花形图案、菲茨吉本大法官用来装正式演讲稿的方形钱袋。但是，盛装之下，斯图尔特却画出了菲茨吉本那张尖嘴猴腮、充满轻蔑、几乎因傲慢而生气，可以说是因他不断堆积起来的特权而更显消瘦苍白的小脸。我们可以相信，正如巴勒特在她的一篇画展目录文章中所说，菲茨吉本“1802年的葬礼队伍后面跟着一群嘲笑和盛怒的暴民”。



斯图尔特

《自画像》（局部细节），1786年，布面油画，10 $\frac{5}{8}$ ×8 $\frac{7}{8}$ ”，纽约大都会艺术博物馆。弗莱切基金会，26.16

斯图尔特在其温文尔雅的艺术发展过程中，几乎没有留下一丁点在他的同胞科普利和本杰明·韦斯特的作品中所残存的生硬感。是韦斯特雇了斯图尔特这个饥肠辘辘的新伦敦人当画室助手，“给后来斯图尔特称为他师傅的那些‘十英亩大的画’上的打褶装饰物和背景做扫尾工作”。无论斯图尔特的绘画变得多么英国化，他的职业生涯都是显而易见的美国式的：衣冠不整、不计后果、爱抛头露面、负债累累、极其勤奋，却又自命不凡。他在伦敦生活圈子很广，最终和妻子生了12个孩子。他时不时地会跟他的肖像画主顾们发生争执；他作画时唠唠叨叨的，主顾们对此并不是个个都乐于接受；他还留下了许多未完成的画。他的传记作者多琳达·埃文斯聚焦于她所定义的“双相型障碍性的痛苦”；有充分的证据表明：他经常“受到魔鬼的驱使，魔鬼只要被允许进入人的嘴巴，就会偷走人的大脑”——也就是说，他“嗜酒如命”。债务和日渐减少的赞助迫使他离开伦敦，去了都柏林。在这座繁荣迷人的乔治时代城市的6年时间里，他大量描绘了盎格鲁—爱尔兰的精英们。然而，1793年，他乘船来到纽约，打定主意要赢得为合众国的英雄总统乔治·华盛顿画肖像画的许可。18年前他弃之而去的殖民地，如今已被合众国取而代之。



▲斯图尔特

《亨利·诺克斯》，1806年，木板油画， $47\frac{7}{8} \times 38\frac{5}{8}$ ”，波士顿美术馆。波士顿市存放，L-R 30.76b



▲斯图尔特

《丽迪雅·皮克林·威廉斯》，1824年，布面油画，36×28”，波士顿“历史上的新英格兰”

亨利·诺克斯（Henry Knox，1750—1806）：美国独立战争时期的炮兵司令，后来继乔治·华盛顿任陆军司令，美国第一届政府战争部长，是美国建国初期的重要人物。

亨利·迪尔伯恩（Henry Dearborn，1751—1829）：美国将军、政治家，杰斐逊内阁美国战争部长（1801—1809）。

约翰·特朗布尔（John Trumbull，1756—1843）：美国画家。作品多以美国独立战争的历史为主题，如《邦克希尔大会战》《独立宣言》等。

斯图尔特在20岁之前就十分清楚自己的天赋，在接下来的50年里，尽管他酗酒、欠债、脾气暴躁，他还是以很高的水平娴熟地使用这些天赋。1805年至1828年，他在他最后居住的城市波士顿画的肖像作品中，有一些是他最好的；在当代人看来，它们的吸引力实际上被一些草率、粗糙和未完成的色斑强化了。无论是发福的老武士亨利·诺克斯^①（1806年）摆放粗壮拳头的那门粗略描画的大炮，还是亨利·迪尔伯恩少将^②（1812—1813年）穿着的军装上大胆展示的落有污渍的肩章和奖章，甚至是斯图尔特为其密友和杰出的竞争对手约翰·特朗布尔^③（1818年）绘制的风度翩翩的肖像画中那些莫奈风格的灰色、灰棕色和黑色调，我们从中都可以感受到这位艺术家娴熟的手正享受着画画的过程。随着斯图尔特的生命渐渐老去，老龄问题本身也变得无法回避，于是便有了两幅被画人已是耄耋之年的肖像画：约翰·亚当斯（1823—1824年），他那饱经风霜、暴躁易怒的脸上仍闪烁着若有所思的眼睛，而包裹在褶边蕾丝帽子、平纹披肩中的丽迪雅·皮克林·威廉斯（1824年），她那高高的鼻梁阐明了画家有关鼻子是“逼真和性格”的关键之理论。不过，我们关注的，倒是她那像蒙娜丽莎一样似笑非笑着的凹陷的小嘴，似乎它会开口说话，可能说出一段她曾录好音的干巴巴的意见：“她太老了，过不了几年，这幅肖像画就会被她的孙子孙女们搬到阁楼上。”

大都会展览将斯图尔特漫长的画家生涯按他工作过的城市划分：纽波特、伦敦、都柏林、纽约、费城、华盛顿和波士顿——各个展室都刷上了黄色和紫褐色这两种明亮、单调的威廉斯堡牌油彩。他在纽波特时期画的稚嫩的家族肖像画（班尼斯特家族，约1773年；马伯恩兄弟，约1774年）很快就被画他的朋友本杰明·沃特豪斯（1775年）的肖像画中那神情专注、皮肤发亮的头颅超越了。沃特豪斯早年对绘画也颇感兴趣，但在与斯图尔特的竞争过程中，还是感到“绝望”而放弃了。不过，他后来弃画从医，通过在1800年引进天花疫苗而显著提高了美国人的福祉，并在他的自传中提供了有关他发小的颇有价值的往事追忆。

威廉·多布森（William Dobson，1610—1646）：英国画家，代表作品有《安狄米恩·波特》等。

托马斯·庚斯博罗（Thomas Gainsborough，1727—1788）：18世纪英国著名的肖像画家和风景画家。

乔治·罗姆尼（George Romney，1734—1802）：与庚斯博罗、雷诺兹并称为英国肖像画三大师。代表作有《戴草帽的汉密尔顿小姐》等肖像画。

在伦敦的时候，斯图尔特是公认的英国绘画大师们的好学生。他模仿17世纪的威廉·多布森^⑫，在1778年创作了一幅画面鲜艳的自画像（画中的他看上去瘦削而疲惫，就像他另外唯一一幅已知的1786年的素描油画自画像里的自己一般）；他像庚斯博罗^⑬、雷诺兹和罗姆尼^⑭一样，熟练地美化那些贵族的孩子。《克拉克少爷》（1783—1784年）中的克拉克非常讨人喜爱，他身着全红色西装，留着长长的金色鬃发，在一根仿佛是画在舞台平面布景上的树干前，他小心翼翼地举着弓箭；《亨利埃塔·伊丽莎白·弗雷德里克·韦恩》（1782—1783年）这幅极其明丽欢快的画作的背景，是斯图尔特用笔刷草草地，但又很迷人的笔触涂画的一棵模模糊糊的树，树伸出的一根纤细树枝被描画清晰的小女孩温柔地捏在画得惟妙惟肖的小手中，而画面的前景和背景衔接得精妙绝伦，令人难以置信。尽管斯图尔特的天性决定了他不会以一种过于活泼的方式，像约翰·辛格顿·科普利在其《乔治三世的三个小女儿》（1785年）里那样，恣意描画青少年的欣喜若狂，但斯图尔特的这幅画依然是一幅神奇的巨幅画作。



▲斯图尔特

《亨丽埃塔·伊丽莎白·弗雷德里克·韦恩》，1782—1783年，布面油画，
65% $\times$ 38%”，马萨诸塞州北安普敦，史密斯学院艺术博物馆。杰西·兰德·戈德威特
的丈夫和女儿纪念捐赠，1957.39



▲斯图尔特

《约翰·菲茨吉本》，1789—1790年，布面油画，96½×60½”，克利夫兰艺术博物馆。普通收入基金，1919.910

斯图尔特既不是风景画家，也不是自然主义画家。高端英式肖像画的人工雕琢的粗略背景与看起来完全是室内的气质非常适配；在他画的科普利的头像（约1784年）和令人敬畏的约翰·盖尔船长的全身画像（1785年）中，大自然的形象总是以模糊的斜纹状白云和乌云的形式出现——这是对多风的英国天气的浪漫式刻画。在斯图尔特最著名的杰作之一《溜冰者（威廉·格兰特）》（1782年）中，人物与环境的脱节，让我们怀疑这位仪态高贵的溜冰者如此优雅、庄重地站立其上的冰面的真实存在。埃莉诺·戈登的画像（约1783—1784年）中人物脖颈修长，有一头浓密的深棕色鬃发，手中轻握一张乐谱，在淡淡笔触描画的米色轮廓的模糊背景下，难以分清她是在室内还是室外。她的身份也不很清楚；她可能就是夏洛特·克莱夫。

即使在这个展览的精选作品中，人们也可以看到，有时斯图尔特在其称之为“描绘面部”的职业上会注意力衰退。在平淡无奇甚至面部可互换的《诺森伯兰郡公爵二世的孩子们》（1787年）中，只有灰狗的金色眼睛和最左边装饰有羽毛的浅绿色帽子似乎真正抓住了画家的想象力。不过，他把全部注意力都放在了他的导师本杰明·韦斯特的肖像画（1783—1784年）上那气急、爱挑剔的胖脸上，以及移居国外的莫霍克人约瑟夫·布兰特（1786年）那悲哀的沉思上（布兰特曾在法国印第安战争和美国独立战争中为英国效力，以易洛魁族头饰和象征他为国王效力的金属徽章，在伦敦宫廷社会大放异彩）。

伊丽莎白·帕特森·波拿巴（Elizabeth Patterson Bonaparte, 1785—1879）：是当时美国最有名的名媛之一，曾与法国皇帝拿破仑的弟弟热罗姆·波拿巴结婚生子，但婚姻被拿破仑解除。

斯图尔特在都柏林的6年时间里，创作了衣着华丽的约翰·菲茨吉本的形象，并且以完全相等的尺寸和华丽，创作了菲茨吉本的政治对手、爱尔兰下议院议长约翰·福斯特的肖像画（1790—1791年）。不过，爱尔兰似乎是主要唤起了他的家庭情绪。分别以《安娜·多萝西娅·福斯特》《夏洛特·安娜·迪克》（1790—1791年）命名的两幅肖像画，令人奇怪的是，似乎展示了同一个年轻女子，先是侧影，然后是脸的四分之三；而这又仿佛成为他经常复制的伊丽莎白·帕特森·波拿巴^②的三幅肖像画（1804年）的先兆。对于姊妹篇《凯瑟琳·莱茵·巴克》《威廉·巴克》（两者均约1791年），画家和被画人都高度满意，画中凯瑟琳静静地忙着她的针线活，而威廉则忙着他的建筑图纸。而在威廉·伯顿·康宁汉姆（约1791—1792年）的肖像画中，他那身朴素端庄的羊毛和天鹅绒旅行装，掩盖了他开明活跃的贵族身份；而他的图书馆，在他死后，引发了“该国历史上最大的图书拍卖”。对于这些达官贵人，斯图尔特运用了一种稍微柔和的焦点，再加上他在主顾们审视的眼光后面所注入的理智生活，在1793年春天他回到新大陆后，为他赢得不少纽约名人，尤其是美国政治精英的青睐。



▲斯图尔特

《约翰·杰伊》，1794年，布面油画，51½×40⅞”，华盛顿特区，国家美术馆。杰伊家族部分及许诺的捐赠



▲斯图尔特

《威廉·贝亚德》，1793—1794年，布面油画，36×28”，普林斯顿大学艺术博物馆。埃克尔斯子爵夫人捐赠

约翰·杰伊（John Jay，1745—1829）：美国政治家，曾任大陆议会议员（1774年）、美国最高法院首席法官（1789—1795年），纽约州州长（1795—1801年）。

斯图尔特给约翰·杰伊^②画的肖像画（1794年）呈现出古怪的乳白色，并且含有那些几乎已成为斯图尔特画作标志性特征的残留的痕迹。正是约翰·杰伊帮助斯图尔特打入了纽约的精英圈，还给华盛顿总统写了一封至关重要的介绍信。在他那幅色彩淡柔的《威廉·贝亚德》（1793—1794年）中，桌上的墨水瓶用黑色描画了两遍，贝亚德手里拿着的那封信，是仓促抹就的白白的一片，而他的外套被一把画面上并不存在的椅子弄得皱巴巴的。尽管如此，这位年轻的商业巨头脸上天真的、试探性的和略带狐疑的表情，以及他淡绿色的上衣和粉红色的圆点背心所呈现的活泼和轻浮，成为斯图尔特最令人耳目一新的作品之一。霍雷肖·盖茨的肖像画（1793—1794年）中，精致绘就的将军制服之上的那张饱经风霜的脸；凯瑟琳·布拉斯·叶茨的肖像画（1793—1794年）中纤瘦扭曲的五官，以及精细描画的做着针线活的双手，都超凡脱俗，展现出生命的魅力。最引人注目的是玛蒂尔达·斯托顿·德贾登斯和内博特肖像画（1794年），画中人是一位有抱负的西班牙次要官员的美国妻子，浑身珠光宝气地坐在那里炫耀财富：珍珠、钻石、黄金刺绣和花边装饰，头上戴着一顶离奇古怪的羽毛头冠，用镶嵌着珍珠的饰针固定在她卷曲的假发上，而她的脸，模仿着姊妹篇画像上她丈夫的傲慢神情，直视观者，使其不敢质疑她的地位。她是一个出手阔绰的十足的纽约人，不过，斯图尔特让我们看到她很年轻，是一个被束裹在派对礼服里的顺从女孩，而且他还展露了她的一侧乳房那妙不可言的隆起。



▲斯图尔特

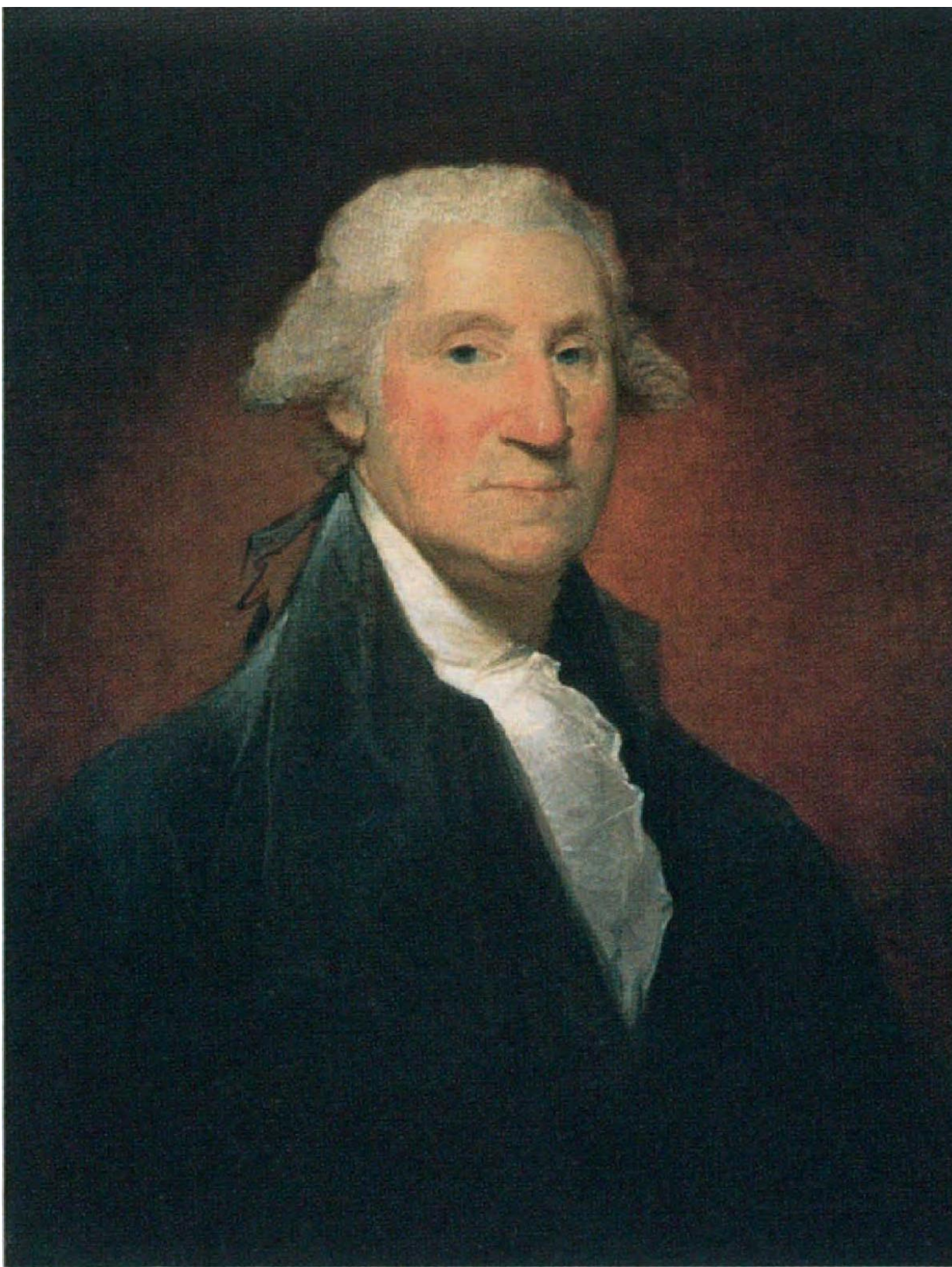
《玛蒂尔达·斯托顿·德贾登斯和内博特》，1794年，布面油画，50½×39½”，纽约大都会艺术博物馆。罗杰斯基金，07.76



▲斯图尔特

《凯瑟琳·布拉斯·叶茨》，1793—1794年，布面油画，30×25”，华盛顿特区，国家美术馆。安德鲁·W.梅隆收藏馆，1940.1.4

接下来的第六展室，是本次画展的核心部分，也是这么多家长带孩子来的原因。在这个巨大的奶油黄色展室里，有14幅我们国父的肖像画——简直是一群又一群的乔治·华盛顿啊！这样的集中展示既有超现实的宏伟，也有其喜剧色彩。画中人大家都再熟悉不过，让艺术评论家无话可说。就连叽叽喳喳的孩子们也暂时安静了下来。到1796年，斯图尔特已把他的画室从热病肆虐的费城搬到了远郊的日耳曼敦，此时他已给华盛顿总统画了三次写生。第一幅肖像画即所谓的“沃恩肖像画”（1795年），以四分之三视图描绘了华盛顿的右脸；那幅原作已经不知所终，（据推测）最像它的早期复制品挂在纽约弗里克收藏馆，该馆概不出借此画，但允许它的数字化复制品挂在那里供人们观看。其他四家收藏馆确实把至少部分由斯图尔特完成的画作借给了大都会艺术博物馆。他相信乔治·华盛顿的画作会有市场，这是很有道理的，总之，他画了（也卖了）至少100幅华盛顿的肖像画。



▲斯图尔特

《乔治·华盛顿》（沃恩肖像画），1795年，布面油画，28¼×23¼”，华盛顿特区，史密森学院国家肖像馆。安德鲁·W.梅隆收藏馆，1942.8.27



▲斯图尔特

《乔治·华盛顿》（雅典娜肖像画，细节），1796年，布面油画，48×37”，华盛顿特区，史密森学院国家肖像馆，NPG. 80.115以及波士顿美术馆，1980.1

玛莎·华盛顿（Martha Washington, 1731—1802）：美国首任总统乔治·华盛顿的夫人，即美国第一位第一夫人。

弗农山庄（Mount Vernon）：华盛顿的故居和墓葬地。

而他自己最喜欢的则是所谓的雅典娜版本（1796年），由玛莎·华盛顿^①出资委托，为的是把它跟她自己的肖像画一起挂在弗农山庄^②；但是不管玛莎怎么请求，斯图尔特从来没有把它们画完，也没有把他已经画好的没有身体的头像割舍掉。他死后，这些油画被送往波士顿雅典娜博物馆；自1980年以来，它们一直由波士顿美术馆和国家肖像馆共同拥有。斯图尔特一遍又一遍地复制华盛顿的头像，一面墙上挂着七个版本

——有的比其他的更粉红些，有的假发髻曲得更紧密些，有的嘴部更滑稽些，还有一个衬衫前襟的褶边用亚麻代替了蕾丝。正是最后那幅画的华盛顿头像被用在了一美元钞票上，只是钞票上的雕版把头像左右翻转了，显示的是右脸而不是左脸，不知什么原因，这样一来看起来比任何一幅画都更像华盛顿——更冷静、更坚定、更像上帝、更有说服力。

在纽约大都会艺术博物馆展出的兰斯顿（华盛顿）全身画像（1796年）有三个版本（包括可能的原件），而按照惯例，作画时用一个替身来代替华盛顿的身体部分。华盛顿的继孙乔治·华盛顿·帕克·卡斯蒂斯抱怨说，这个替身比华盛顿胖，而华盛顿的身体是“无与伦比的骨骼和肌肉的结合”。当华盛顿伸展胳膊张开一只手，似乎在问：要创建一个国家，“那么，你还能做些什么？”时，他那发福的、八字脚的姿态确实有一点点滑稽。尽管斯图尔特所画的华盛顿已经成为这个国家的华盛顿肖像，但这三幅肖像都不是这位画家最生动的作品。华盛顿是个比较令人棘手的模特；嘴里有新安的假牙（传统上是用象牙做的，而不是木头做的），还有一种可以理解的心事重重的神情。斯图尔特的一个朋友塞缪尔·洛伦佐·克纳普，后来这么描写这位总统：“当他坐着让斯图尔特画时，正如斯图尔特经常说的，似乎有一种冷漠攫住了他的心，一种茫然的神情笼罩在他的脸上，这对画家来说是最糟糕的。”克纳普接着说，斯图尔特通过与总统谈论马匹，想让总统显得更有活力些；但是华盛顿，就像今天的超模一样，脸上一直是公众再熟悉不过的那种茫然表情。毕竟，他就是我们第一个，也是最伟大的超模。



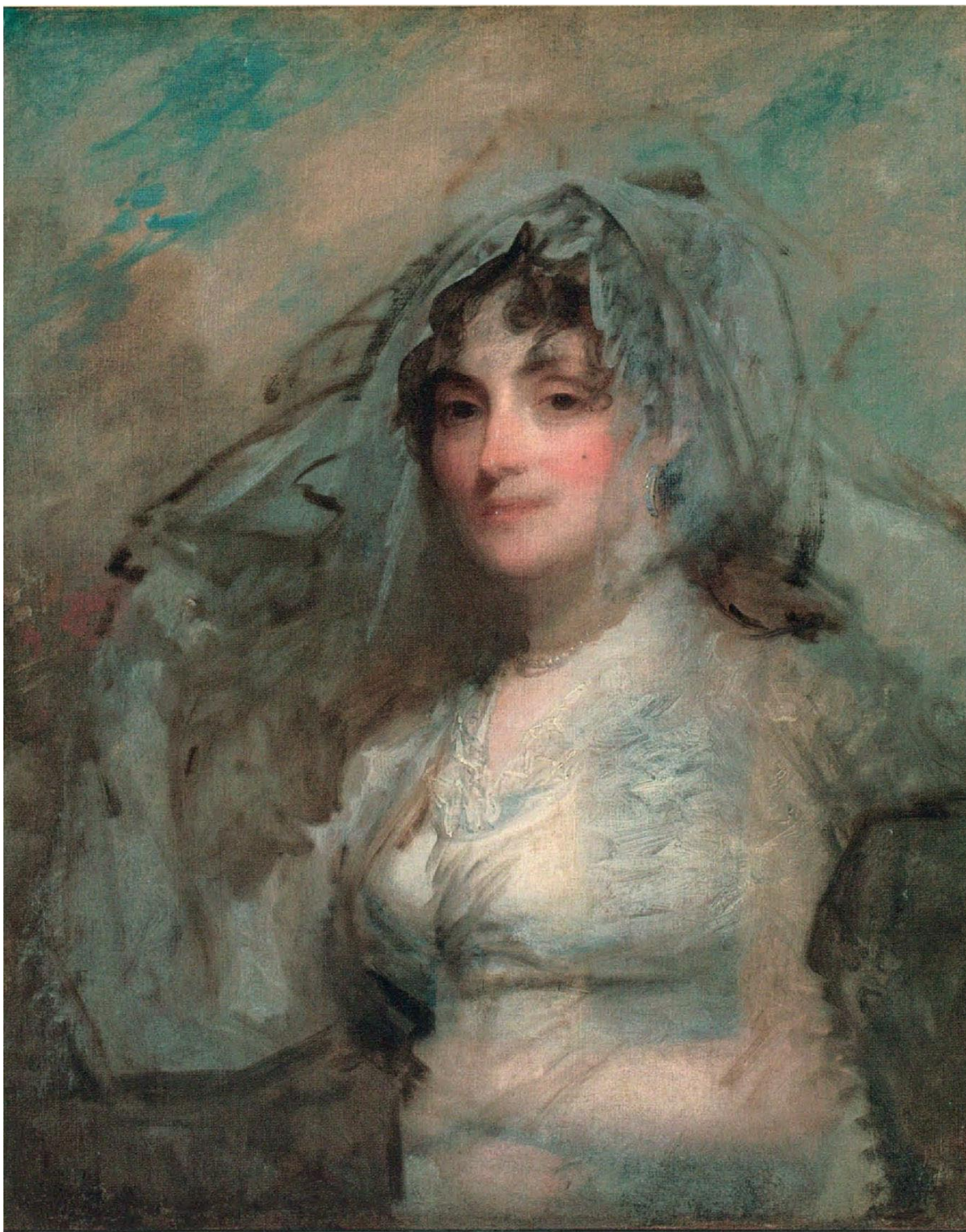
▲斯图尔特

《乔治·华盛顿》（兰斯顿肖像画），1796年，布面油画，97½×62½”，华盛顿特区，史密森学院国家肖像馆，NPG. 2001. 13



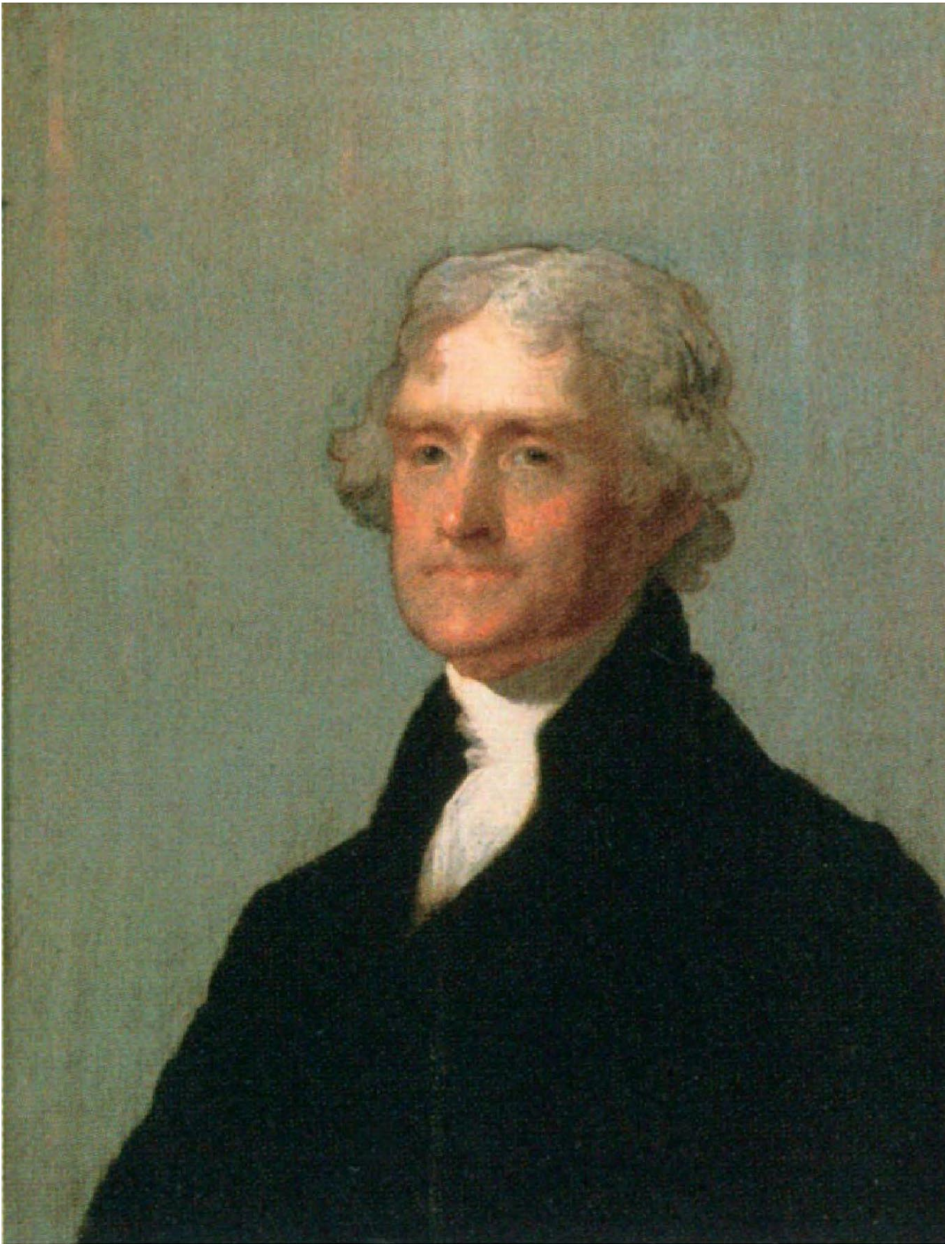
▲斯图尔特

《热罗姆·波拿巴》，1804年，布面油画，28¼×23½”，私人收藏



▲斯图尔特

《萨拉·温特沃斯·阿普索普·莫顿》，约1800—1802年，马萨诸塞州沃塞斯特，沃塞斯特艺术博物馆。约瑟夫·塔克曼的孙辈捐赠，1899.2



▲斯图尔特

《托马斯·杰斐逊》，1805—1821年，木板油画， $26\frac{1}{8} \times 21$ ”，弗吉尼亚州夏洛茨维尔，托马斯·杰斐逊基金会，蒙蒂塞洛，1982. 53，以及华盛顿特区史密森学院国家肖像馆，NPG. 2001. 13



▲斯图尔特

《詹姆斯·麦迪逊》，1804年，布面油画，29½×24½”，弗吉尼亚州威廉斯堡，殖民地威廉斯堡基金会。乔治·S. 罗宾逊夫人捐赠，1945. 25. A&B

正如那些腿脚疲惫的博物馆参观者会发现的那样，1796年总统第三次坐在斯图尔特面前让他画之后，斯图尔特还有32年的时间可活，还有许多肖像要画。在1805年前往波士顿之前，这位画家于1803年从费城搬到了华盛顿特区。后面的展室里还有几幅珍品。更南方的住所似乎也让他对女性更友好：看看伊丽莎白·帕克·卡斯提斯·劳（1796年）迷人丰腴的形象、有着英气十足的眉毛和深V低胸露肩上装的安妮·威林·宾厄姆（1797年）、有着绿眼睛和裹着方格花呢头巾的玛丽·威林·克莱默（1797年）、长相颇似比尔·克林顿（如果克林顿有鬃发的话）的伊丽莎白·柯尔宾·格里菲·加特里夫（1798年）、面色桃红活泼可爱的安·彭宁顿（1805年）、风情万种的莎拉·麦基恩侯爵夫人（1804年）、那个狡猾轻佻的自命不凡地翘着下巴的伊丽莎白·贝尔泽弗·梅森（1804年）、红头发的马西娅·伯恩斯·范内斯（1805年）以及神秘而迷人地凝视着的萨拉·温特沃斯·阿普索普·莫顿（约1800—1802年）这些肖像画就知道了。对于最后一位，斯图尔特颇有几分好感，两人之间也互相尊重。斯图尔特用松散甚至有点忙乱的笔触，以微风般轻快的绘画动作，让她平静地从画布上呼之欲出，令我们不由得屏住了呼吸。同样貌似粗糙而又充满魅力的是热罗姆·波拿巴的肖像画（1804年），热罗姆要么是让斯图尔特走了神，要么耗尽了斯图尔特的耐心，但这幅画作仍然得以出色完成。至于杰斐逊（1805—1807年，1805—1821年，1805年），麦迪逊（1804年，1805—1807年），门罗（1817年，1821年），这些都是有案可查的面孔。合众国很幸运，在它的初生岁月里，有一位如此专业、如此精通欧洲的肖像画法，但又具有十足美国特性的肖像画家，能够透过社会表象窥见其背后的内在生活。



斯图尔特

《詹姆斯·门罗》，1817年，木板油画，26 $\frac{5}{8}$ ×21 $\frac{1}{2}$ ”，宾夕法尼亚州费城，宾夕法尼亚美术学院。宾夕法尼亚学院收购，1900.4

【原注】纽约国家学院博物馆于2006年2月9日至4月30日举办了《奥拉纳的宝藏：弗雷德里克·埃德温·丘奇的风景画展》。

热爱事实^注



弗雷德里克·埃德温·丘奇（Frederick Edwin Church, 1826—1900）：美国哈得孙河派风景画艺术家。

在第五大道的国家学院博物馆二层两间有木质护墙板的房间里，正在展出的18幅油画告诉我们，弗雷德里克·埃德温·丘奇^注这位19世纪中期美国最成功、最善于炫耀画技的风景画家，在他当场快速绘制油画素描时，是多么走笔如飞，挥洒自如。快速的绘画动作给他的艺术作品注入了新鲜空气。像《安第斯山脉的心脏》（1859年）这样的大型画作，在纽约和伦敦有成千上万的人买了门票去欣赏，已经开始给人留下这样一种怪异的感觉，即一大片自然景观被固定在玻璃下面。丘奇自己一定觉得他的那些初步的油画试画具有卓越的活力，因为他给它们镶了框，保存在“奥拉纳”。“奥拉纳”是丘奇于1870年代初为自己和家人建造的“天方夜谭”般的梦幻家园，位于哈得孙河畔的山顶一块丘奇在美国南北战争前就开始购买的土地上，占地250英亩。



▲ 弗雷德里克·埃德温·丘奇

《埃尔·哈斯内，佩特拉》，1874年，布面油画，60½×50¼”，纽约哈得孙，奥拉纳州立历史遗址，OL.1981.10



▲安迪·温赖特

《奥拉纳，东北角》，2004年，彩色摄影印刷品。纽约州公园、娱乐和历史保护办公室奥拉纳州立历史遗址

老道格拉斯·费尔班克斯（Douglas Fairbanks Sr.，1883—1939）：美国1920年代最著名的好莱坞影星之一，擅演惊险打斗场景。

空白恐惧（horror vacui）：这一概念可追溯到古希腊哲学家亚里士多德在《物理学》中的表述：“自然界憎恶真空”（Nature abhors a vacuum），后由李格尔在其名著《风格问题：装饰历史的基础》（Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, 1893）中，针对装饰艺术的起源首先提出了“空白恐惧”的概念。20世纪以来，这一概念已成为西方视觉艺术领域的一个时髦术语。（参见邵宏《Horror Vacui：装饰的起源及其原则》，载《诗书画》，2016年总第21期，第42—49页）

他夸口说：“从阿尔巴尼往南走大约1小时，就是世界的中心——我拥有了它。”丘奇夫妇发现，“奥拉纳”一词在古代波斯指“堡垒”或“宝库”。根据凯文·J. 艾弗里精彩而有趣的画展目录介绍文字里的描述，“奥拉纳”从外面看就像一座堡垒，而里面却是一个散发着霉味的宝库，让人联想到“没有什么比无声电影场景更像了，只是没有戴着头巾的老道格拉斯·费尔班克斯^②从楼梯上一跃而下”。艾弗里几乎无法抑制丘奇夫妇的“空白恐惧”^③在他心中激起的恐惧：

到处都是闪闪发亮的小摆设：青铜器、黄铜器、钢或铁做的小鸟、一尊佛像、大烛台、窗帘杆、大浅盘、花盆、托盘、瓮、香炉、盾牌、剑和长矛、陶瓷花瓶、带柄陶罐、坛子、碟盘、杯子和茶托。房子里没有一个平面（包括地板）不是堆放着这些小玩意：是每个房间空着的椅子让人确信有人在这里住过，尽管家具表面本身摆得满满的装饰物甚至挑战了这一假设。打从一开始，丘奇一定是打定主意要把这座房子作为他的世俗经验和品味的贮藏室和博物馆。



库尔特·多尼尔

《奥拉纳的起居室，壁炉上方挂着〈埃尔·哈斯内，佩特拉〉》，1997年，彩色摄影印刷品。纽约州公园、娱乐和历史保护办公室奥拉纳州立历史遗址

纳尔逊·洛克菲勒（Nelson Aldrich Rockefeller, 1908—1979）：美国慈善家、商人、政治家，曾4次担任纽约州州长（1959—1973）。

在他1900年去世之前，丘奇指定他的儿子路易斯为他的财产的专业管理人，以确保他收集的“多得不能再多的奇珍异宝”得以完整保留；1943年路易斯去世后，他的遗孀莎莉·古德·丘奇成为神奇宝藏的忠实守护者；1964年，在莎莉去世两年后，纽约州在具有艺术头脑的州长纳尔逊·洛克菲勒^⑤的领导下，承担起了保护的职责，将这栋房子连同其内部物品和周边土地都变成了一个历史遗址和公园。就这样，丘奇这个差不多被遗忘了几十年的人，不仅成功地把他的房子保留在了山顶上，而且把房中家具和各种旅游纪念品强推给了一代又一代的游客。自相矛盾的是，在按他自己的维多利亚时代的高雅品味来组装这一家庭收藏之丰碑的过程中，丘奇竟也收录了他自己作品中最自由奔放的、最现代的样本。

这次展览不以年代划分，而是分为丘奇旅行时的绘画和居家时的绘画两部分。他很迟才来欧洲旅行；尽管他的父亲是哈特福德的一位富有的珠宝商，完全可以为他的欧洲之旅提供资金，而且这种旅行几乎是成为一名有抱负的美国艺术家的必要条件。丘奇师从于美国风景画大师托马斯·科尔，在科尔的指导下以及在纽约艺术联盟的熏陶下，他早早地就在画坛崭露头角；而他在远至肯塔基州、尼亚加拉大瀑布和加拿大的沿海省份的北美游历，都让他横跨大西洋去欧洲接受教育显得多余。

亚历山大·冯·洪堡（Alexander von Humboldt, 1769—1859）：德国科学家，近代地理学的主要创建人之一。

在南北战争前，丘奇最远的旅行是到南美和安第斯山脉的赤道地区，在那里，正如艾弗里所说，德国博物学家亚历山大·冯·洪堡^⑥“看到了地球上从热带到寒带的各种栖息地的理想微缩，展示了对应的动植物多样性”。厄瓜多尔高达20577英尺的最高峰钦博拉索山，当时被认为是世界最高的山峰；洪堡创下了一项世界登山纪录，即他爬到了离峰顶不到1300英尺的地方，这一纪录保持了30年。1853年，丘奇第一次造访这座山时，山顶被云层笼罩着，但1857年，它在丘奇绘制的纸面油画《日落时分的钦博拉索山》中露出了真容。一年之后，这座山为18英寸宽的《安第斯山脉的心脏》试画提供了基础。这两幅作品虽然相对较小，但都不只是素描；在由详细描画的岩石平原所形成的棕色前景和淡黄色天空中两条红色云彩的衬托下，钦博拉索山显得巍峨雄伟；而《安第斯山脉的心脏》试画中并不缺少那幅大型油画呈现的某些细节，包括那些泥堆似的沉闷乏味、平淡无奇的山麓。在正式油画中，丘奇把素描上的棕榈树换成了看起来像桦树的东西，不去刻意呈现洪堡所看重的从热带到寒带的变化范围，并在左下方添加了著名的带有白色十字架的小坟墓，而在初期版本（即试画）中，则可在中距离处看到一个教堂。



▲丘奇

《安第斯山脉的心脏》试画，布面油画，10¼×18¼”，纽约哈得孙，奥拉纳州立历史遗址，OL. 1981. 47



▲丘奇

《安第斯山脉的心脏》（1859年），布面油画，66⅞×119¼”，纽约大都会艺术博物馆。玛格丽特·E.道斯的遗赠，09.95

史蒂芬·杰伊·古尔德（Stephen Jay Gould, 1941—2002）：美国著名古生物学家，科普作家，在博物学和进化理论上做出了重大贡献。

威廉·佩利牧师（the Reverend William Paley, 1743—1805）：英国神学家，著有《自然神学》（1802年）一书。

丘奇很重视自己的名声。他的导师托马斯·科尔是一位虔诚的新教徒，丘奇也是。正如艾弗里所说，他早期的画作尤其显示了一种“将风景基督教化的冲动”，他绘制的火烧云彩宣扬了上帝的荣耀。生物学家和科普作家史蒂芬·杰伊·古尔德^⑫认为，取代了洪堡和威廉·佩利牧师^⑬的神本自然主义的达尔文进化论，使丘奇在后来几十年日薄西山的职业生涯中宗教热情消减、心灰意冷。这一结论其实排除了丘奇所患的令其手持画刷都感到痛苦的风湿性关节炎，以及同时代人对丘奇的作品不够主观性和精神性的批评。他的失望透顶的学生威廉·詹姆斯·斯蒂尔曼，一位转向新闻业的艺术家，在1901年的自传中提出了一项控诉，得到了前前后后的评论家的共鸣：

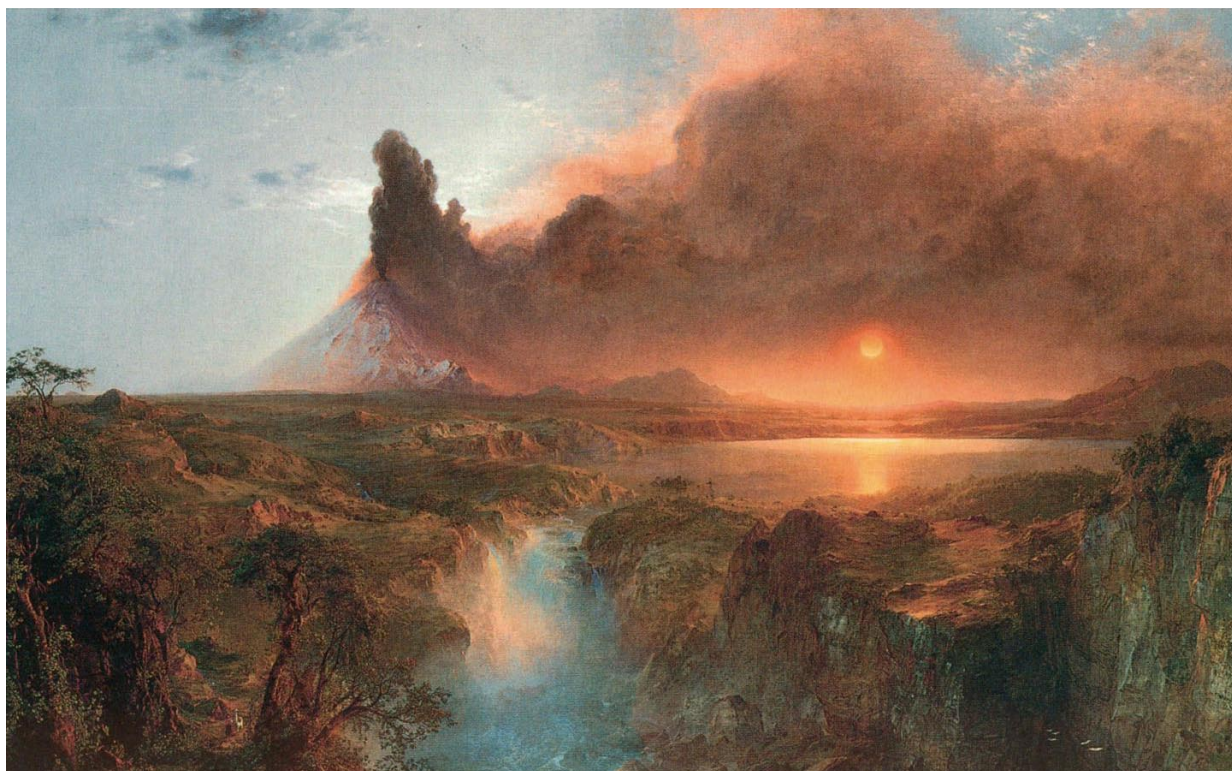
他缺乏想象力，他所受的画技训练也没有使他摆脱对细节的过分强调……他对树木、岩石或云的一般或特定特征的最细微细节的保留，是我所知道的任何风景画家的作品所无法比拟的，而他把所了解的一切都以一种快速和精确的方式呈现出来，这是一个从未见过他工作的人所无法想象的……但他对艺术更高大更广阔的品质却毫不理解。他对事实和细节的挚爱，使得他对我们与自然之关系的其他方面视而不见，而正是对这些方面的认识才是艺术家的最高天赋。

维米尔（Johannes Vermeer, 1632—1675）：17世纪荷兰黄金时代最伟大的画家之一。

夏尔丹（Jean-Baptiste-Siméon Chardin, 1699—1779）：法国画家，18世纪市民艺术的杰出代表。他的画赋予静物以生命，给人以动感。

随着时代变迁、品味变化，恰恰是对事实的挚爱，现在似乎不再是什么缺陷了，而对艺术更高大更广阔品质的追求反倒会引起质疑。现场完成的观察性素描已经比成品油画的艺术性显得更加可靠，因为成品油画力求做出印象深刻的、全面的表达。奥拉纳收藏品中那幅大型油画《埃尔·哈斯内，佩特拉》（1874年）被禁止出售，并作为他们华丽房子的隐喻送给了他的妻子；此画被装入华丽的东方式玫瑰花饰画框中，悬挂在起居室的壁炉上方；但它让观众感到很不自在，因为它带有老道格拉斯·费尔班克斯的味道。电影《印第安纳·琼斯与最后的十字军》中的粉色岩石神殿的一部分，从两座高耸的熔岩状侧翼之间的缝隙中闪闪发亮。两块岩石就像帷幕一样被拉开，揭示出一个秘密，那就是一座带有圆柱的建筑，其柱首和门顶山墙画工精美，而占据画布三分之二空间的处于阴影中的两块巨岩，则显得平淡、阴暗和寒酸。这幅画就像是一种特技，过于戏剧化。丘奇被称为巴努姆式风格的画家（特别是与《安第斯山脉的心脏》有关时）。他被具有奇观元素的主题所吸引——火红的落日、耀眼的冰山、喷发的火山（比如在

1862年的《科多帕希火山》这幅红色画作上，未在本次展览中展出）、丛林、沙漠。丘奇所完成的任务，其实已经由摄影来承担，那就是带来一个日益缩小的世界里那些具有异国情调的视觉新闻。在他的主要作品中，他并没有像维米尔^⑤、夏尔丹^⑥和印象派画家那样，通常指望绘画能从普通的近在咫尺的事物中创造出自己的奇观。



丘奇

《科多帕希火山》，1862年，布面油画，48×85”，底特律艺术学院。罗伯特·H. 唐纳希尔基金会基金、吉布斯—威廉斯基金、小戴克斯特·M. 费里基金、梅里尔基金、比特里斯·W. 罗杰斯基金和理查德·A. 马努吉安基金创始人协会收购，76.89

极端写实主义已成为当代绘画的可能风格之一，是一种有点做作的杰作。在丘奇的时代，它仍然具有植物学或地质学研究的尊严。南北战争刚结束不久，也就是丘奇夫妇1个月前因白喉痛失两个小孩而悲伤地称之为“场景、空气和生活的剧变”之际，丘奇在牙买加绘制的两幅一丝不苟的纸面油画，让我们惊叹于美国东北部见不到的自然风貌及其特别清新、朴实的美。这两幅画的色彩几乎都是绿色的，虽然煞费苦心地采用了具象手法，但整体上却具有许多抽象油画的风格。《牙买加蓝山风景》（1865年）描绘了一组如刀锋般耸立的山脊，长满了黄绿相间的植被，除了左下角附近的树梢，没有任何细微描画过的、距离感消失的细节。同样是在这个夏天画就的《牙买加的热带藤蔓和树木》呈现的是丛林近景的深绿色，它仿佛是狂放不羁地给疯狂生长的植物上的每一片小叶子都轻抹上一缕反射光。



丘奇

《牙买加蓝山风景》，1865年，裱在画板上的纸面油画，10 $\frac{5}{8}$ ×17 $\frac{3}{4}$ ”，纽约哈得孙，奥拉纳州立历史遗址，OL. 1981. 69

贾斯珀·弗朗西斯·克罗普西（Jasper Francis Cropsey, 1823—1900）：美国著名的哈得孙河派风景画家。

秋天时丘奇回到美国后，他以同样精确而冷漠的眼光游历了佛蒙特州，在那里，他在纸上画了《佛蒙特州蓝莓山》，一幅非常冷静地描绘秋色的作品，而秋色正是贾斯珀·弗朗西斯·克罗普西^⑤受人欢迎的画作夸张地强调过的。按艾弗里的说法，丘奇此画是对秋色的一种“相对无空间的、近距离的、侧面的记录”。在画的中央，丘奇平静地看到一片树林仍然保持着绿色；在后面的山上，猩红色因距离而变成深褐色，而在中间偏右处，只有一棵满是红叶、令人心醉的枫树矗立在那儿。在这棵火红的枫树下面，前景岩石上有两个平行的阴影，画展目录说明认为这是两根树干的影子，但一个多愁善感的观众会认为，这可能是丘奇的两个死去的孩子拉长了的影子。他喜欢画有纪念意义的物体：在他早期的卡茨基尔山风景画《为了纪念科尔》（1848年）中，他将一个十字架画在正中间；1867年，为了纪念当年去世的姐姐夏洛蒂，丘奇重画了《余晖》，加强了画中心的高光，并在前景中增加了一座石头教堂的废墟。高光也萦绕在他展出的最后几幅旅行画作中：《墨西哥森林——构图》（1891年）是一幅暮色下树干的试画，甚至有点阴森森的感觉，是画家以新近时髦起来的巴比松画派的方式，置身森林内部完成的；它极少的阳光聚焦在一根粗糙的树干上，也聚焦在画面唯一的一小片蓝天下正自由

飞翔的一只白鸟身上。这位年逾花甲的艺术家，名声日渐衰落，身体因关节炎而落下残疾，在这幅画中他似乎要告别那曾经沐浴过他的那些成功全景画的缕缕阳光。

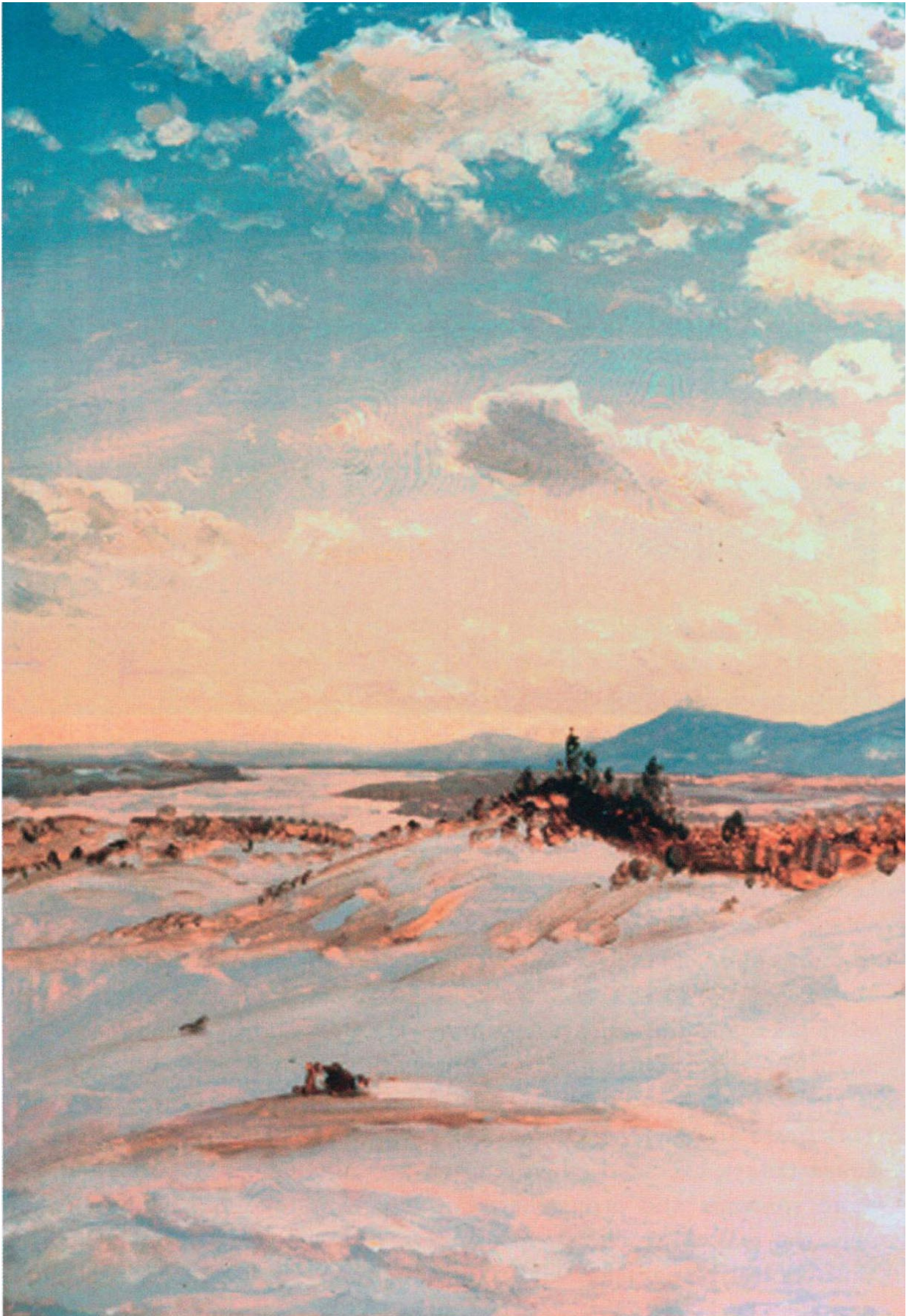
1867年，丘奇终于带着他的妻子和襁褓中的儿子（让其家族得以赓续的四个孩子中的第一个）踏上了前往旧大陆的旅程，而激起他远行热情的不是罗马或巴黎，而是近东和希腊。佩特拉遗迹是《圣经》中提到的一个“失落的”定居点，位于今天的约旦。这一奇特的粉红色遗迹促成了一幅阳光灿烂的油画素描（《瓮墓、丝绸墓和科林斯基，佩特拉》，1868年），相较于玩躲猫猫游戏般的大型油画《埃尔·哈斯内》，这幅画的视角更具有揭示性，也更易懂。德国之行促成了那幅描绘陡峭阿尔卑斯山的《德国贝希特斯加登附近的彩虹》（1868年），但他回顾中东之行时，“特别喜欢太阳炙烤下被遗弃的叙利亚。那里有诗歌——而德国这里没有”。他发现罗马到处都是糟糕的艺术家和“粗陋的建筑”，还有“沉闷、沉重、慵懒的空气……与希腊那辉煌而令人振奋的气氛截然不同”。帕台农神庙给丘奇留下的印象远远超过古罗马废墟，引出了一幅略显喧嚣的素描《帕台农神庙与卫城》（1869年），两年后，它逐渐被改绘成一幅辉煌的晶莹剔透的油画，并留下了书面证词：“每天我研究这些石头，发现它难以言喻的魅力和美丽日益渗透进我的感觉器官。”



丘奇

《瓮墓、丝绸墓和科林斯基，佩特拉》，1868年，裱在帆布上的纸面油画，13×20⅞”，纽约哈得孙，奥拉纳州立历史遗址，OL. 1981. 52

第二个圆形展厅里摆放着丘奇在纽约州和奥拉纳附近绘制的油画素描。展出的最早作品《卡茨基尔溪》（1845年）是丘奇19岁时创作的，画展目录中该画的复制图，看起来比只有12英寸×16英寸的真品更大、更广阔、更有氛围。这幅画中倒映的水和从轮廓优美的山脊后面升起的滚滚积云，证明了丘奇异于常人的早熟。据说，科尔曾声称他的年轻徒弟“拥有世界上最敏锐的绘画眼光”。27年以后，丘奇在他新近完工的奥拉纳侧面画的后部兴致勃勃地涂抹上滚滚火烧云，并用画笔杆的一头在未干的颜料上潦草地写下日期和姓名的首字母（《奥拉纳上空的云朵》，1872年）。在丘奇的这段鼎盛时期，他自己也收了几个学生，可能是作为一种教学练习，为奥拉纳周围的土地画了一系列冬季速写；其中之一便是他装裱在画框里、与其他宝贝一起保存的《从奥拉纳俯瞰冬日的哈得孙山谷》（约1871—1872年）。这幅画的精湛技艺令人惊叹——前景用快捷的棕色笔触迅速勾勒出冬季的枝叶，远处的哈得孙河是釉彩似的浅灰色，头顶的蓝天上飘飞着恣意溅洒形成的朵朵白云。这种对丘奇来说很少见的垂直布局，让他可以把细致的微型景观夹在两个宽阔而松散画就的区域之间。在美国众多的描绘白雪的画家中，很少有人能像他那样，把白色画得像乳脂一样细腻，把雪堆画得如此一蹴而就。



▲丘奇

《从奥拉纳俯瞰冬日的哈得孙山谷》，约1871—1872年，裱在帆布上的纸面油画，20¼×13”，纽约哈得孙，奥拉纳州立历史遗址，OL. 1980. 36



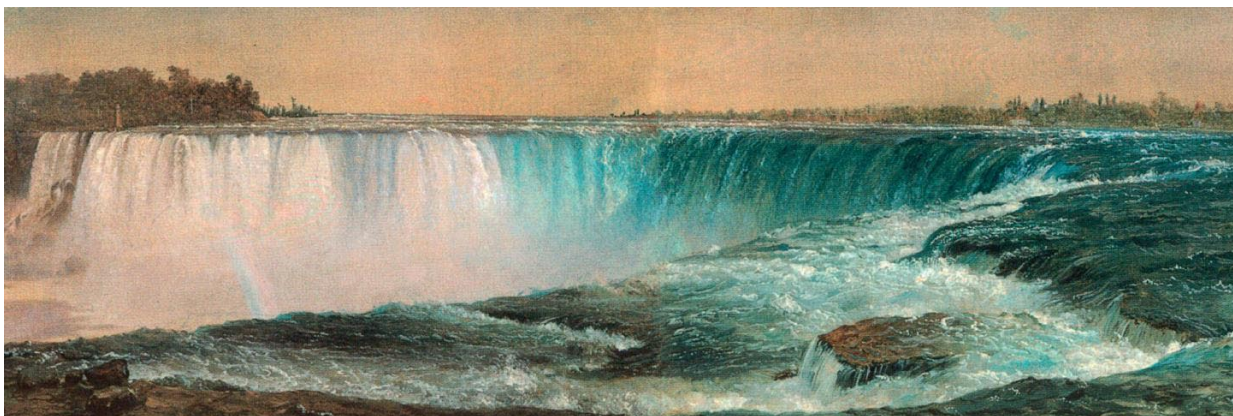
▲丘奇

《尼亚加拉瀑布之下》试画，约1858年，裱在帆布上的纸面油画，11¾×17½”，纽约哈得孙，奥拉纳州立历史遗址，OL. 1981. 51

《尼亚加拉瀑布之下》试画（约1858年），用蘸满白色油料的笔刷描绘倾泻而下的水流；一次次有节奏地向下用力运行笔刷，便成了一股股飞流直下直撞瀑底形成雾气的细流。丘奇曾租了一艘“雾之少女”号观光船，让它尽可能地靠近瀑布；在40分钟的时间内，他完成了这幅动感十足而又分析严谨的试画。从它衍生出来的油画已经佚失了，那幅油画经修整过的彩印版与那雷鸣般、亮晶晶、鬼斧神工的素描相比，显得粗糙无比、相形见绌。

另外两幅尼亚加拉大瀑布的油画草图也使本次展览大为生色。时间较早的第一幅图是《尼亚加拉河峡谷》（1856年），它对从瀑布上游冲刷而来的激流浪花的描画给人一种循规蹈矩和褶皱感；岩石和激流之间的相互作用也不太令人信服，而黑暗的森林和灰

色的云层则会引发一种维多利亚式的幽闭恐惧症。然而，丘奇在两张纸上创作的1英尺高、3英尺宽的《马蹄形瀑布》（1856—1857年），至今仍备受推崇、令人兴奋。这是一幅完美的习作，是对丘奇的民族主义杰作、收藏于华盛顿科克伦画廊的油画《尼亚加拉瀑布》（1857年）的彻底完成的试画。这幅素描的色调比那张7英尺半宽的成品油画要轻一度，天空是黄色的而不是蓝色的，天空的面积要小一些，被压缩成一种小巧玲珑的怪诞形状，也许是两幅作品中更令人愉悦的一个——当然，比起略显浮夸的后期创作的那幅成品油画，这幅试画更容易迎合21世纪的观众。这幅素描的笔法巧妙地表现了从急剧收缩的瀑布口马蹄形弧线上飞流直下的水帘的速度、透明度和重量。尤其要注意的是，在马蹄形弧线远端舞动的白色笔画，描画出倾注而下的激流所形成的水花柱。如同从瀑布下面画的试画一样，画刷的活动变成了水的活动；绘画和它的主题合二为一。此处展现的是一种宿命感；我们投入精力的是一条行将倾覆和崩塌的河流，水流对于无情的地心引力的顺从，被如此感人地描绘出来，好像带着灵魂一样；宏伟就在于它的毁灭。丘奇对视觉事实和精致细节的挚爱，此处将他带进了一种也许是并非有意的模式，一种本能的美国自然主义模式，其趋势便是走向悲剧。丘奇在完成《尼亚加拉》的那几年里，达尔文在为出版《物种起源》做准备。大自然再也不能像洪堡设想的那样，被严谨地基督教化了。



丘奇

《马蹄形瀑布》，1856—1857年，裱在帆布上的合在一起的两张纸面油画，11½×35½”，纽约哈得孙，奥拉纳州立历史遗址，OL. 1981. 15

梅森—迪克森线（the Mason-Dixon Line）：美国马里兰州与宾夕法尼亚州之间的分界线，为过去蓄奴州的最北边界线。

桑福德·吉福德（Sanford Gifford, 1823—1880）：美国哈得孙河派第二代风景画家。

约翰·F. 肯塞特（John Frederick Kensett, 1816—1872）：美国哈得孙河派第二代风景画家和雕刻家。

同样，丘奇对日落云彩的标志性描绘，也带有悲剧、宏伟和无动于衷的色彩。在学院举办的奥拉纳私藏展上，《黄昏，素描》（1858年）是一幅12英寸宽、为他的大型油

画《荒野中的黄昏》（1860年）做准备的试画；天空中布满了一大块红得疹人的卷云，正渐渐退到画家最喜欢的日落黄的地平线之下，其下是紫色的山峦线，模糊的前景是树木和被最微弱的最后一抹微光照亮的河流；《日落》（约1856—1865年）显示天空沿着一条像梅森—迪克森线^⑫一样的直线被分割成同样的黄色与柔和的粉红色两部分，而一层薄薄、散布的镶着橙色边缘的卷云，在一片已经陷入黑暗的平坦景观上方勾勒出一条柔和的对角线。不管这些富有表现力的、血红的天空意象是否象征着美国南北战争的爆发或逼近（正如画中所描绘的那样），它们不可能像斯蒂尔曼所指责的那样，对“我们与自然之关系”的更广泛的主观层面视而不见。没错，丘奇是个善于引起公众注意的人——他在大幅油画《尼亚加拉瀑布》的左上角用彩虹和即将来临的暴风雨这些暗示使之更戏剧化。他没有给风景画带来桑福德·吉福德^⑬和约翰·F. 肯塞特^⑭那种更加柔和、更加深思熟虑的品质。但他那充满激情的云景确实很打动人心：它们所展现的美，无论是在云中还是在群山中，都是瞬息即逝的；它们所展现的见证历史的无助性，也正是画家用画笔无言地实现了的。



▲丘奇

《日落》，约1856—1865年，裱装在木板和面板上的纸面油画，11 $\frac{5}{8}$ ×18 $\frac{1}{4}$ ”，纽约哈得孙，奥拉纳州立历史遗址，OL. 1980. 1633



▲ 保罗·塞尚

《姜罐和茄子的静物画》，1890—1894年，布面油画，25¼×32¼”，纽约大都会艺术博物馆。斯蒂芬·C. 克拉克遗赠，61.101.4

【原注】“克拉克兄弟收藏：印象派和早期现代绘画集”于2006年6月4日至9月4日在马萨诸塞州威廉斯敦的斯特林和弗朗辛·克拉克艺术学院举行。

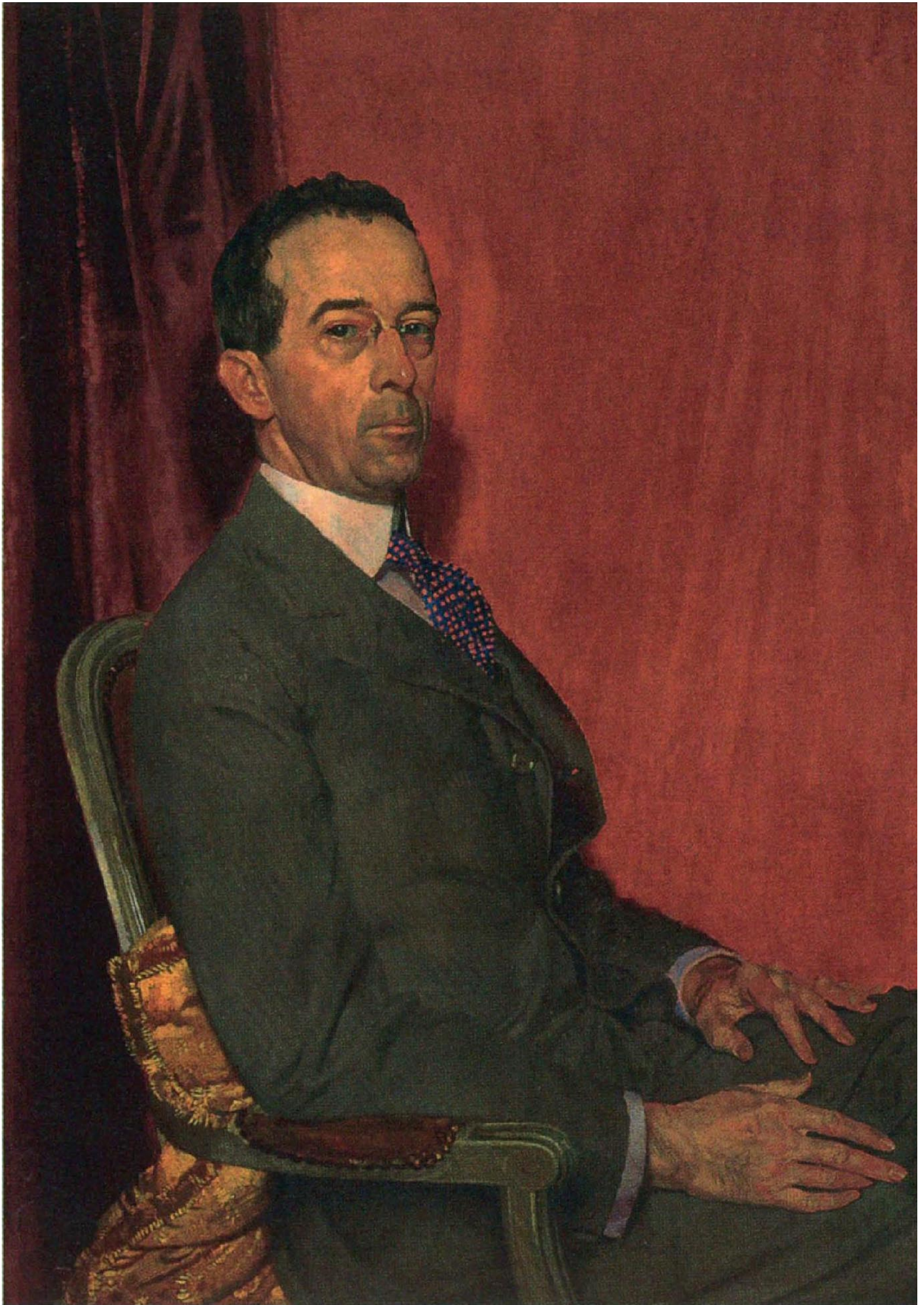
收藏大家克拉克兄弟^①



威廉·奥本（William Orpen, 1878—1931）：爱尔兰画家。一战期间成为随军画家，后成为皇家美术院院士，受封大英帝国司令勋章骑士。

收藏家克拉克兄弟俩，即人们所知的斯特林和斯蒂芬，就像一对双胞胎一样容易让人混淆，尽管两人相差5岁，而且他们的全名罗伯特·斯特林·克拉克和斯蒂芬·卡尔顿·克拉克也不至于让人搞错。今年夏天，有关这对兄弟及其收藏品的展览在马萨诸塞州的威廉斯敦开幕，并将于明年5月在纽约大都会博物馆展出。威廉·奥本^②在威廉斯敦画展开幕时，创作了一幅意味深长的油画肖像画，画中的斯特林穿着高领深色西装，看上去笔挺、拘谨、严肃、闷闷不乐；而斯蒂芬则懒洋洋地耷拉着脑袋，手里拿着一支香烟，他那布满皱纹的脸半掩在阴影中，显得有些笨拙和狡黠。事实上，情况正好相反。

斯蒂芬是一个兢兢业业、尽心尽责的商人，而斯特林则是一个冒险家，从耶鲁大学土木工程专业毕业后志愿参军，在菲律宾和中国服役，参加了与义和团的战斗。据华盛顿媒体的报道，作为“军队里最富有的人”，斯特林辞掉军职后去了西印度群岛和英格兰研究地形学，然后开始了为期18个月、在鲜为人知的中国北方陕西和甘肃的探险。因队中印度制图师被谋杀，探险戛然而止。斯特林并没有因此畏缩不前，而是一直在谋划着去埃及做一次类似的探险。不过，1910年，他用前一年母亲去世时留给他的巨额财富在巴黎买了一栋房子，还遇到了一生的挚爱——法国女演员弗朗辛·克莱尔。克莱尔自己是个私生女，还带着一个私生女薇薇安。在他精心改造的坐落在右岸的帕迪酷列阿瑟酒店，斯特林和弗朗辛同居了9年，然后于1919年结婚，克拉克家族没有任何成员参加他们的婚礼。婚后第二天，弗朗辛成为美国公民。第二年，43岁的斯特林带着妻子和继女回到纽约，把坐落在公园大道上的一套有18个房间的公寓作为临时住所。第一次世界大战期间，他一直待在巴黎，还曾以少校军衔在美国陆军中担任双语联络官。他的余生致力于收集艺术品、书籍、银器和手稿，在弗吉尼亚的厄普维尔养马，并在他的日记中尖刻地对别人评头论足，但从未帮助经营给他带来数百万美元的家族商业企业。



威廉·奥本

《罗伯特·斯特林·克拉克》，1921—1922年，布面油画，40⅞×29⅞”，马萨诸塞州威廉斯敦，斯特林和弗朗辛·克拉克艺术学院，1955.824

艾萨克·梅里特·胜家（Isaac Merritt Singer, 1811—1875）：美国企业家，其拥有的家用缝纫机的公司“I. M. 胜家公司”为美国第一家跨国企业。

伊莱亚斯·豪（Elias Howe, 1819—1867）：美国发明家，缝纫机的发明者。

克拉克家的四兄弟中，老大爱德华（“里诺”）和老三安布罗斯（“布罗斯”）几乎一直都住在纽约库珀斯敦的家庭庄园里，享受着乡绅的闲趣，家族的生意全靠老么斯蒂芬打理。当家族财富的创造者老大爱德华·克拉克于1882年去世时，他最小的弟弟斯蒂芬还是个婴儿。青年律师爱德华·克拉克的经济头脑是在他与他的法律合伙人，也就是他的岳父一起迁到纽约市时得以展现的。爱德华在公司单枪匹马，持续迁就服务一个古怪的客户，也就是那个声称自己是一种新型设备——机械缝纫机的发明者、兼职演员艾萨克·梅里特·胜家¹³。伊莱亚斯·豪¹⁴1846年已经开发出了基本的眼尖针和双线连锁缝法。但5年后，胜家获得了弹簧压脚和悬臂同步送线装置的专利，这大大提高了操作的方便性和多功能性。克拉克击退了频繁出现的专利挑战，并成为一家公司的平等合伙人。这家公司1853年售出了第一台缝纫机，到1890年，已占据了全球缝纫机市场80%的份额。辞去法律顾问的职务后，克拉克表现出了市场营销的天赋，他的创新包括让女性演示家用缝纫机的操作、分期付款计划，以及设立外国办事处，使胜家公司成为首批国际公司之一。

J. P. 摩根（J. P. Morgan, 1837—1913）：美国银行家、艺术品收藏家。

我们从展览目录上了解到，胜家本人在利润方面和精子方面都很多产，他“与五个不同的女人生了二十几个孩子”。在这位恣意张扬的发明家于1875年去世前后，拘谨保守、兢兢业业的爱德华·克拉克买进了越来越多的胜家公司股份。第二年，爱德华·克拉克担任了这家蓬勃发展的公司的董事长。到1882年他去世时，四个孩子中的三个已先他而去，留下最小的儿子阿尔弗雷德·康宁·克拉克作为唯一继承人。阿尔弗雷德虽然对音乐比对经商更感兴趣，正如尼尔·哈里斯在她那篇文笔优美内容详尽的关于克拉克家族和慈善事业的文章中写道，却“乐于利用他可观的资源追求个人的成就”——在1896年他去世时留下的财富，超过了17年后J. P. 摩根¹⁵留下的遗产。他的四个儿子都已经从他们的祖父那里各自继承了纽约西区一个街区的房产。



奥本

《斯蒂芬·卡尔顿·克拉克》，约1921年，布面油画，37×30”，私人收藏

斯蒂芬·克拉克耶鲁大学毕业后又学了法律，先是哈佛法学院，后转学到哥伦比亚大学，为的是离纽约疾病缠身的母亲更近一些。他曾短暂地从事法律工作，但对政治更感兴趣。他以共和党人的身份从库珀斯敦竞选州参议员遭遇失败，但在1909年斯蒂芬赢得了议会的一个任期。同年，他娶了与他非常般配的苏珊·范德普尔·洪，她来自奥尔巴尼一个杰出的律师家庭。他们在库珀斯敦和曼哈顿租了房子，斯蒂芬担任胜家公司的董事。他的祖父在遗嘱中曾表示，希望他的子孙中总有一个人能把持住董事会。用吉尔伯特·T.文森特和莎拉·李斯在目录文章中的话说：

爱德华觉得克拉克家族保持对胜家公司的控制，不让胜家家族插手生意很重要。由于他的兄弟们对经商都不感兴趣，而斯蒂芬又觉得有必要让其中一个继承家族的生意和慈善传统，于是他自己就承担了这些责任。

1911年，他哥哥斯特林在巴黎的联排别墅安顿下来，与一个时髦的情妇厮混，斯蒂芬在写给哥哥的一封信中温和地抱怨道：

这里所有的工作都是我在干……我得保持所有老家族的传统，我得支付所有的老仆人的费用……我要是单从一个纯粹自私的角度来看待这个问题，我会切断跟它们的一切联系，拥有自己的公司……我当然没有这样做的想法，但我只是想向你说明这些事实。

艾布纳·杜布尔戴（Abner Doubleday，1819—1893）：美国陆军军官，1839年在纽约州的库珀斯敦举办了首次棒球比赛。

直到1960年去世之前，斯蒂芬一直是一个财路亨通富有责任感的纽约人，既积极参与纽约城市慈善事业，也关注家族财富创始人的妻子卡罗琳·乔丹那贫穷的出生地库珀斯敦。这个小镇，像这个州许多北部的农业社区一样，曾经因伊利运河而陷入困境，此时成了克拉克家族实际上的私人领地；到1900年，镇上将近80%的人口以这样或那样的方式为克拉克家族工作——要么在他们的农场里，要么在他们建造的大型酒店和医院里。斯蒂芬多方努力，让该镇不至于从地图上消失，其中最引人注目、最享有盛誉的就是建立了国家棒球名人堂和博物馆，尽管这是基于一个谬误的假设，即1839年艾布纳·杜布尔戴^⑮在那里发明了棒球。

雷诺阿（Pierre-Auguste Renoir，1841—1919）：印象派重要画家，以油画著称，亦作雕塑和版画。

塞尚（Paul Cézanne，1839—1906）：法国后印象主义画派画家。

马蒂斯（Henri Matisse，1869—1954）：法国著名画家、雕塑家、版画家，野兽派创始人和主要代表人物，代表作有《豪华、宁静、欢乐》《生活的欢乐》《开着的窗户》《戴帽的妇人》等。

米罗（Joan Miró，1893—1983）：西班牙画家、雕塑家、陶艺家、版画家，超现实主义的代表人物。是和毕加索、达利齐名的20世纪超现实主义绘画大师之一。

毕加索（Pablo Picasso，1881—1973）：西班牙画家、雕塑家，他是现代艺术的创始人，西方现代派绘画的主要代表，是当代西方最有创造性和影响最深远的艺术家，20世纪最伟大的艺术天才之一。

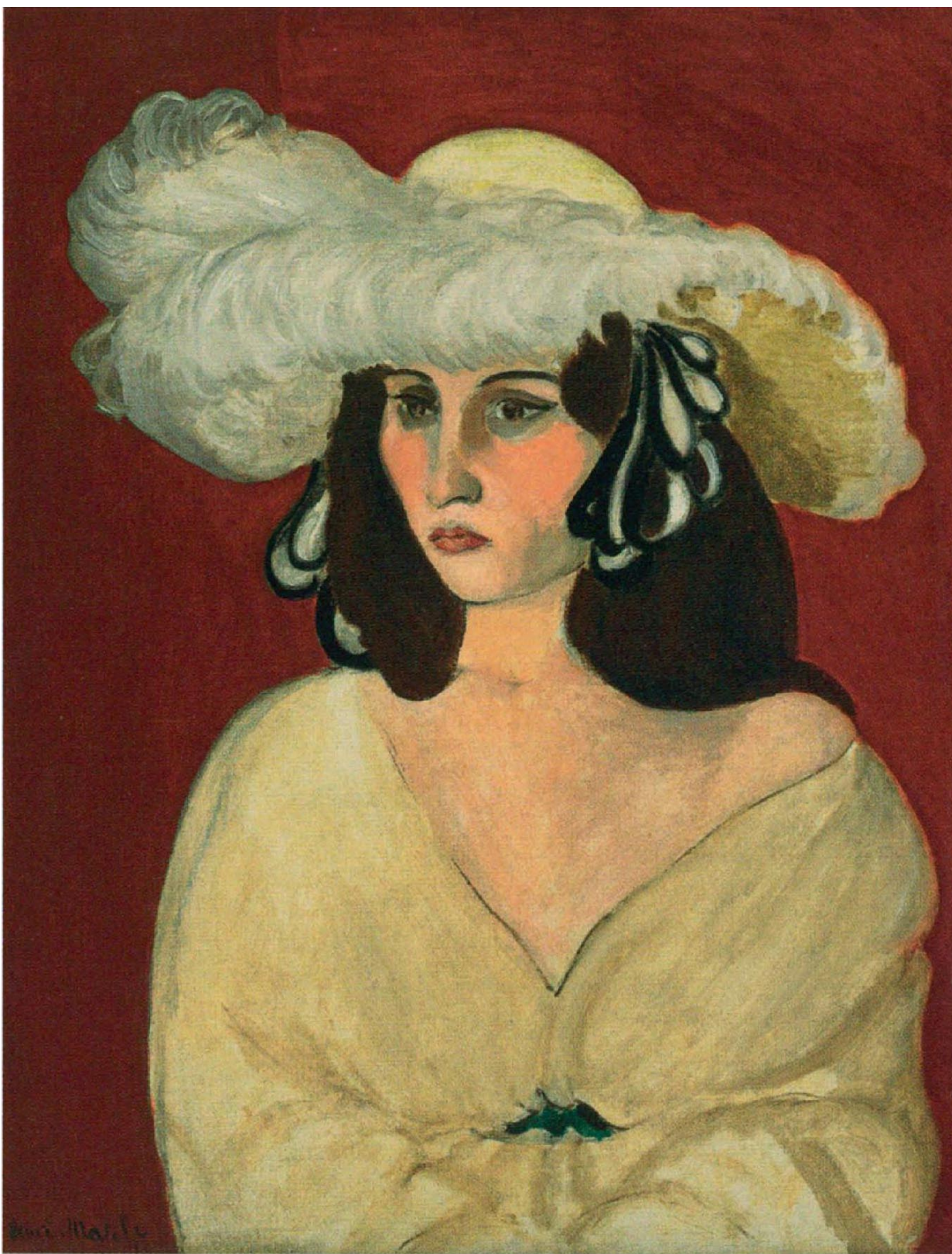
阿尔弗雷德·巴尔（Alfred Barr，1902—1981）：20世纪美国著名的艺术史家，现代艺术在美国的主要传播者与推动者之一，同时也是纽约现代艺术博物馆第一任馆长。

在纽约市，斯蒂芬乐于公益，为此赢得了许多董事会的成员资格，包括当时羽翼未丰的现代艺术博物馆和大都会艺术博物馆。他向这两个机构都捐赠了重要作品，并且由于他在动荡的1940年代早期，在纽约现代艺术博物馆尤为活跃，成为那里的董事会主席和总裁。在这些职位上，斯蒂芬与博物馆工作人员和董事会成员的交往，有助于解释他艺术品味的复杂性，这使他成为一个比斯特林更有冒险精神的收藏家，而斯特林则是蔑视任何晚于雷诺阿^①的艺术家。斯蒂芬不仅购买了塞尚^②和马蒂斯^③的作品，还买了米罗^④和毕加索^⑤的画作。然而，在成为马蒂斯作品著名的早期收藏家后，他却卖掉了所有的马蒂斯作品，宣布“马蒂斯过时了”。他对马蒂斯不再着迷，盖源于阿尔弗雷德·巴尔^⑥对马蒂斯的作品《咖啡》（1917年）所作评价的影响，克拉克在1941年把这幅画作赠送给了纽约现代艺术博物馆。巴尔在现代艺术博物馆大名鼎鼎、独断专行，他在馆刊中称赞此画“大面积的不同色块巧妙地组合在一起”，代表了“马蒂斯艺术作品中更严肃，或许更传世的一面”，其实是对马蒂斯于1917年迁居尼斯后的艺术作品的含蓄贬低，而克拉克收藏的所有马蒂斯作品均属此列。据报道，对于另一幅克拉克考虑捐赠的马蒂斯的画作《白色羽毛》（1919年），巴尔说“那是一块奶酪蛋糕，不希望它出现在收藏品中”。



▲亨利·马蒂斯

《咖啡（东方式午餐）》，1917年，布面油画， $39\frac{5}{8} \times 25\frac{3}{4}$ "，底特律艺术学院，罗伯特·H. 唐纳希尔遗赠，70.174



▲马蒂斯

《白色羽毛》，1919年，布面油画，28½×23¼”，明尼阿波利斯美术馆，威廉·胡德·邓伍迪基金会，47.41

作为博物馆的董事会主席，斯蒂芬对巴尔在1942年展出的一个精心装饰的擦鞋架，以及次年夏天举办的一场布鲁克林退休拖鞋制造商莫里斯·赫施菲尔德的原始绘画展览大为光火。那年晚些时候，斯蒂芬通知巴尔，他被免掉了策展人的职务，并以半薪被任命为馆长顾问。于是乎，尽管斯蒂芬为纽约和其他地方的艺术收藏做出了诸多慷慨的努力和慈善义举，人们记得最牢的还是他“解雇”了巴尔。巴尔的一个助手揣摩其中缘由，“不知不觉中，阿尔弗雷德·巴尔让斯蒂芬·克拉克觉得自己像个傻瓜，因为阿尔弗雷德总是对的”。

霍珀（Edward Hopper，1882—1967）：美国绘画大师，以描绘寂寥的美国当代生活风景闻名。

康格·古德伊尔（Conger Goodyear，1877—1964）：纽约现代艺术博物馆首任主席。

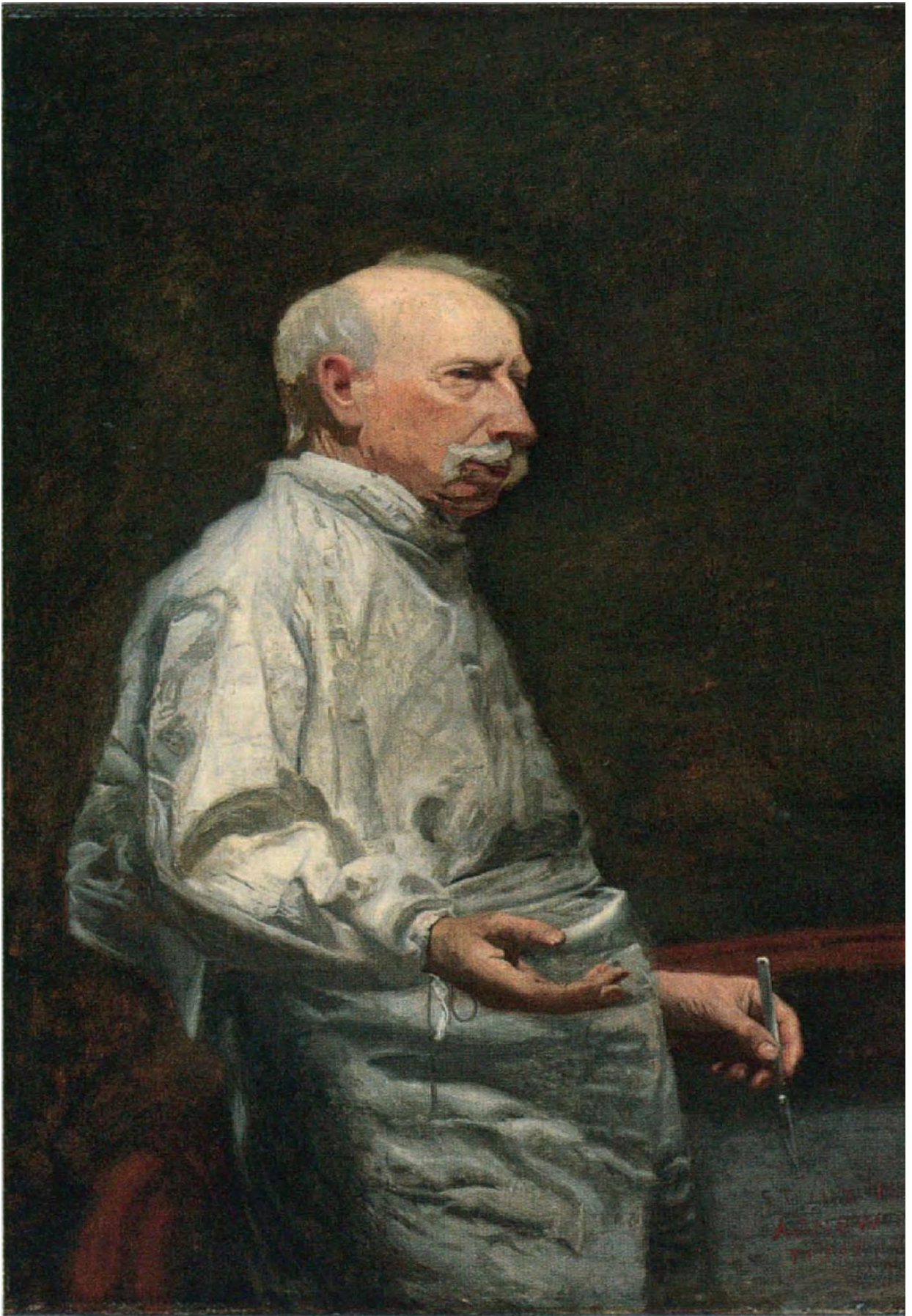
贾科梅蒂（Alberto Giacometti，1901—1966）：瑞士存在主义雕塑大师，画家。

斯蒂芬给纽约现代艺术博物馆捐赠了该馆的第一幅绘画，即一直受人珍爱的霍珀^⑩的《铁路边的房子》（1925年）。随后出钱出力使得博物馆的藏品不断丰富。但在他的遗嘱中，他没有给纽约现代艺术博物馆留下任何东西。1950年代，他早就已经从博物馆收购委员会辞职。一位委员会成员说：“我认为，他和博物馆的分歧，就像康格·古德伊尔^⑪当年与博物馆决裂一样，是因为波洛克。他接受不了波洛克的作品。”另一位内部人士则归咎于一件被收购来的贾科梅蒂^⑫的雕塑作品，雕刻的是一个瘦削的男人和一辆战车：“他就是受不了贾科梅蒂。”



▲约翰·辛格·萨金特

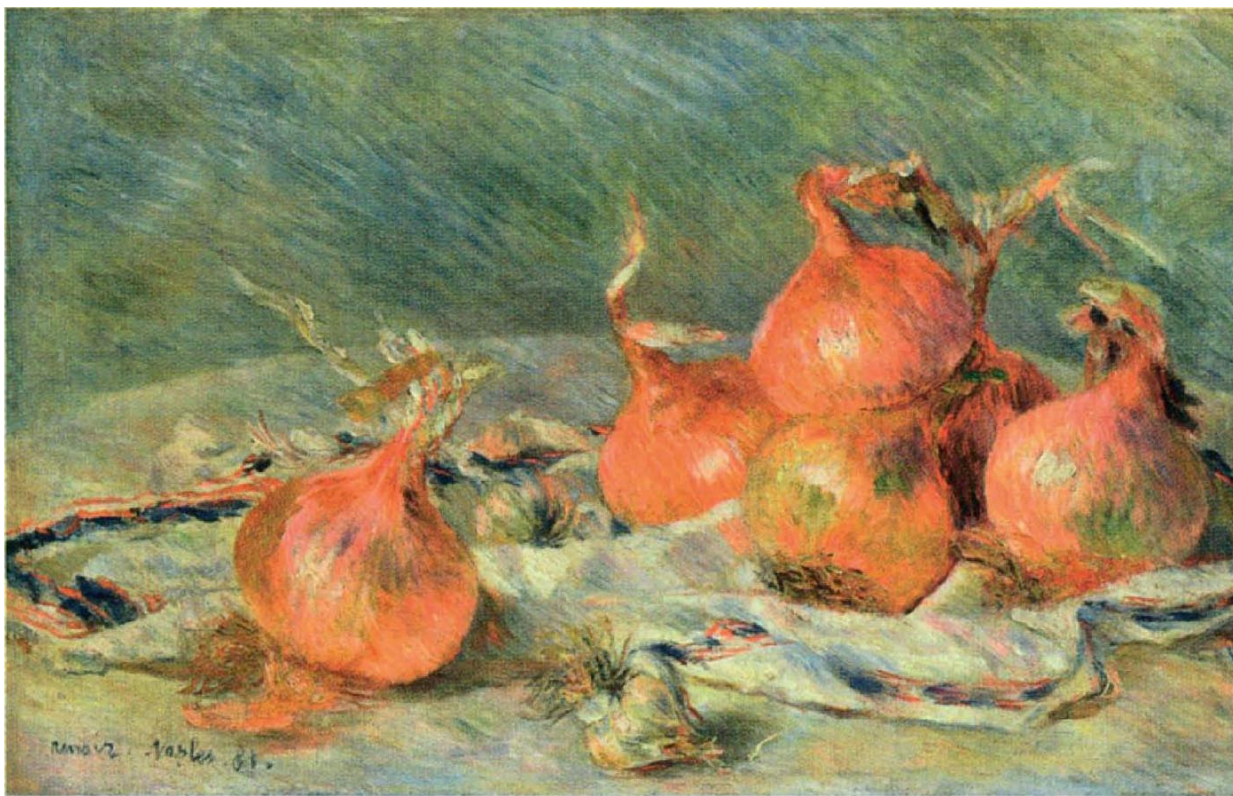
《卡洛勒斯—杜兰》，1879年，布面油画，46×37”，马萨诸塞州威廉斯敦，斯特林和弗朗辛·克拉克·威廉姆斯艺术学院，1955.14



▲托马斯·伊肯斯

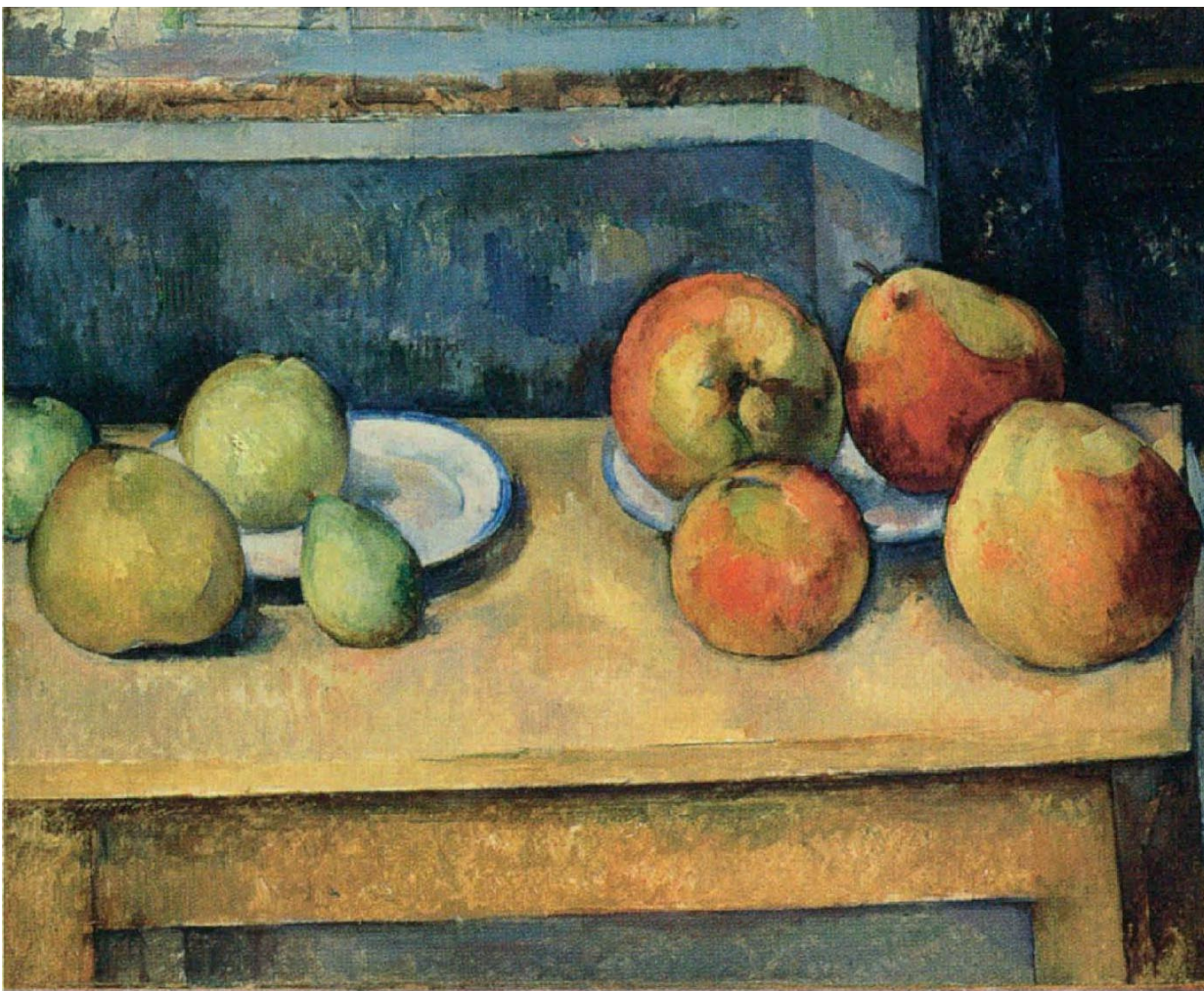
《阿格纽医生（D. 海斯·阿格纽）》，约1889年，布面油画，49×31½”，康涅狄格州纽黑文，耶鲁大学美术馆。斯蒂芬·卡尔顿·克拉克（1903年获文学学士学位）的遗赠，1961.18.16

因此，斯蒂芬的艺术品味也和斯特林的一样，有其局限性。在“克拉克兄弟收藏”这个画展中，用大大的斜体字很好地标明了每件作品的收藏者，展品的摆放也意在强调斯蒂芬相对而言更大胆和进步的现代主义。它为观赏者提供了清晰的对比组合：斯特林收藏的约翰·辛格·萨金特创作的戏剧般迷人的肖像画《卡洛勒斯—杜兰》（1879年），旁边悬挂着的斯蒂芬收藏的托马斯·伊肯斯创作的朴素、矮小的《阿格纽医生》（约1889年）；斯特林中意的雷诺阿的那幅笔触柔和的静物画《洋葱》（1881年），则与斯蒂芬喜爱的塞尚那幅活泼俏皮略带歪斜的《苹果和梨静物画》（1885—1887年）并列。



▲皮埃尔—奥古斯特·雷诺阿

《洋葱》，1881年，布面油画，15⅜×23⅞”，马萨诸塞州威廉斯敦，斯特林和弗朗辛·克拉克艺术学院，1955.14



▲塞尚

《苹果和梨静物画》，1885—1887年，布面油画，17⅞×23⅜”，纽约大都会艺术博物馆，斯蒂芬·C.克拉克遗赠，61.101.3

爱德华·马奈（Édouard Manet，1832—1883）：法国19世纪印象主义画派的奠基人之一。他从未参加过印象派的展览，但他深具革新精神的艺术创作态度，却深深影响了莫奈、塞尚、凡·高等新兴画家，进而将绘画带入现代主义的道路上。代表作有《草地上的午餐》（1863年），《奥林匹亚》（1865年），《吹笛少年》（1866年）等。

观众很快就能学会成功地猜出收藏者是谁——斯蒂芬拥有过（但又抛弃）的油画倾向于大胆和任性，而斯特林（他通常留存着他的宝贝藏画，并最终在威廉斯敦创建了自己的博物馆）拥有的油画则更加平淡而又骄奢。旅居巴黎的斯特林的收藏观是：以一个欧陆人身份将艺术视作文明生活的附属品；而斯蒂芬这位杂务缠身的纽约人，则带有一种美国人的艺术观，认为艺术是一个有待开发的新领域，是一种或多或少孤注一掷的精神赌博。在斯蒂芬拥有的一幅马奈^②的作品《穿着西班牙服装斜卧着的年轻女子》

（1862—1863年）中，这位丰满的年轻模特用她风情万种的凝视、令人尴尬的半斜卧姿

势，穿着斗牛士闪闪发亮的男裤，一副漫不经心、充满挑衅的异装姿态，以及被突出描绘的那双暗示“到这里来呀”的手挑逗着我们，而画家则用右下角那只正在嬉水玩耍的小猫表现精湛的技艺来激起我们的兴趣。斯特林收藏的马奈的作品《阿卡松酒店室内》（1871年）则是对位于宁静海边客厅里平静舒适的家庭生活的速写。而与斯蒂芬收藏的充满激情的马奈作品形成对比的人物画，则是悬挂一旁的斯特林收藏的众多雷诺阿作品之一——《睡着的女孩和一只猫》（1880年），在这幅画中，不仅女孩，连猫也沉沉入睡。

让·巴蒂斯特·卡米尔·柯罗（Jean Baptiste Camille Corot, 1796—1875）：法国写实主义风景画和肖像画家。

埃德加·德加（Edgar Degas, 1834—1917）：法国印象派重要画家，代表作品有《调整舞鞋的舞者》《舞蹈课》《盆浴》等。

然而，无论收藏家收购的藏品多么独特乖僻和独具个性，他们都不能像艺术家在他们创作的作品中那样充分地表达自己。斯蒂芬和斯特林进入的是纽约和巴黎相同的艺术品市场，事实上，有几幅画曾在不同的时期分别为他们所拥有。比如，柯罗^①精致朴素的《罗马圣天使城堡》（约1835—1840年）于1914年被斯特林买下，后又卖给了他的哥哥爱德华，后者把它遗留给了斯蒂芬，斯蒂芬把它卖给了一个经销商，作为购买塞尚的《布法恩花园的游泳池》（绘于1880年代后期）的信用；1946年，这位经销商又把它卖给了斯特林，斯特林夸口说，“就算是所有存世的塞尚画作加在一起也不会交换掉这幅画”。兄弟俩先后拥有过萨金特的同一幅油画《休息》（约1875年）。他俩都收藏雷诺阿的作品，当然斯特林对雷诺阿的作品情有独钟（他拥有39件雷诺阿的作品），非斯蒂芬所能及。尽管斯蒂芬拥有并赠予大都会艺术博物馆的《桃子静物画》（1881年），展示了与斯特林收藏的《盘子里的苹果》（1883年）相似的彩瓷果盘——在本次展览中，这两件姊妹作品首次摆放在了一起。在竞争激烈的比赛中，斯特林并不总是名列第二。对我来说，前面提及的苹果是一种更立体的绘画，与桃子比起来没有那么的模糊。在温斯洛·霍默的两幅阿迪朗达克山脉画的比拼中，斯特林收藏的《两个向导》（约1875年）是一幅杰作，而斯蒂芬收藏的《猎犬与猎人》（1892年）则是霍默最昏暗的一部作品，仅仅是个说明性的东西。不管出于什么原因，斯蒂芬在1946年购买《猎犬与猎人》后的一年内，就把它赠送给了华盛顿的国家美术馆。他还向国家美术馆赠送了德加^②大约在1854年用油彩画在纸上的忧郁的《自画像》；与他哥哥收购的德加的《戴软帽的自画像》（约1857—1858年）的造型一模一样，只是尺寸小了些，完成度较低，但色彩更生动，表达更富有感情。



▲让·巴蒂斯特·卡米尔·柯罗

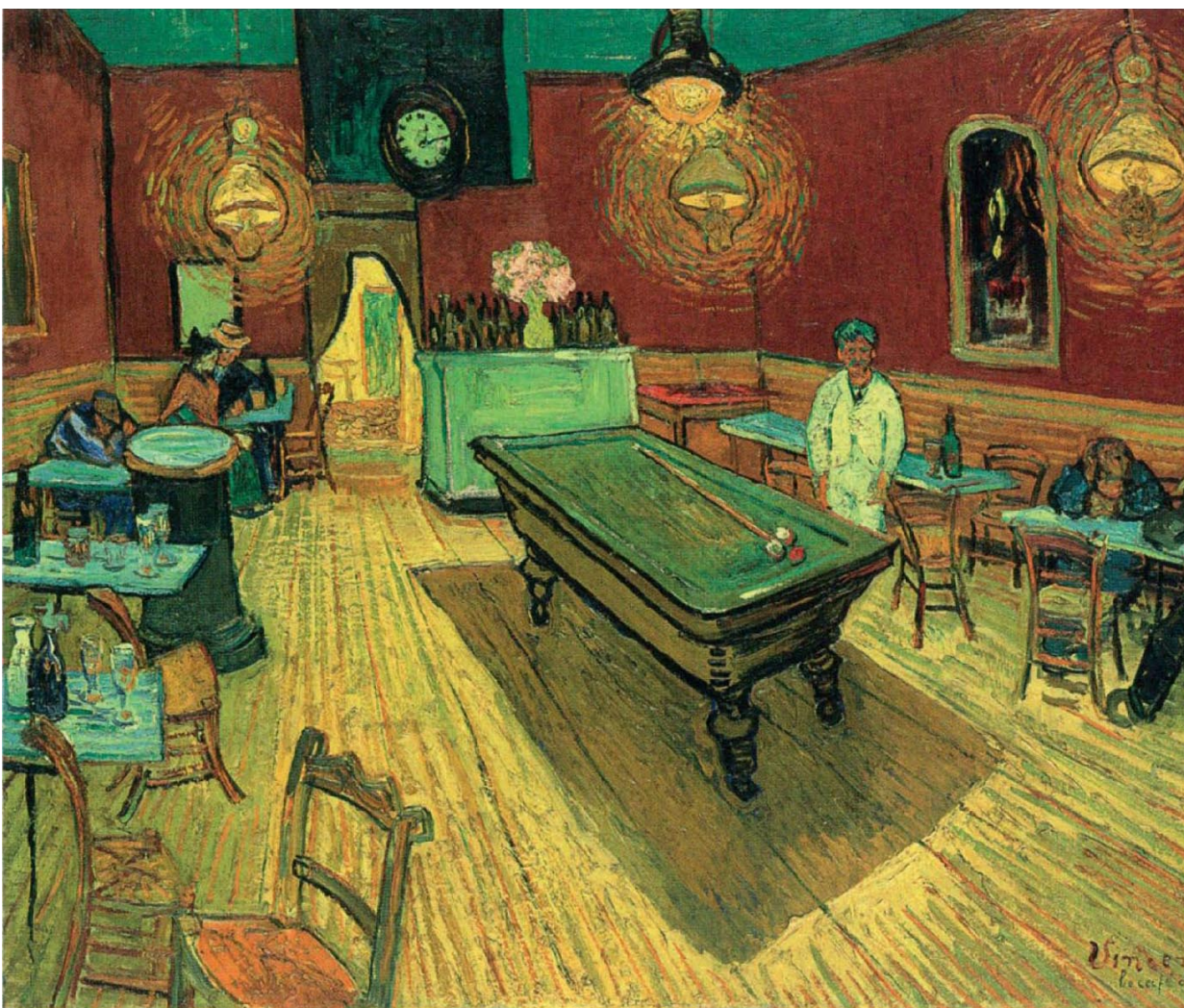
$\frac{7}{16}$ $\frac{5}{16}$

《罗马圣天使城堡》约1835—1840年，布面油画，13×18”，马萨诸塞州威廉斯敦，斯特林和弗朗辛·克拉克艺术学院，1955. 14



▲塞尚

《布法恩花园的游泳池》，1880年代后期，布面油画，25½×31⅞”，纽约大都会艺术博物馆。斯蒂芬·C. 克拉克遗赠，61.101.54



▲文森特·凡·高

《夜间咖啡馆》，1888年，布面油画，28½×36¼”，康涅狄格州纽黑文，耶鲁大学美术馆。1903年文学士斯蒂芬·卡尔顿·克拉克的遗赠，1961.18.34

斯特林和斯蒂芬虽然同住在纽约东区，相隔仅几个街区，但在1923年就胜家信托基金的条款设定事宜发生了争吵（事实上是拳脚相加）之后，兄弟俩就再也没有相互说过话。在起草这个信托基金条款时，斯蒂芬已经结婚，所以要供养他的妻子和家庭。但因为斯特林当时还是个单身汉，所以条款里排除了弗朗辛和薇薇安。斯特林没有自己的亲生子女。斯蒂芬在另两个哥哥的同意下，坚持按信托基金原有条款办事。斯特林在他的日记和信件中一直对此表达不满，也对他弟弟的收藏保持一种密切的，有时甚至是冷嘲热讽的关注。

基尔兰达约（Domenico Ghirlandaio, 1449—1494）：意大利佛罗伦萨画家。

皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡（Piero della Francesca, 1417—1492）：意大利文艺复兴初期著名画家。

西诺雷利（Luca Signorelli, 1445—1523）：意大利文艺复兴时期重要的代表画家之一。

佩鲁吉诺（Pietro Perugino, 1450—1523）：最早使用油彩的意大利画家，创建了翁布里亚画派。

雷明顿（Frederic Remington, 1861—1909）：美国画家、雕塑家、作家。以表现西部草原地区的生活的绘画和雕塑著称。

布格罗（William Adolphe Bouguereau, 1825—1905）：法国19世纪学院派最重要人物。画风唯美，擅长创造美好、理想化的境界。题材多为神话、天使和寓言。

然而，作为收藏家，他们也表现出了兄弟的相似性，当同时代的其他收藏家，如切斯特·戴尔和阿尔伯特·巴恩斯，寻求公众关注时，他俩却都避免公开露面。两人都坚持说，自己只买那些能给他和妻子带来愉悦的作品，而斯蒂芬更是会通过捐赠或换购的方式处理掉那些不该在他的住所中占有一席之地之地的作品。斯特林在两次世界大战的危险时局中完整保存了他品类繁多、数目惊人的收藏品，并时常挂念着它们最终的归宿。在1946年的一份遗嘱中，他留出资产要在曼哈顿弗里克附近他购下的一块土地上建一座博物馆。但由于担心纽约市在可能发生的第三次世界大战中容易受到攻击，以及出于对祖父的母校威廉姆斯学院的眷恋，斯特林在生命行将结束时，在马萨诸塞州威廉斯敦的140英亩土地上，创建并捐赠了斯特林和弗朗辛·克拉克艺术学院。“克拉克兄弟收藏”这一画展就在那里举办，同时展出的还有一批永久性藏品，包括从文艺复兴时期的画家基尔兰达约^⑫，皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡^⑬，西诺雷利^⑭，佩鲁吉诺^⑮，到美国大师萨金特、霍默和雷明顿^⑯等人的作品。克拉克学院还收藏了大量的银器、手稿以及19世纪法国绘画，斯特林对后者情有独钟——他对布格罗^⑰的《宁芙与萨提尔》（1873年）非常自豪，1943年买下这幅曾挂在纽约一个酒吧里的巨大的、描绘裸体仙女嬉戏的画作后不久，便为自由法国军队举办了一场慈善画展。

图卢兹—劳特累克（Henri de Toulouse-Lautrec, 1864—1901）：法国画家。其作品包含的抽象性与平面性，是20世纪野兽主义和立体主义的先兆。

爱德华·维亚尔（Édouard Vuillard, 1868—1940）：法国纳比派代表画家，代表作有《画家的母亲和妹妹》《花园聚餐》等。

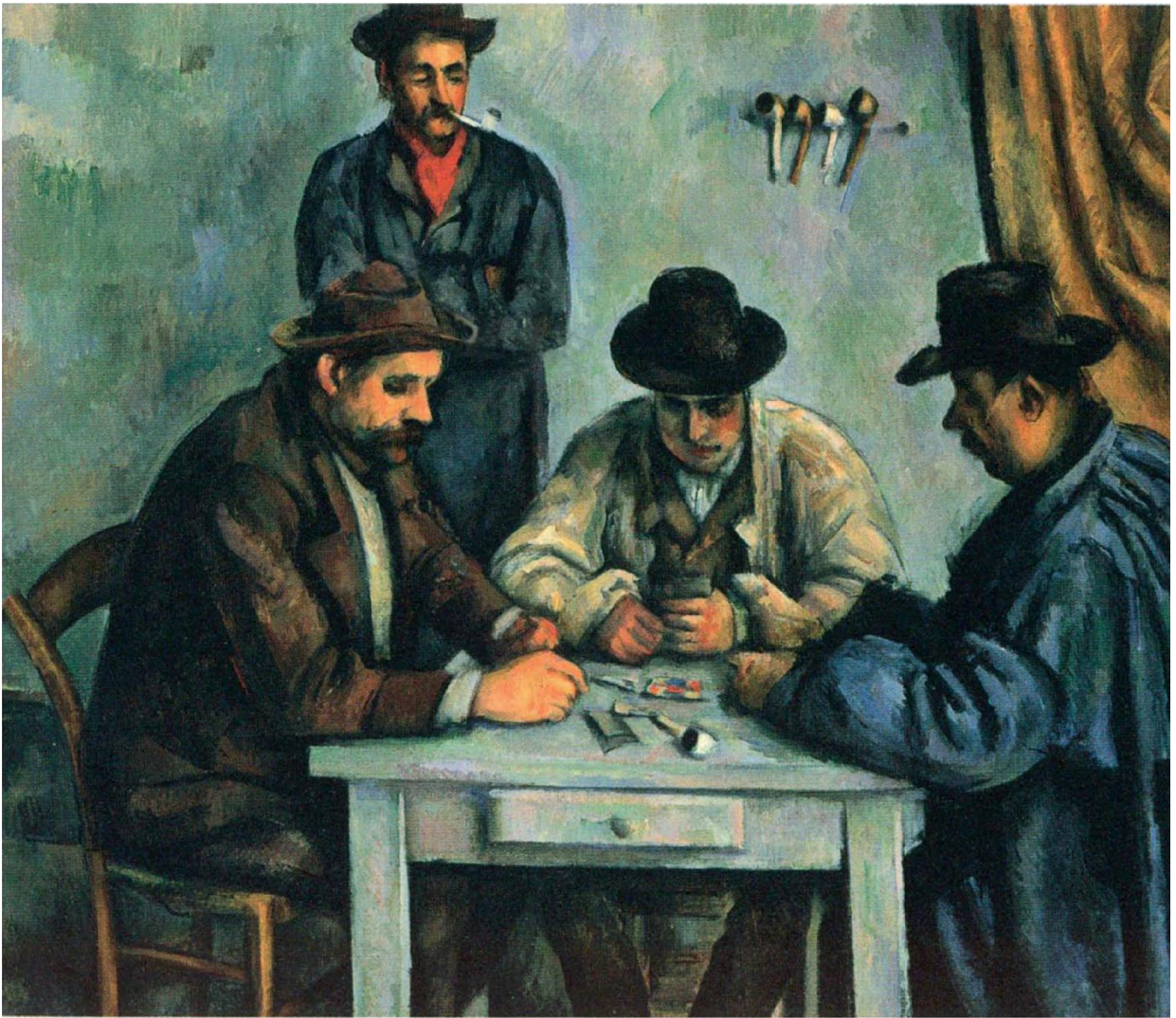
兄弟俩收藏品混合展室后面，便是威廉斯敦这次画展的高潮、斯蒂芬的现代主义藏品专室——图卢兹—劳特累克^⑱的白粉笔色脸的《简·艾薇儿》（约1891—1892年）；凡·高那幅诡异怪诞的、失眠症患者的《夜间咖啡馆》（1888年）（他熬了三个晚上画出此画，试图“用红色和绿色来表达人类可怕的激情”）；博纳尔华丽的《早餐室》（1930—1931年）；两幅尺寸较小不甚雅致的维亚尔^⑲的作品，纹理像拼贴画；两幅垂直的、略显僵硬的毕加索20世纪20年代的画作；克拉克拥有过后来抛弃了的马蒂斯1917年后所作的华丽条纹的作品；以及最棒的是那四幅熠熠生辉的塞尚的作品，它们在克拉克去世的1960年被赠送给了纽约大都会艺术博物馆：《纸牌玩家》（约1890—1892年），色调柔和、略显粗略的肖像画《塞尚夫人》（1891年），充满生机的以绿色

和棕色为主色调的《布法恩花园的游泳池》，以及那幅绚烂华丽、令人微醺的《姜罐和茄子的静物画》（1890—1894年）。

亨利·詹姆斯（Henry James, 1843—1916）：美裔英籍小说家、文学批评家、剧作家和散文家。

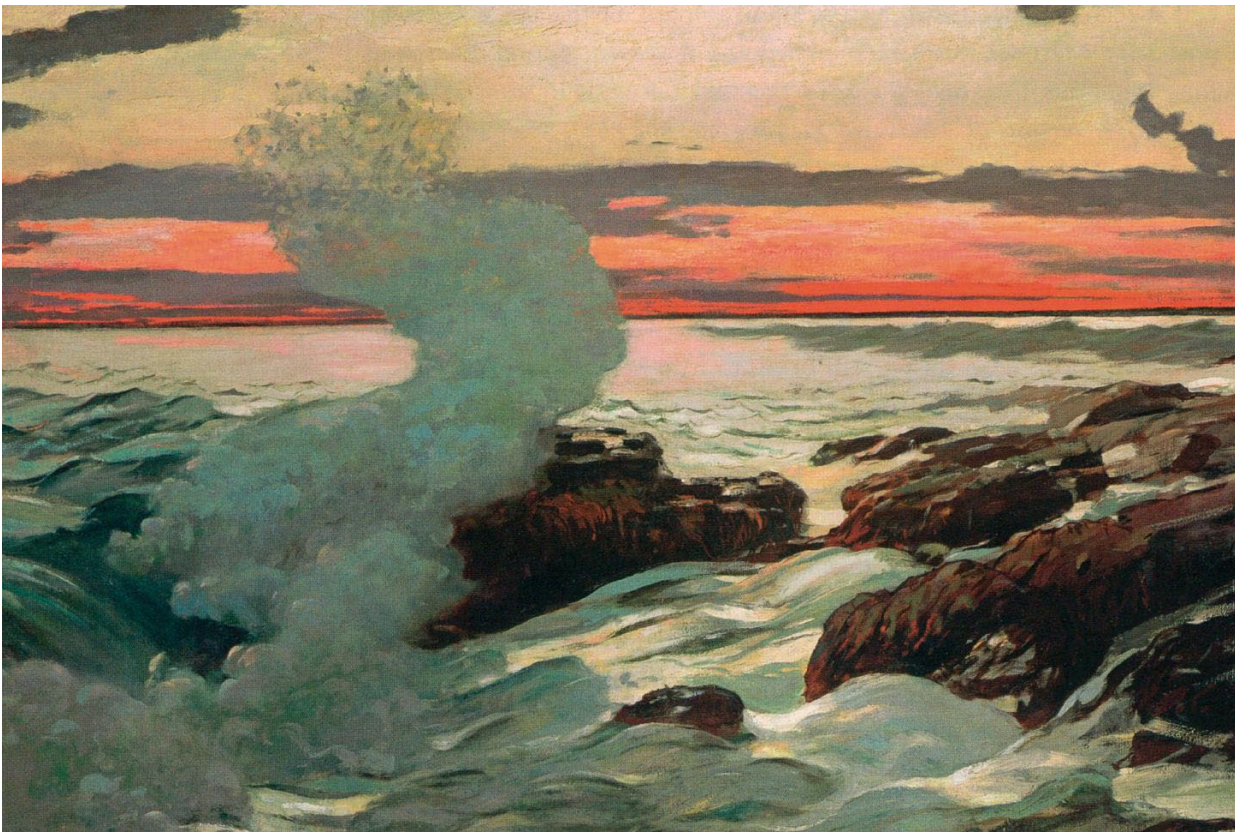
这些宝藏，尤其是塞尚的作品，是斯蒂芬·克拉克在夏季送给伯克郡的礼物。但是慈善也是双向的，因为第二年春天，斯特林收藏的雷诺阿的作品、激动人心的萨金特作品，以及最令人印象深刻的温斯洛·霍默的作品，都将送到曼哈顿亮相。其中不仅有雷诺阿一画再画的《金发沐浴者》（1881年），该画描绘一个皮肤如婴儿般娇嫩的女人神情恍惚地坐在碧绿的大海旁；还有《正在编织的女孩》（约1875年），画中人物一反常态，其手臂和手都有骨感，脸上表情专注，表现方式比平时更生硬。萨金特在成为他自己称为圆滑世故、才华横溢的“波特质”的奴隶之前，是一位机敏的民主观察者，尤其是意大利景观的观察者（《那不勒斯的戏水儿童》，1879年；《威尼斯室内装潢》，约1880—1882年；《威尼斯的一条街》，都出自同一时期）。在他早期的收藏生涯中，斯特林以每幅5000多美元的价格买下了这些画作。据我们了解，没有来纽约展出的是克拉克艺术学院的一幅代表展品，即常在画展散页和书签上重点展示的萨金特那幅具有异国情调的《熏烟龙涎香》（约1880年），在画中这位年轻的美国人冷静地炫耀自己的精湛技艺，画布上不仅在女人的长袍和石膏墙上展示了一系列白色调，赢得亨利·詹姆斯

在一篇评论中的赞赏（“这幅画很精致，相似但有区别的白色调层层叠加，大放异彩”），还娴熟地再现了铺着地毯和瓷砖的地板，以及在香炉和三角胸饰中不可思议地模仿了银器的色泽和光泽。



▲塞尚

《纸牌玩家》，约1890—1892年，布面油画，25 $\frac{3}{4}$ ×32 $\frac{1}{4}$ ”，纽约大都会艺术博物馆。斯蒂芬·C. 克拉克遗赠，61.101.1



▲温斯洛·霍默

$\frac{1}{16}$

《普劳茨海岬西端》，1900年，布面油画， $30 \times 48\frac{1}{8}$ ”，马萨诸塞州威廉斯敦，斯特林和弗朗辛·克拉克艺术学院，1955.7

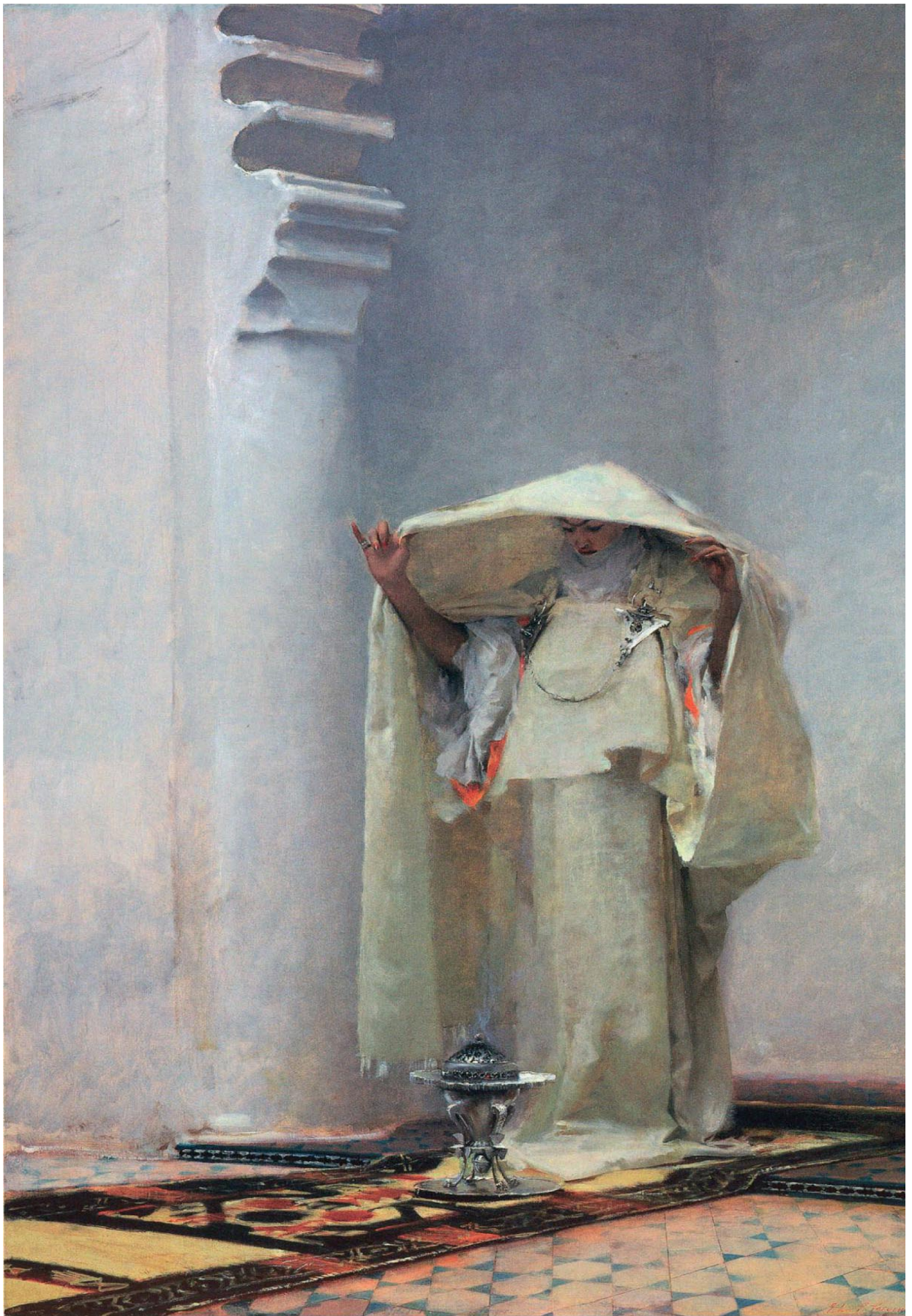


▲霍默

¹/16

《东端》，1900年，布面油画，30×48½”，马萨诸塞州威廉斯敦，斯特林和弗朗辛·克拉克艺术学院，1955.6

斯特林收藏的巨幅霍默画作，会是明年5月（2007年）大都会艺术博物馆画展中最引人关注的来访展品。“奇迹中的奇迹，”在1941年的日记中，关于他新近收购的《普劳茨海岬西端》（1900年），他写道，这是“一幅巨大的温斯洛·霍默的作品……精彩绝伦，可入大都会艺术博物馆最好的价值37500美元档位的作品之列”。当斯蒂芬把自己收藏的大量温斯洛·霍默的作品中两件中等尺寸的画作《槌球游戏》（1866年）和《老磨坊》（1871年）筛选成珍品时，斯特林对霍默的热情一旦突破了他以欧洲为中心的品味，便一发不可收，最终拥有了200多件霍默的作品，比任何其他艺术家的作品都多。迟至1954年，他还重新收购了他在1929年卖掉了的《东端》（1900年），以便与《普劳茨海岬西端》同时收藏。这两幅无人物的海景画确实美妙绝伦，与在大都会博物馆里的画作不相上下。但《回流》却独具特色，这幅海景画描绘了四个在海浪中挣扎的英雄人物，是欧洲学院派群像画的美国王牌——更宽松、更自由，在生与死的问题上更现实。“一位真正伟大的艺术家，”斯特林在他的日记中写道，“我认为温斯洛·霍默是我们的伟大艺术家。”



《熏烟龙涎香》，约1880年，布面油画，54¾×35″，马萨诸塞州威廉斯敦，斯特林和弗朗辛·克拉克艺术学院，1955. 580

在艺术品和画廊访客之间有三类若隐若现的中间人：交易商、收藏家和博物馆馆长。“克拉克兄弟收藏”画展以其异常厚重的目录，展现了收藏家的个性和激情，并引发了对艺术与金钱不可或缺的关系的思考。作为美国的教育荣耀之一，公共博物馆，无论大小，收藏着怀有崇高而并非自私动机的富有的男人（当然还有）女人（比如，伊莎贝拉·加德纳和巴尔的摩的科恩姐妹）以昂贵的价格收购来的藏品。即使是像斯蒂芬·克拉克这样谦逊低调的收藏家和捐赠者（他起初匿名捐赠，最终允许注明自己的捐赠人身份，但没有任何附加条件，并且没有将他的姓名用于他创建的任何机构名称上）也试图将自己与比商业和人类生活的变迁更持久的东西联系起来。即使是在工人家中的几幅装裱好的翻印版绘画，也表达了一种希望，即在行将消亡的日常生活中增添一抹超脱。克拉克兄弟一般以五位数的价格购买这些作品，而艺术时尚没有使它们贬值，如今这些作品即使能买到的话，动辄数百万美元亦不在话下。收藏家投资于未来，将最好的、最有鉴别力的那个自我永久化。

【原注】波士顿美术馆于1990年2月7日至4月29日举办了《莫奈在1890年代：系列油画展》。

许多莫奈作品^①



阿德·莱因哈特（Ad Reinhardt, 1913—1967）：美国抽象表现主义和极简主义绘画大师。

德拉克洛瓦（Eugène Delacroix, 1798—1863）：法国浪漫主义画派的典型代表，对印象派画家有影响。

特纳（William Turner, 1775—1851）：英国浪漫主义画家、版画家和水彩画家。其作品对后期的印象派绘画发展有很大的影响。

人们去看莫奈的画展时，会好奇一幅糟糕的莫奈作品会是什么样子。因为莫奈的作品，就像塞尚的一样，是一个“全蓝筹股”；两人一起成为现代主义无可争议的鼻祖。他们拥有坚韧、正直以及足够的哲学理念去构建和维持激进的审美抱负，他们总是一往直前，直至生命的终点，为后代开辟了一条道路。在他们的手中，绘画从对真实物体的再现转变为对绘画行为的戏剧性记录，这种行为的痕迹是笔触、厚涂颜料画法、神经质的轮廓，以及对照相机镜头这一突如其来的抢占纯粹再现功能的机械竞争对手所能看到的事物的明显扭曲。塞尚的扭曲主要发生在他的素描阶段，错位的轮廓和扁平化的透视；他的颜色只是以其敏感的重叠透明度向我们展示我们所感觉到就在那里的颜色。莫奈在制图技巧上一直比较保守，有时还稍显粗略，但他极其注重色彩的运用，从谷物垛和鲁昂大教堂的正面反射出的变化着的光线中，他看到了狂热的粉红色、脆硬的金色、飞舞的红色、隐燃的淡紫色和冰冷的蓝色。由于光线和氛围一刻不停地在变化，他不需要改变画架的位置；从1889年开始，贯穿整个1890年代，一直延续到20世纪的睡莲系列中，他都是从一个选好的固定地点，或者说是透视角度进行最低限度的改变，由此创作出的一系列组画，是一次前所未有的绘画实践，其意义具有相当的现代性，早于那几幅屈指可数的由像波洛克和阿德·莱因哈特^②这样的画家所创作的油画，并且使艺术比以往更具主观性而又更具科学性。以德拉克洛瓦^③或特纳^④的方式成为流动记者的画家，或者以肖像画家的形式成为采访者的画家，都让位于作为视觉地震仪的画家——记录在奋力减少绘画感知的过程中已成为私人感应的地球效应。行动绘画存在于莫奈日

益抽象的印象主义旋转和涂抹中，但它们可以再生，取之不尽，因为所见世界刺激着它。

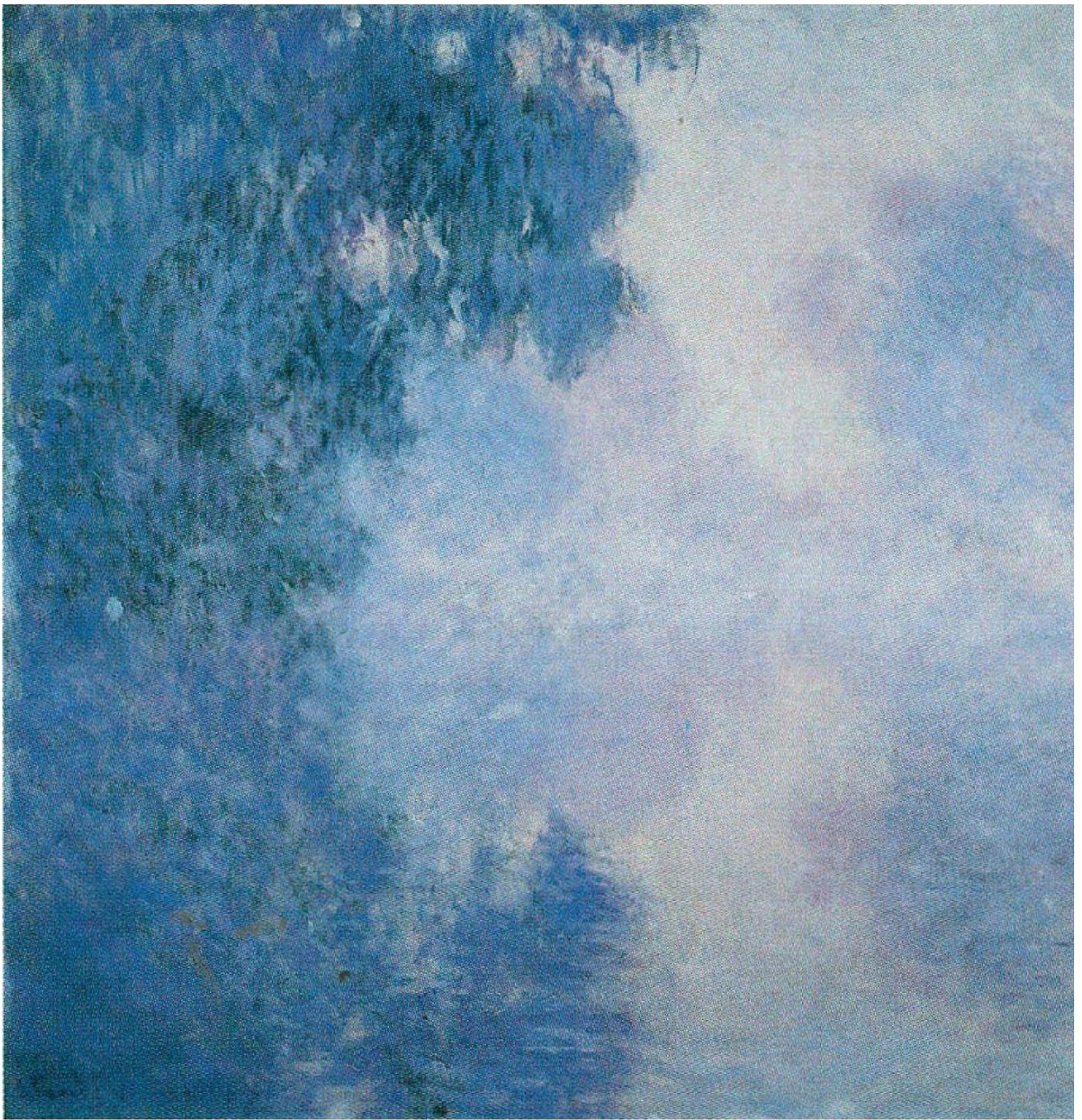


克劳德·莫奈

《鲁昂大教堂，外观》，1892—1894年，布面油画，41¼×29”，马萨诸塞州威廉斯敦，斯特林和弗朗辛·克拉克艺术学院，1967.1

《莫奈在1890年代》是一个画作集结充满活力、作品安排很有逻辑的画展，2月份在波士顿美术馆开幕，一直持续到4月底；然后它将前往芝加哥艺术学院和伦敦皇家美术学院巡展。这是一场有目的的大型画展：莫奈在完成他的绘画作品后不久，这些作品就散落到了买家的手中，而这次画展是对这些系列油画的部分重新集结。莫奈曾向自己的经销商查尔斯·杜兰德·鲁埃尔表达过这样的希望，即有些组画能放在一起出售，但在日益活跃的1890年代莫奈油画市场上，它们一经上市就被抢购一空，随后便散落各地。身高6英尺6英寸、曾是全新英格兰橄榄球赛阻截队员的保罗·海耶斯·塔克，现在是波士顿的艺术教授。在过去的4年时间里，他用尽自己所有的研究能力、说服力乃至肌肉爆发力，从五大洲的藏身之处，搜罗出了90多幅莫奈的系列画。策展人给焦躁不安的私人收藏者们提供了他们所借出杰作的全尺寸宝丽来一次成像照片，算是得到了些许安慰；英国女王王太后陛下为画展慷慨地送来了一幅画着克鲁兹的岩石的油画，不过，美国联邦法律禁止布什总统出借悬挂在白宫的莫奈作品《塞纳河上的早晨》。

在波士顿重新集结的系列油画中，有的只有3幅，鲁昂大教堂多达10幅，干草垛更是多达12幅——塔克教授坚决地称之为“谷物垛”（grainstacks），就好像英文里有这个词似的。（对莫奈来说，这些画画的是*meules*，这个词在法文里也可以指磨盘或圆盘干酪块。对法国农民来说，垛有两种，一种是*meules de foin*，另一种是搭建更费力的、结构更复杂的*meules de blé*，法文*blé*是玉米、小麦或黑麦的意思，或者是两种垛的混搭。）莫奈画了角度略有不同的至少25幅麦垛油画和30幅鲁昂大教堂油画，还有对克鲁兹河的一个河谷、罌粟田、塞纳河、诺曼底沿海的悬崖、挪威的科尔萨斯山以及吉维尼他家中的睡莲池塘及其日本桥进行的尺寸较小的连续试画。



▲莫奈

《塞纳河上的早晨，吉维尼附近（薄雾）》，1897年，布面油画，36½×35″，华盛顿特区，克雷格博物馆



▲莫奈

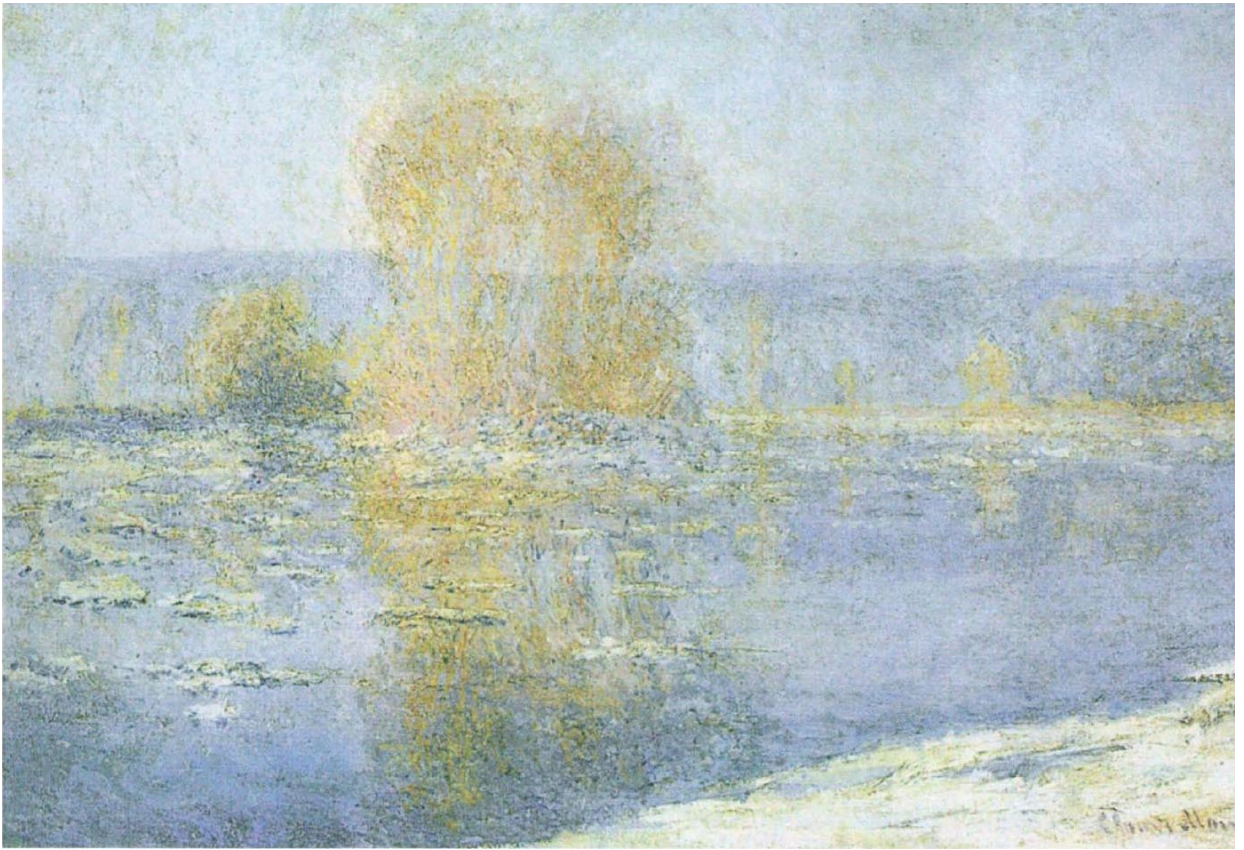
《塞纳河上的早晨，吉维尼附近（薄雾）》，1896—1897年，布面油画，
32½×36¾”，马萨诸塞州阿姆赫斯特，阿姆赫斯特学院米德艺术博物馆。谢尔曼·德怀
特·布利斯小姐的遗赠，1966. 48

这场画展在冈德画廊的序列空间里布置得很好，油画悬挂高度比常规高出3英寸，墙上的文字说明也印得比通常的大。一套花里胡哨的胶合板拱门挡住了鲁昂大教堂正面油画的视线，但在这场人头攒动的大型画展中，其他观众才是真正的障碍，无法让这些精美而可爱的油画获得它们应得的安安静静的、保持一定距离的沉思。莫奈的系列油画带着我们去了解一个画家作画时面临的各种选项，并在一定程度上去剖析他的创作过

程；但是，一群群摇头晃脑、笨手笨脚、僵尸般戴着解说耳机的人（我甚至看到一位妇女与她的孩子被他们那绕在一起的欣赏装置的电线缠在了一起）扰乱了人们对这些几乎无人的自然肖像的印象。

罗夏测验（Rorschach Test）：1921年由瑞士精神医学家及精神分析师罗夏（H. Rorschach）编制，1961年由美国心理学家霍尔茨曼（W. Holtzman）改编，用于测查患者认知、想象力和人格的投射测验。目前版本包括45张墨迹图。

奇怪的是，最令人印象深刻的系列是那些变化最小的系列，比如《塞纳河上的早晨》。在这9幅画中，有8幅是在1896—1897年间完成的，它们的构图完全相同：近乎方形的画面中，左手边三分之一被前景植被所占据；剩下的三分之二被河流上有树荫的地平线水平分割，而水面映照出一片逐渐扩大的不规则天空，形成了对称的苍白翅膀。这片天空，永远是清晨的天空，其颜色从带有淡淡的云朵和黎明的玫瑰色的淡淡的蓝色，到最淡的紫罗兰色，再到朦胧的白色。前景植被的绿色随着观看距离的增加而变成蓝色；当画面描绘的是雾天时，这些绿色变得很淡，几近消失。华盛顿特区克雷格博物馆里的《塞纳河上的早晨》，前景的那一团感觉就像一个舞台平面，在其边缘之外，一些模糊的淡紫色形状高深莫测地表演着；而来自阿姆斯特丹的米德艺术博物馆的这幅油画，其氛围更厚重，还有一片垩白色占据了这一风景的中心。从一个固定的画架位置获取的这些变化，意味着可以观察到的东西之无限丰富。在这个系列中，没有两幅画的氛围是相同的；在这8幅画（那俗艳的第九幅是在1898年画的）中，中间充满湿气的空气的色调调制（每个调制都与塞纳河水面上柔和的倒影相匹配）都极具洞察力。没有一点奇闻轶事——没有人物，没有船，没有个性化的树——就创造出了一种强烈的戏剧化情绪，一个引人入胜的可感知的空间。这些球茎状的蓝色形状所带来的平和愉悦的感觉——事实上，是一种胜利的和谐感——同样源自描绘的崇高正义和构图的罗夏测验^②对称之抽象狡黠。



▲ 莫奈

《浮冰（本内库尔）》，1893年，布面油画，25½×39¾”，私人收藏



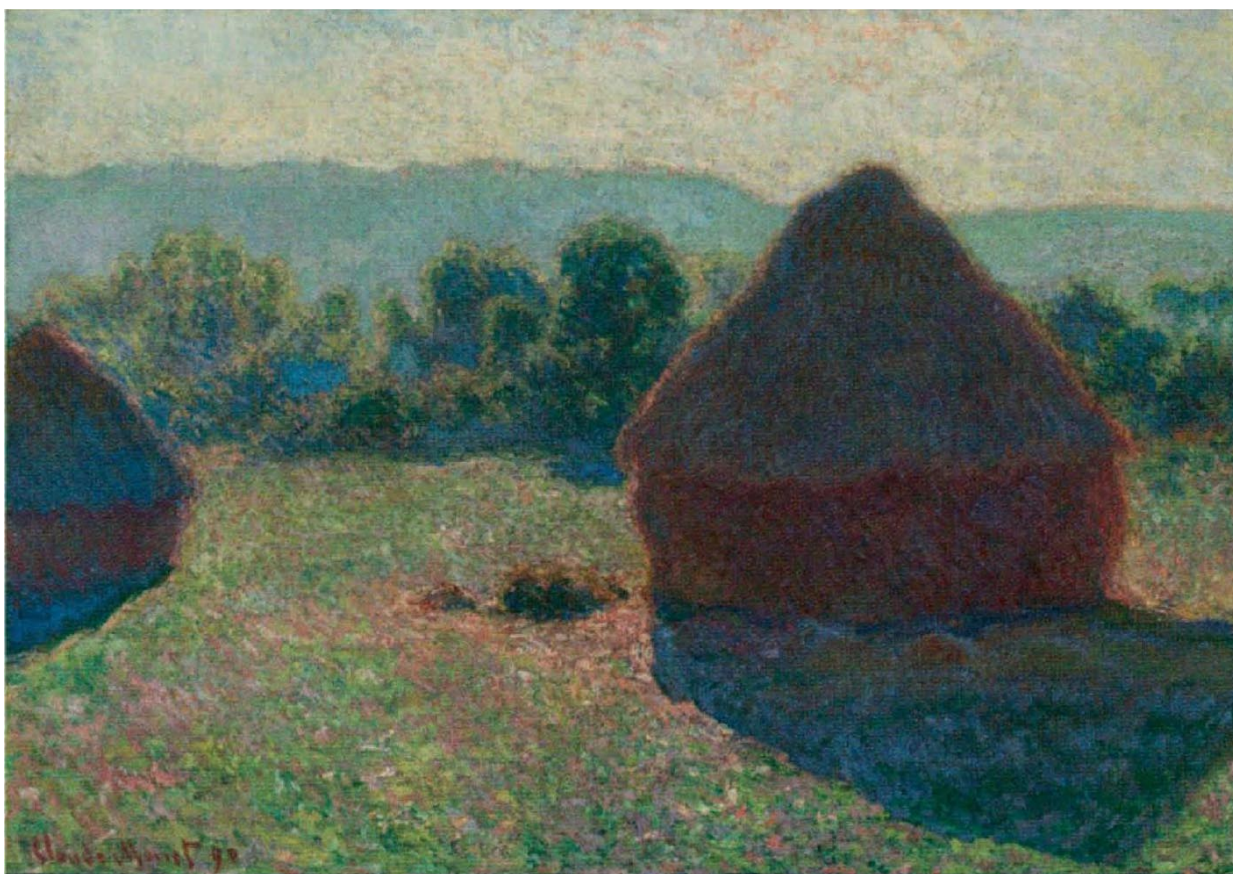
▲莫奈

《浮冰（晨曦之露）》，1893—1894年，布面油画，25 $\frac{7}{8}$ ×39 $\frac{1}{2}$ ”，费城艺术博物馆。弗兰克·格雷厄姆·汤姆森夫人的遗赠，61.48.2

另一个较小的河流系列，即1893—1894年创作的3幅《浮冰》油画，取得了一种类似的效果，即轻巧的宏伟，而其绘画手法更加有限。有一幅画几乎完全是用多种紫蓝色调画的，另一幅用的是绿色，第三幅用的是春天的黄色块。由细长树苗组成的河中心小岛投射出一个疏松的倒影，上面覆盖着许多可以被成功解读为浮冰的粗略简短的水平白色笔触。这种滑动感，以及在浮冰的粗略反射和涂抹之下的玻璃质重量感，成为睡莲系列油画的分层复杂性的先兆，但与睡莲系列油画不同的是，它们是一目了然的。空气常常是莫奈聚焦的真正对象，它给人足够寒冷的感觉，让我们很是同情这位吃苦耐劳的户外画家，但树木嫩芽和正在裂解的冰块形成的浮冰的色调本身，却又有一种变得缓和的味道。在一面墙上挂着3幅稍有不同风景画，产生了一种奇怪的定性效果：一个图像的重复，无论出自莫奈还是沃霍尔之手，都会以某种方式改变其含义、令人不安地深化它。在这里，一种时间的运动感被唤起。自然之书有许多薄薄的书页，它们无情地翻动着；书页就是一个瞬间。

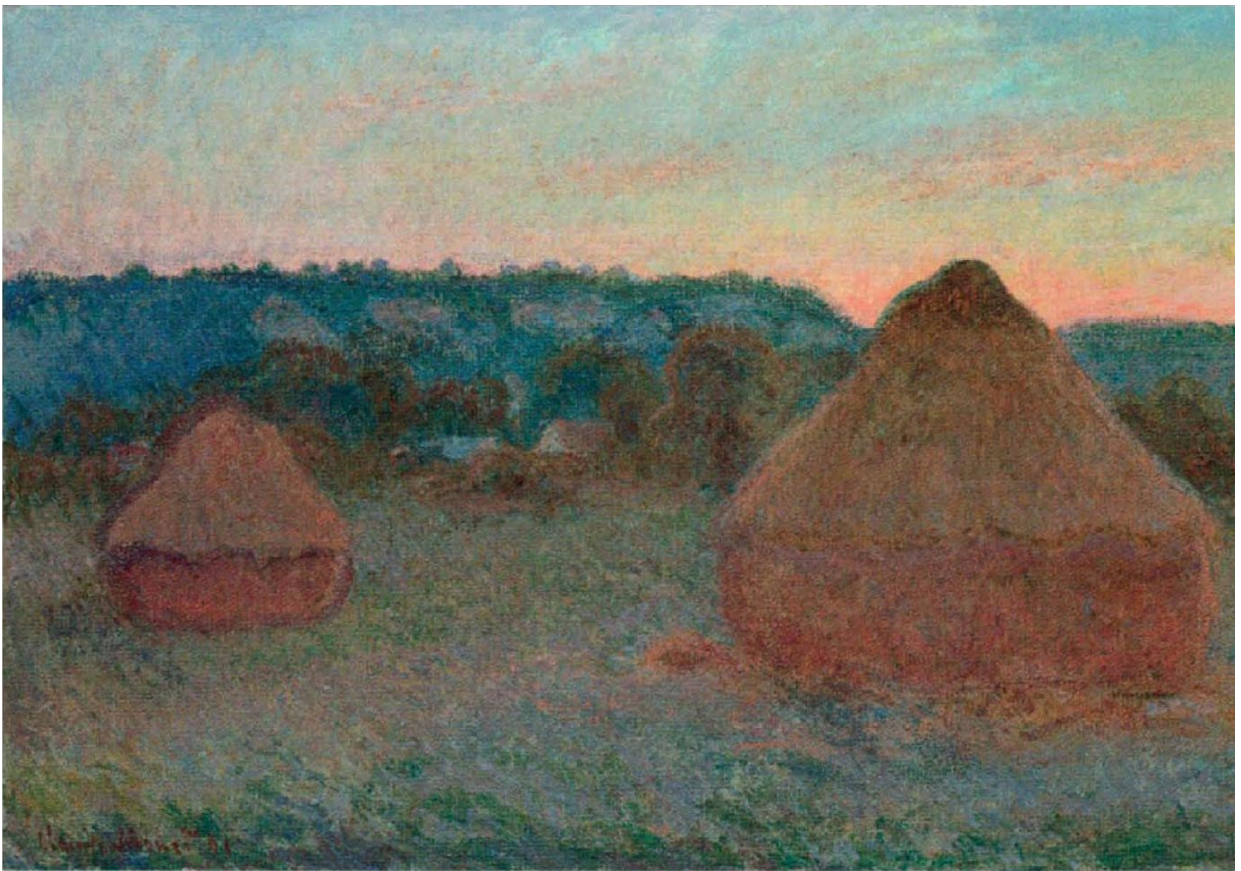
与这两组水体风景画相比，更为著名和壮观的大教堂和谷物垛系列油画似乎有点努力过头了。当然，它们本身有伟大之处，但其伟大也许既表现在其中的大胆努力也表现在成就上。如果这些绘画作品确实是，正如人们所说的，莫奈借此成为后印象派画家，

以及他对现代艺术的重要性之肇始，那么他也在不费劲和可信度这两方面付出了代价。鲁昂大教堂外立面画作的笔触干燥、凹凸不平、呈累积状，不够流畅；花边石细节被费劲地转化为易碎的法式长棍面包和昏暗的肋骨状色块。莫奈从鲁昂写给妻子爱丽丝的信中充满了他内心的挣扎：“我所处理的问题非常棘手，但同时又实在是非常有趣……每天我都要添加和减少一些我以前都不知道怎么看的東西。多么困难啊……我崩溃了，我不能再做了，我做了一整晚的噩梦，这是以前从来没有发生在我身上的事。”他做了一个噩梦，梦见大教堂倒下来砸在他身上；它似乎“是粉红色或者是蓝色或者是黄色的”。尽管教堂外立面的多色组画很有趣，就像一排精美的糕点，但我们可能太过意识到这些变化所展现出画家的意志之强烈和大胆。莫奈既不是一个信教的人，也不是一个城市人，他在这里给他的主题带来了一点爱，那就是他对于天空和植被最随意的描画。通过这种色彩的渲染，这座大教堂不仅渐隐于不断变化的光线和天气之中，而且也渐隐于画家对它的冷漠态度之中：在他眼中，它什么都不是，只是一个阳光照耀下的悬崖，一个在这种涂抹下变成了彩色面团的碍眼建筑。



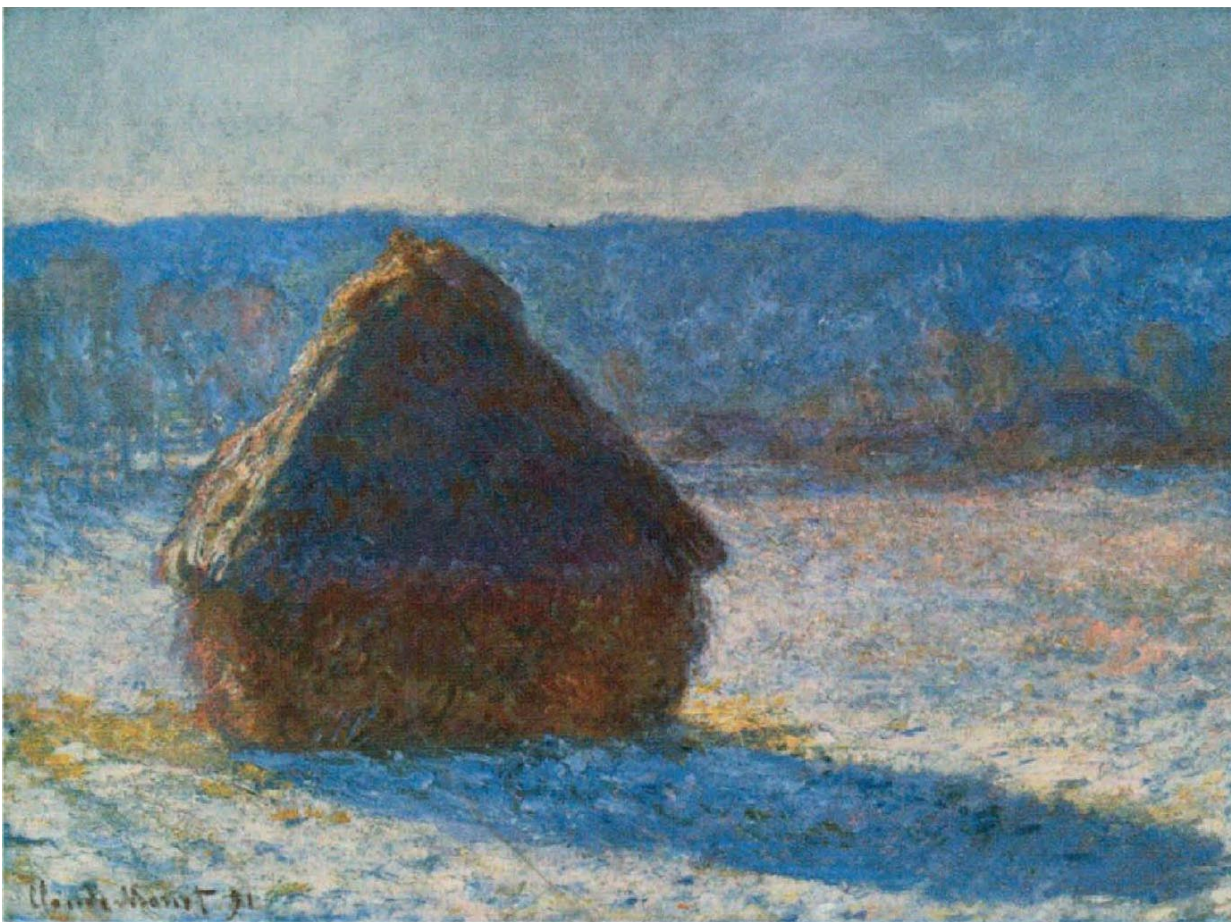
▲ 莫奈

《谷物垛（中午）》，1890年，布面油画，25¾×39½”，堪培拉，澳大利亚国家美术馆，1979.16



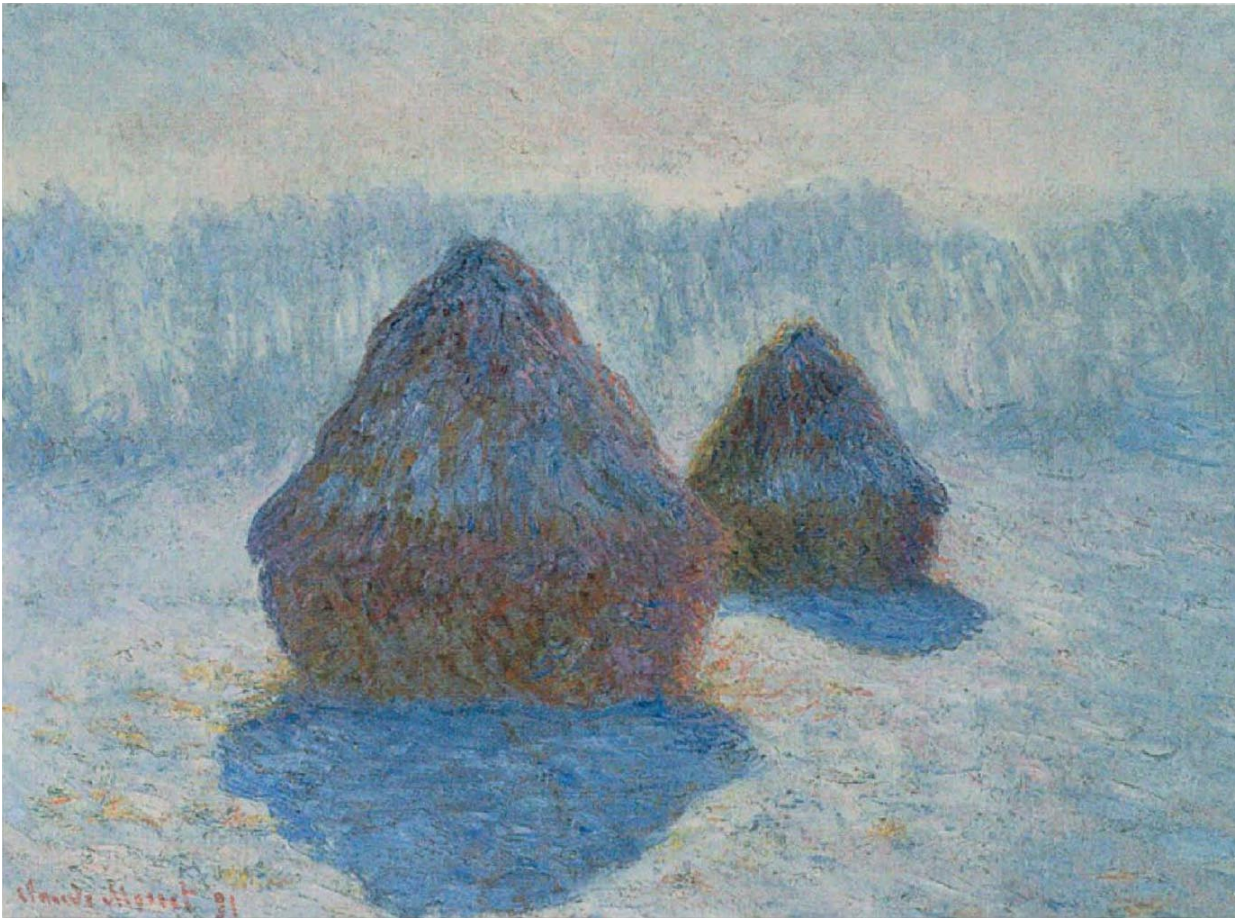
▲莫奈

《谷物垛（傍晚：秋天）》，1890—1891年，布面油画，25 $\frac{7}{8}$ ×39 $\frac{5}{8}$ ”，芝加哥艺术学院，刘易斯·拉内德·柯本夫妇纪念基金会，1933.444



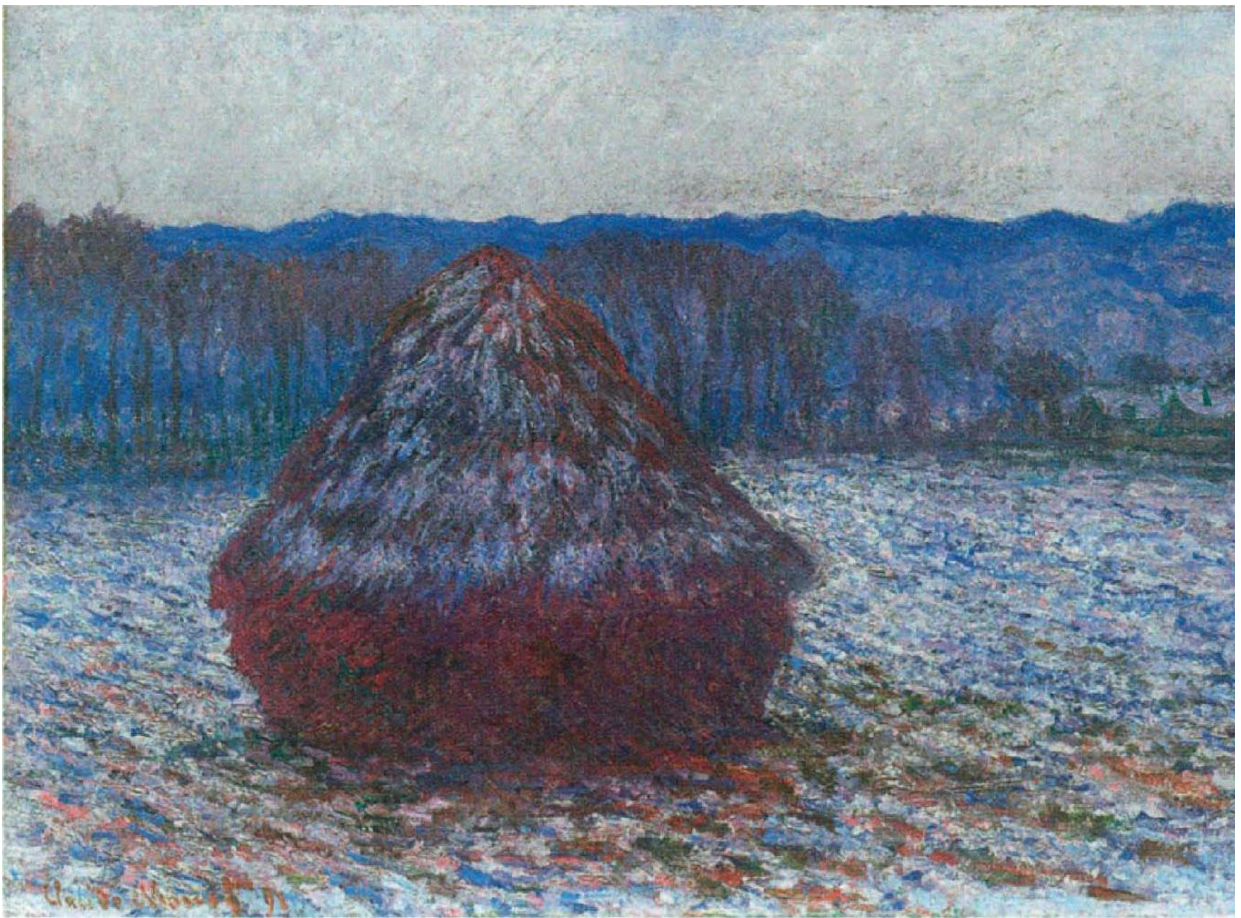
▲莫奈

《谷物垛（雪中效果）》，1890—1891年，布面油画，24¼×32⅞”，波士顿美术博物馆，艾美小姐和罗莎蒙德·兰姆小姐捐赠，1970.253



▲莫奈

《谷物垛（冬）》，1890—1891年，布面油画， $32\frac{1}{4} \times 32\frac{1}{8}$ ”，纽约大都会艺术博物馆。H. O. 哈夫迈耶收藏，H. O. 哈夫迈耶夫人的遗赠，29.100.109



▲莫奈

《谷物垛》，1890—1891年，布面油画， $25\frac{7}{8} \times 36\frac{1}{4}$ "，芝加哥艺术学院，塞尔家族信托的限制性捐赠，1983.29



▲莫奈

《谷物垛（雪中效果；日光）》，1890—1891年，布面油画，25 $\frac{5}{8}$ ×36 $\frac{1}{4}$ ”，爱丁堡，苏格兰国家美术馆

谷物垛系列油画对莫奈而言似乎有点属于另类；当然，他没有趁机去明确界定其结构和规模。有一张吉维尼麦垛的照片幸存了下来，可以十分清晰地看到他们精心码垛的细节，其中一个垛旁有一架长长的梯子靠在上面，表明这个垛相当大。莫奈画的麦垛可能有5英尺高，而不是现实生活中的20英尺左右；它们是低矮的五边形垛子，其唯一目的是接收光线，而光线又投下一些蓝色阴影，但对造型几乎没有影响。为了抓住画家自己转瞬即逝的感觉，这些垛的坚固性被牺牲掉了：在1890年秋天莫奈给画评人古斯塔夫·格弗罗伊的信中写道：

我很努力，正在固执地画出一系列不同的效果，但每年这个时候太阳下山太快了，我跟不上它……我正在成为一个画画非常缓慢的人，这让我感到沮丧，但我越深入进行下去，就越明白，必须要付出巨大的努力才能实现我所追求的目标：“瞬间”，最重要的是“自然覆盖”，把同一束光洒落到每一样物体上，而那些一蹴而就就容易办到的事情比以往任何时候都让我厌恶。不管怎么说，我越来越痴迷于这个将我所体验到的感觉描绘下来的需求。

瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky，1866—1944）：出生于俄罗斯的法国画家和美术理论家，是现代抽象艺术在理论和实践上的奠基人。

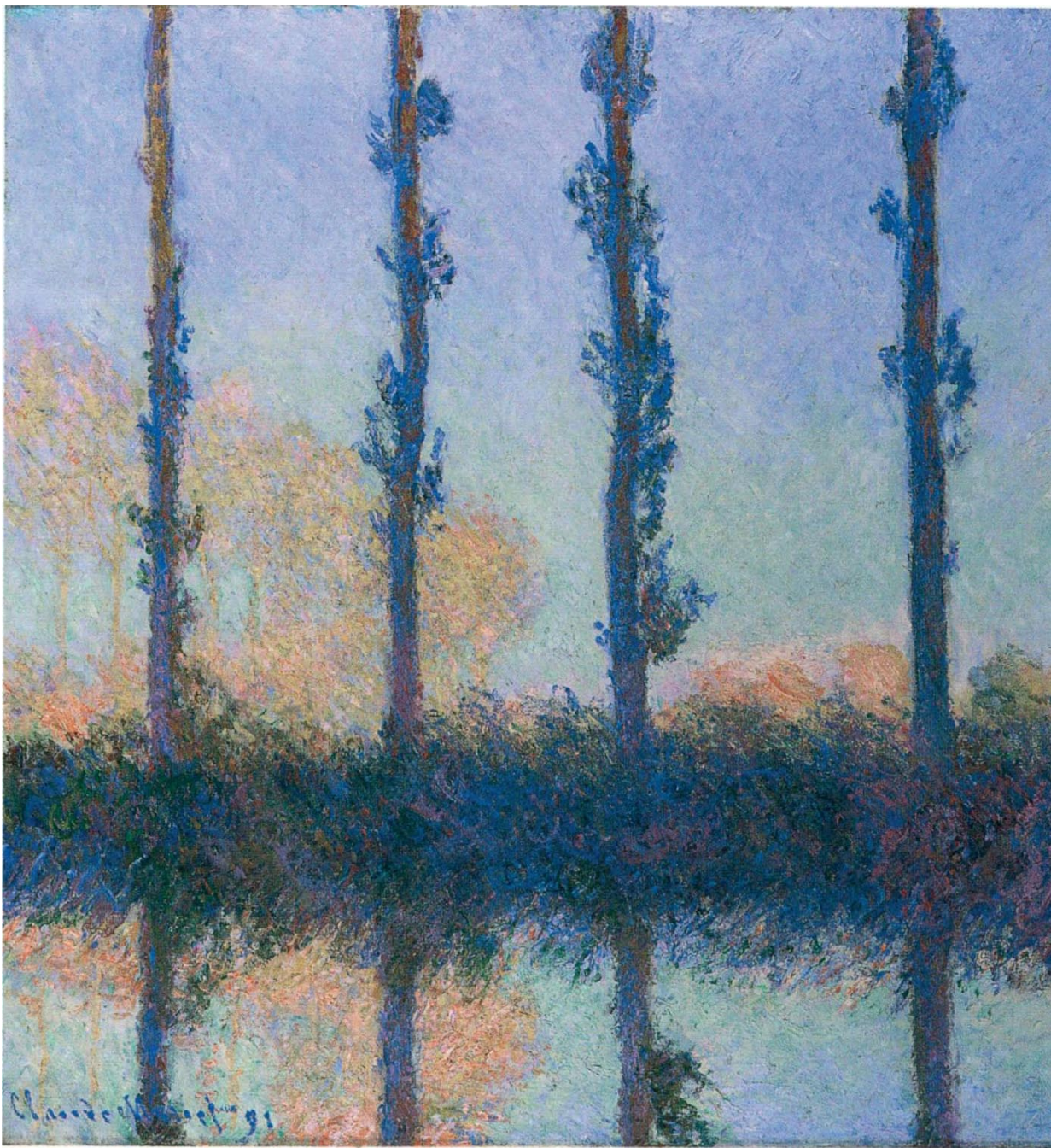
塔克教授在其冗长的画展目录文字说明中，提出了详细充分的理由来证明，在法国于1870—1871年被普鲁士军队打败而蒙受耻辱、长期发生政府丑闻以及在工业和商业方面处于各国之间相对衰落地位之际，谷物垛系列油画成为世纪末法国对乡村美德、“法国的甜蜜大地”的重申。但是，看着这些画，你很难感受到多少农业的自豪感，也很难感受到莫奈竭力想要捕捉的那种“自然覆盖”的氛围感。谷物垛系列油画看上去像是一幅幅扁平的彩色画，有时还被不能令人信服的白雪装饰得很是俗艳。正如约翰·辛格·萨金特所注意到的，莫奈的调色板没有黑色；但他确实有白色，而且他也并非不屑于把白色堆在原色上来代表雪，也许是回到他的画室才做这事，他一般就是在画室把现场绘制的油画完成润色和“协调”。来自谢尔伯恩博物馆的那幅画里大量的白色显得格外糟糕，而大都会博物馆的那幅则显示，田野里有雪而垛上却没有。但来自芝加哥艺术学院的版本中非常相似的成分却奇迹般地成功了；看着这幅油画，一个人的眼睛确实会强烈地感受到一种气氛——介于眼睛和可见物体之间的空气，此时此刻那看不见的特质。波士顿美术馆自己收藏的精美莫奈作品中那幅日落时分的谷物垛油画，在色彩的大胆尝试方面真是棒极了；作为背景的特纳风格的粉色和黄色，处于阴影之中的垛下部那些恣意奔放的橙红色破折号或交叉符号，在视觉上形成一种微妙的感受，足以构成一种启示。可能正是这幅画是瓦西里·康定斯基^⑩在1895年看到过，并在1913年回忆起，认定它就是抽象绘画的一粒种子：“我完全清楚的是，调色板那出人意料的力量，以前我对它一无所知。绘画呈现出惊人的力量和辉煌。同时，在不知不觉中，原先认为物体是绘画中不可或缺的元素这一观点，已经被证明是不可信的了。”

巴内特·纽曼（Barnett Newman，1905—1970）：美国抽象表现主义的主要人物之一，也是色彩领域最重要的画家之一。

奥克塔夫·米尔博（Octave Mirbeau，1848—1917）：法国作家、艺术评论家。

莫奈在谷物垛系列画中给自己上的严苛的大胆尝试课程，在紧接着画出的灿烂轻快的杨树系列油画上得到了回报。1891年春天，沿着埃普特河弯道的一排杨树对莫奈来说是如此珍贵，以至于当利梅兹村决定把这些杨树当木材拍卖时，莫奈试图通过市长劝阻，结果还是在拍卖会上与一位木材商人一起买下了这些杨树，而这位木材商人同意让这些树再多长几个月。它们线形细长，种植时树与树之间保留了一个较短的间距以促其笔直生长，这样一来，它们接受的光线便具有了与谷物垛油画相当的、不同寻常的炼金术般的神秘力量，但是，在天空的衬托下，其清晰的轮廓从来不会使我们的眼睛感到困惑，也不会因其刻意而为而看似很奇怪。相反，莫奈在树干上看到的紫色和黄色是非常自由的，也很精彩，而杨树总共被画成两排，一排近的和一排远的，远处的树干都被简化为单个起伏的笔触。来自大都会博物馆的那幅经过大量重画、有着四个背光树干的油画，如巴内特·纽曼^⑪的作品一样构图严谨，它提炼了所有系列油画的优雅，那就是部分从日本版画中学习到的线性优雅。几年后，这种线性的优雅在《春天的草地》组画中得以回归，而杨树及其影子显得更加呈波浪形。在埃普特系列画中，笔触飞扬，在一幅画里表示风，但在各处都在描绘空间，空气时而蓝绿色，时而紫灰色，但始

终通透和清新。在杨树的脚下，总是有镜面似的河水，可以把画家所钟爱的液体映照出的影像元素带入画面，仿佛它象征着我们印象中的流动复杂性，同时又构成了它们的复制品。结果是可爱的，也新鲜扎眼。作家奥克塔夫·米尔博^①看了这些画后，写信给莫奈，说他想拥抱他：“从来没有哪位艺术家画出过能与之媲美的东西。”



▲莫奈

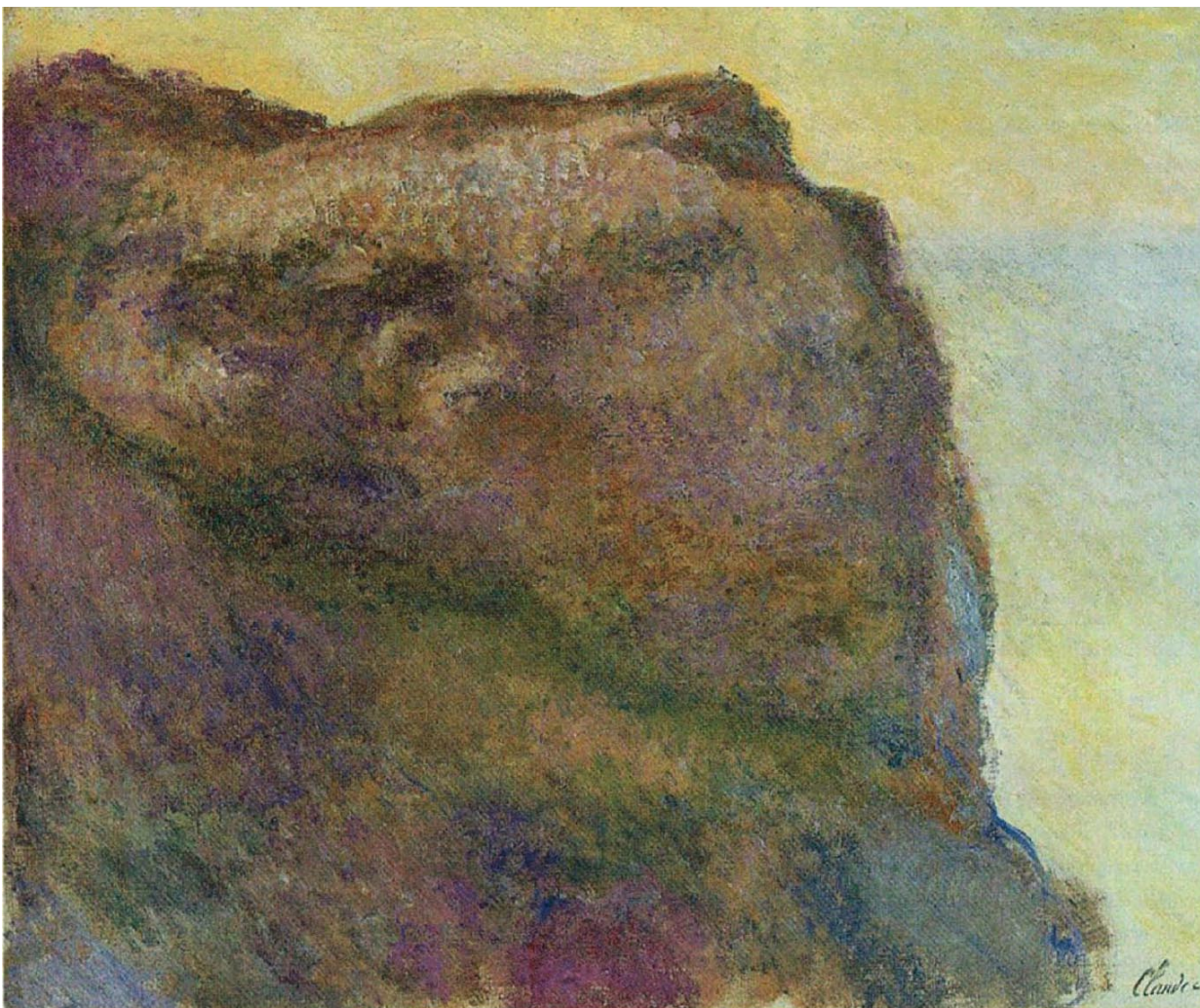
《杨树》，1891年，布面油画，32¼×32½”，纽约大都会艺术博物馆，哈夫迈耶夫人的遗赠，29.100.110



▲莫奈

《小艾丽岬角》，1896—1897年，布面油画，25 $\frac{5}{8}$ ×36 $\frac{1}{4}$ ”，私人收藏

创作于1896年至1897年的诺曼底海岸油画，却没有杨树系列油画那么迷人和令人振奋，尽管它们无所顾忌地扩大了色彩自由。那4幅小艾丽岬角组画将地形变成没有深度的模糊斑块，而且将每幅画中的前景小房子压缩得毫无形状。它们有一种新的纪念性，对环境的巨大规模的处理效果将会在庞大的睡莲试画中实现。莫奈童年在诺曼底的生活经历使这片风景于他具有特殊的意义，也赋予了他在此处画的油画一种挽歌般伤感的蕴意。但3幅瓦伦日维尔海关的油画则满足了我们的好奇心，让我们知道了一幅糟糕的莫奈画作是什么样的。粉彩的斑点半心半意地点描在画中；求而不得的无形带来一种迷蒙感；一种没有主次的注意力均摊；一种业余画手画出来的华而不实、不带阴影的甜蜜感。即使是印象派画家也须臾不能放弃的强大的绘画能力，是莫奈那非同寻常的感受能力的必要补充，但在这里却踪影全无，也许是因为他身处这片微风吹拂、高耸于大海之上的岬角，感到的是纯粹而由衷的愉悦。



莫奈

《小艾丽岬角》，1896年，布面油画，28 $\frac{3}{4}$ ×36 $\frac{3}{4}$ ”，私人收藏

现实中的诺曼底景观非常之大，而在画面的渲染中却显得很小时；然而，那些前往位于吉维尼的艺术家庄园的朝圣者却惊讶地发现，这里的土地和史诗般的睡莲池是多么朴素。在这场美妙绝伦的画展的最后一个系列中，艺术家的小池塘以色度不同的各种绿色充盈于画面，而倒影重重的水面上方是那座拱形桥，仿佛悬浮在空中，在丰富的绿色之上成为主角担当，不仅让我们浸没其中，还让我们久久凝视，不肯挪开视线片刻。眼睛很欢迎它那置身于丰富的流动外表之中的数学曲线，像禅宗谜语一样唐突。在莫奈的余生中，他一直在画睡莲，却不再画这座有用的桥，而自那以后，现代艺术的主流便一直行走于水上。

纽约大都会艺术博物馆于1994年1月21日至4月3日举办了《德加风景画展》。

德加的户外风景画 注



无论风向如何变化，德加的船都会继续航行。对于那些品味保守、喜欢再现的人来说，德加是印象派画家中最一丝不苟的绘图者——他是最慢摆脱学院派训练，即乏味但有用的对博物馆杰作和“古董”的临摹这一魔咒的人；甚至是德加最早期的、最入痴入迷的裸浴者粉彩画的画法也绝对正确。对于那些其品味要求艺术家具有某种个人激情——一种创造而不是模仿自然的个人表现主义——的人来说，德加展现出了一个躁动不安和乐于实验的典范。他的正式礼仪属于19世纪，而他的艺术冷酷和自由则属于20世纪。他古怪的视角，截短的构图，越来越大胆的色彩并置，让我们以现代风格来思考感知的运作——或者更准确地说，来思考当三维视觉被简化到二维彩色表面时所产生的合成张力。



埃德加·德加

《陡峭的海岸》，约1890—1892年，粉彩画，18⅞×21½”，私人收藏

这个展览目录其实是一本厚达322页的书，详见Richard Kendall, Degas Landscapes. New Haven and London: Yale University Press, 1993。

委罗内塞（Paolo Veronese, 1528—1588）：意大利文艺复兴时代的画家，与提香、丁托列托组成文艺复兴晚期威尼斯画派“三杰”。

目前正在大都会博物馆举办的《德加风景画展》，光其名称就让我们感到惊讶，因为德加是一位擅长近距离观察和私下感受室内场景——剧院、客厅和浴室——的画家。他早期的神话全景图带有一种沉闷的画室组装的气息，甚至他画中的赛马也享受着人类的围场和控制。在德加的世界里，就如同在莫奈和塞尚后期的绘画世界里一样，人的存在不仅仅是偶然的，而且是关键和无处不在的。然而，在他年轻的时候，他去意大利做了一次很有必要的学画之旅，在那里待了3年之后，他带回了一些小的户外风景画和几

幅精心描画的颇具德加特色的维苏威火山和罗马城外风景的铅笔素描。我们从理查德·肯德尔篇幅极长而详尽全面的展览目录介绍^⑩中看到，德加在速写本上写满了风景的注释和描述。德加在精通了肖像画的创作手法之后，曾在纸上画过几幅小油画，其中《透过拱形窗看到的意大利风景》（1856年）是他最早、最完整的油画之一。画面稍稍有点倾斜，显得有一点戏剧性，但基本上平淡无奇。墙壁灰泥或拱形窗展现得很好；透过它看到的绿色风景显得模糊、发黑。德加在同一时期的一幅水彩画素描——现收藏于卢浮宫，虽然肯德尔的书中有其复制图，但这次未参展——更迷人地捕捉了从室内看到的阳光明媚的户外感觉。《从美第奇别墅的一座塔楼上看到的圣特里尼塔·德蒙蒂修道院》（约1859—1860年），正如画名所宣告的那样，是户外的，这没错，因为画中的确有着一片灿烂的天空，但它最大的特色是一朵看起来令人难以置信的云。所有这些蓬松的、炽热的、条纹状的、瞬间消失的自然云状物，大多数人的任何一笔都会呈现某种仙境般的构图——然而，这幅画里的云并没有这种效果。观众沿着展览的第一面墙欣赏这第一组风景画时，可能太想从中找出使德加区别于其他数以千计的熟练的年轻画家的东西；这第一组风景画有一种宁静而守本分的气质，而这种宁静可能有些许德加的感觉。然而，直到他回到法国，在临摹了委罗内塞^⑪的《以马忤斯晚餐》中一小部分风景之后，我们才发现，在右角一块未完成的斑点状白垩色前景中，画布上有那么一块是有点“德加”风格的。



德加

《透过拱形窗看到的意大利风景》，1856年，纸面油画裱于布面，14½×12½”，私人收藏

杰利柯（Théodore Géricault, 1791—1824）：法国浪漫主义画派先驱，对浪漫主义画派和现实主义画派的发展有重要影响，擅长画马。

展厅的下一面墙上展示了德加的一些画有马的风景画，这是他一生大部分时间断断续续在画的主题，用油画、粉彩画以及蜡像等多种方式呈现。在我看来，对于一个后杰利柯^⑫时期的画家来说，马总是一个不太好驾驭的绘画题材；有关马的绘画作品太多，马本身的颜色是单调的，马的动作往往是神经质的，以及它们与古老神话产生的联想，都有可能带偏一幅画的主题。一幅画有马匹的图画往往会成为轶事。在《赛马》

（1860—1862年）中，背景被人物和表演挤得满满登登，有过饰之嫌；前景中的骑师和发令员，一种手势的动态呈现颇有德加画作绝妙的戏剧性之先兆。尽管如此，马匹的这么多腿还是使这幅画的下半部分显得过于活跃，而在后来的两幅马的风景画《去狩猎》

（约1863—1865年）、《清晨骑行》中，德加留下了一些没有画完的马腿，或者有些马腿被高高的草遮住了。《去狩猎》作为一幅风景画，设法将马匹和红衣骑手的许多生动细节抑制到一个围裹着的氛围中；在淡橙色的天空下、早晨浓密的背光处，我们感到透明的空间要么是被寥寥几笔画就的，要么是被覆盖（指中间距离的一排树）的细节所占据。完成度不高的《清晨骑行》放弃了对前景中四个骑手的细致描绘，将视线转向远处轮廓鲜明的海岬——这也许是他完成于1890年至1892年间的单版印刷画中第一幅描绘如此巨大的陆地构造，这是德加对山水风景画艺术的惊人贡献。



德加

《去狩猎》，约1863—1865年，布面油画，27×34¼”，私人收藏

在德加开始画这些单版印刷画之前很久，也就是1869年他在诺曼底避暑时，就第一次成功地与风景达成了友好的关系。他创作了40多幅以灿烂的蓝色和棕色为主调的小粉彩画，描绘了当地的海滩和海边山丘。透过白垩色的雾气，平淡的沙子、海洋和绿草呈现出一种特纳式的燃烧效果，但没有特纳的焦虑和相当突兀的光学教条。德加的视野通常是平坦的，他的着色风格也像那个夏天他写的文字批注一样平淡和冷静：

滨海维勒斯，夕阳西下，寒冷而暗淡的橙粉色，白绿色，中性，大海像沙丁鱼的背部，比天空还要清澈。海岸线呈棕色，第一摊水映出橙色，第二摊映出上层天空；前面是咖啡色的沙子，相当阴暗。

尽管画这些小幅画的尝试是谦虚的、准科学的，但其中最好的那几幅——《海边》《海边的房子》《海边的悬崖》《日落时的海景》、多云天的《低潮时的海滩》——显示德加使用粉彩来获得比油画所能创造的更鲜亮、更空灵的光浸效果。他并没能在每一幅画上都克服粉彩的主要问题，比如，《停泊在港口入口处的渔船》和阳光更充足的《退潮时海滩上》，都存在一瞥而过和只是好看而已的问题。《悬崖之上》吸引我们注意力的，是那陡峭的长满植被的小山突兀地直耸入凹形的清朗蓝天。天空显得空荡荡的、不太真实，直到我们退后一步才发现，它与那些沿着山坡蜿蜒而上的褐绿色条块一起显现为一个矩形的、由基本的双色调勾勒而成的完美盛夏。放眼望去没有一点阴影，而几个白色点块表示山坡上还有几个人（主要是女人）在攀爬。此处，这种精妙合理的人物点缀，正好与整幅画构图之宏大野蛮共存互补。而这也为我们欣赏博物馆下一个展厅里的那些非凡的单版画作好了准备。

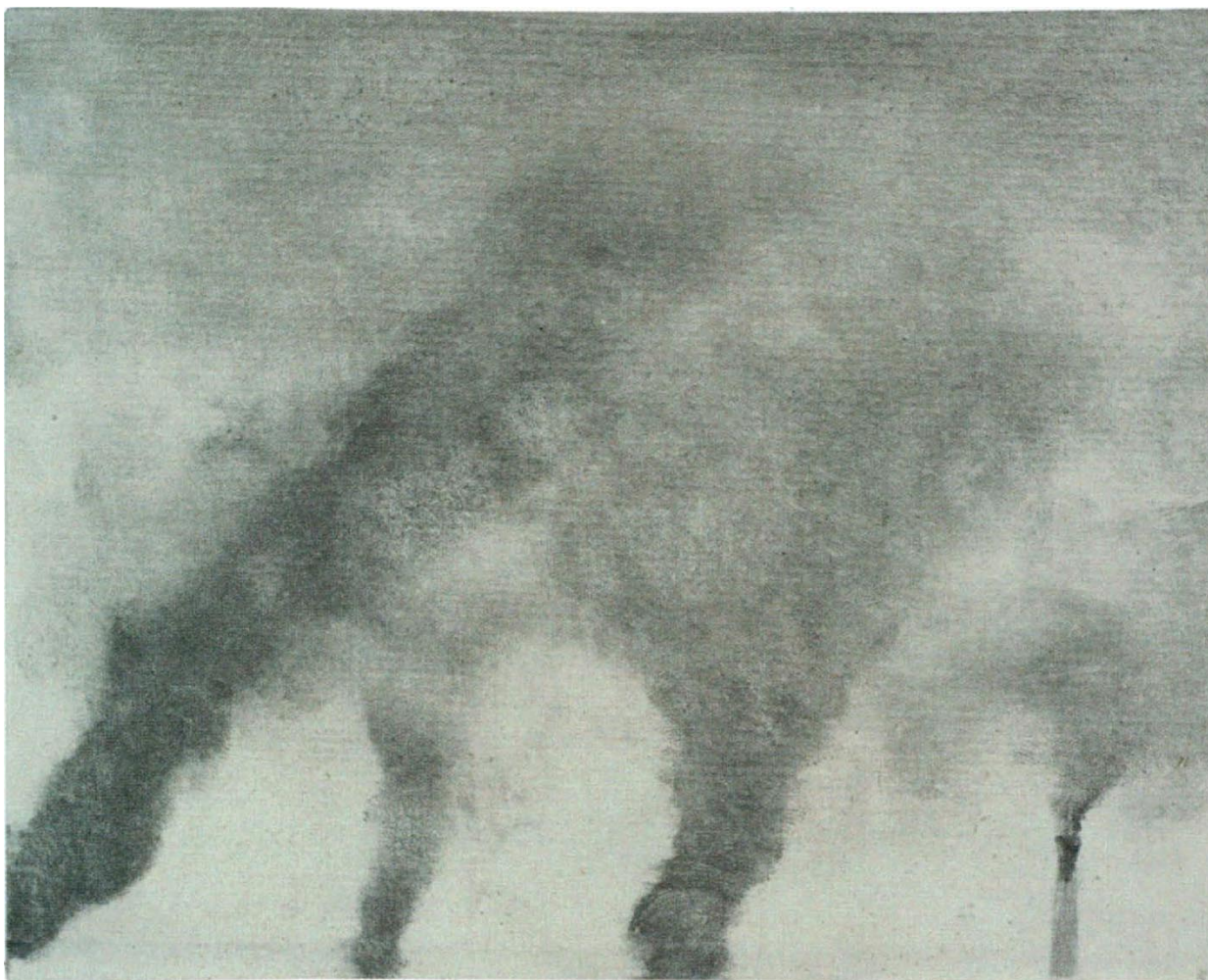


德加

《海边》，1869年，粉彩画，11¼×18”，巴黎奥赛博物馆

杜布菲（Jean Dubuffet，1901—1985）：法国当代画家、雕塑家和制版家，在1940年代曾极力推崇“未加工的艺术”（art brut）。

然而，在第一个展厅的第四面墙上，我们应该观察到在1870年代后期，德加创作的小型黑白单版印刷画，它们有的色调精妙（《工厂烟雾》，一个迷人的主题），有的又表现出刻意的粗糙（《田间休憩》，像杜布菲^⑤的画一样有股柏油味）。单版印刷的奇特技术，包括将墨水或颜料涂在光滑的锌板或铜板上，然后进行单幅印刷（有时还会印出暗淡些的第二幅画，称为同源画），吸引了德加，也许是因为这让他从强制性的学术定义和精修中解放出来——他是工作室里一个积习难改的实验者和修补匠，他会花数年时间重画油画，并经常在水粉画和粉彩画上贴上多张纸加以修补。而单版印刷画在印刷之前，金属板上的物质是湿的，可以修改，但一旦付印，其结果严格来说是不可预见的。与雕刻或蜡笔平版印刷相比，单版印刷可以产生一种朦胧而丰富的绘画纹理。德加在这些小小的墨色风景画中，将原先海边粉彩画中的宁静平面，用更高的地平线和夜间的黑暗来取代，偶尔地，抹布、手指和笔刷柄留下的可见痕迹会结合在一起，产生一种令人惊讶的深度和厚重感。当场开始（如果不是当场完成）的粉彩画，来自一种宁静的观察；而这些单版印刷画，则来自一场在画室里与一种桀骜不驯、很不靠谱的媒介开展的提心吊胆的斗争。



▲德加

《工厂烟雾》，1877—1879年，单版画，45%×63%”，纽约大都会艺术博物馆。以利沙·惠特尔西基金，以利沙·惠特尔西收藏部，1982.1025



▲德加

《秋天风景》，1890年，单版粉彩画，12×15¼”，波士顿美术馆。丹曼·沃尔多·罗斯收藏，09.296

丹尼尔·哈雷维（Daniel Halévy, 1872—1962）：法国历史学家、评论家、传记作家，著有《尼采传》（1909年）。曾在1892年至1893年间与小说家普鲁斯特等人创办文学杂志Le Banquet。

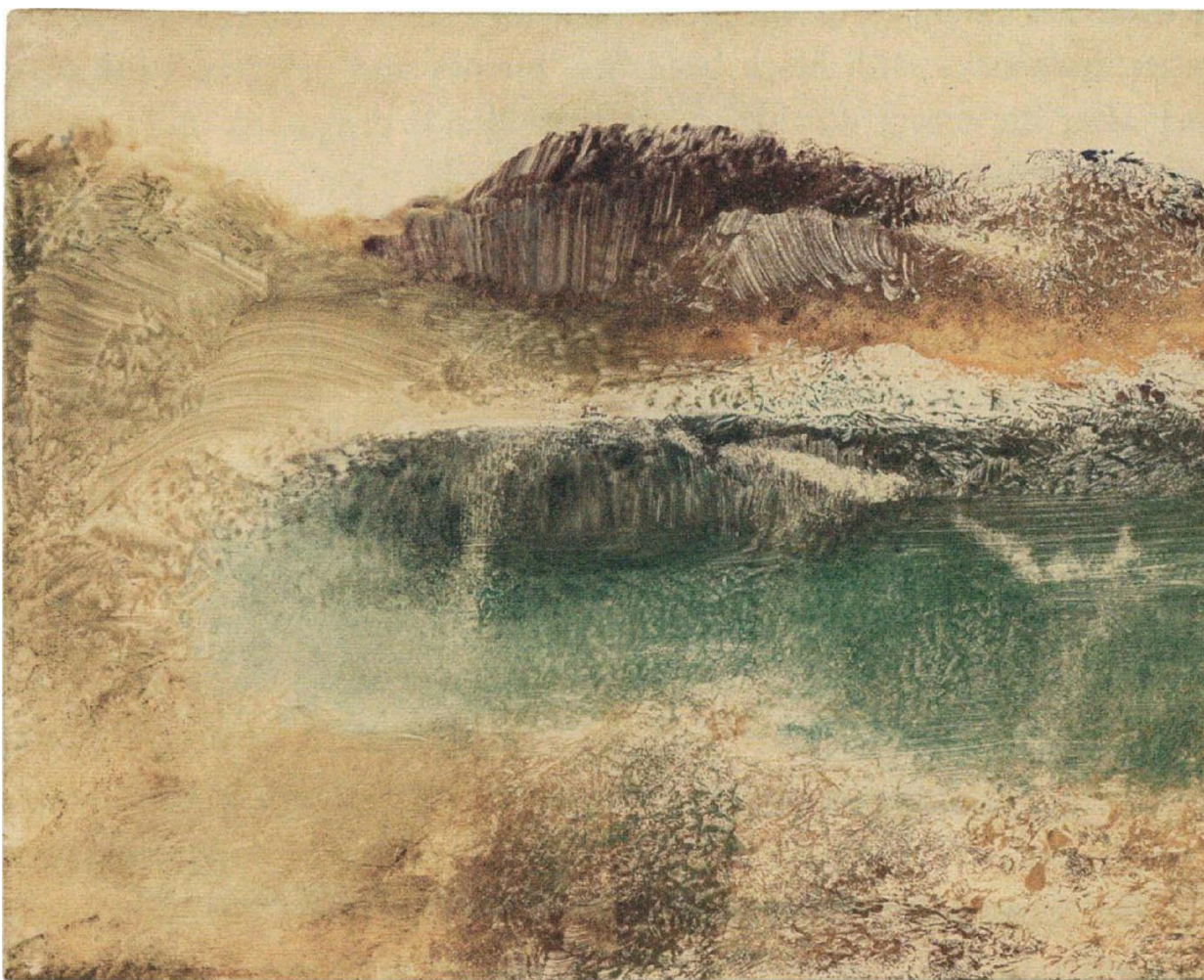
德加于1890—1892年间创作的大型彩色单版印刷画，在他自己的信件和同伴们后来的回忆中都被记录下来，其完备程度堪比军事战役的记录。丹尼尔·哈雷维^①回忆说，德加曾向自己宣布自己积累了21幅风景画，漫不经心地形容它们是“今年夏天我旅行的成果。我站在火车车厢门口，茫然地环顾四周”。当被问及这些作品是否可以被描述为“精神状态”时，德加回答说，是“眼睛状态。我们不使用这种自命不凡的语言”。哈雷维在其他文章里对德加进行了诗意的回忆：

蒙马特：巴黎北区。

在长途火车旅行中，他试图让自己的眼睛休息一下。他坐在车厢的角落里，不停地看，尽可能地看——他怎么能不看呢？他一生的全部工作都在他观察的战利品中——他曾瞥见，猜测，感知山谷、树木、岩石、平原，而回到我们的蒙马特^②之后，梦想着每一件他喜欢的事情，他拿起他的画板、粉彩笔，悄悄地工作，成功地修复他的记忆。

乔治·让尼奥（Georges Jeanniot, 1848—1934）：法国画家、插画家，曾为莫泊桑等作家的作品画插画。

在那些年里，德加游历了比利时、诺曼底、比利牛斯山和瑞士，但是1890年在勃艮第的迪埃奈村对乔治·让尼奥^③的城堡的一次拜访，激发了他第一批彩色单版画的厚积薄发。让尼奥40年后在他的《关于德加的回忆》中写道，德加乘坐马车抵达迪埃奈，接风宴之后，立即要求将自己送到让尼奥的画室。他确信所需要的绘画工具和光滑的颜料盘都备齐了之后，便嚷道：“我想画一组单版画已经想了很久了！”然后立即投入工作，正如狂喜的城堡主人记忆犹新的那样：



德加

《赤褐色的景观》，1890年，单版画，11¼×15¼”，底特律艺术学院。罗伯特·H. 唐纳希尔基金会基金，创始者协会购买，以纪念艾伦·夏普，2001.69

一旦他得到了他所需要的一切，一刻都没耽搁，没有让自己从萦绕脑海的点子上有任何分心，他就开始了工作。用他强壮但形状优美的手指，抓住了这些东西，这是他天才的工具，用一种奇怪的技巧处理着它们，渐渐地，可以看到金属表面上出现了一个小山谷，一片天空，白色的房子，长着黑色树枝的果树，桦树和橡树，刚下的倾盆大雨之后满是水的车辙，红绿相间的大地上方，橘色的云彩散布在活跃的天空中。

所有这些都恰到好处地结合在一起，色调相互映衬，笔杆在新鲜的颜料中勾勒出清晰的形状。

这些可爱的东西似乎是毫不费力地创造出来的，好像模特就在他面前。

海伦·弗兰肯瑟勒（Helen Frankenthaler，1928—2011）：美国画家。她发明了把稀释的油画颜料泼在未经处理的帆布上的“浸泡染色”绘画技巧，并帮助创立了被称为“色域绘画”的抽象风格。

这段话在展览中被突出地引用了，事实上，这些单版画也确实让我们穿越到德加创作的现场。我们仿佛看到，画家在那里揉搓、擦洗、抓挠、涂抹着颜料，形成不同的地形；最令人敬畏和惊讶的是那些没有用粉彩修饰过的单版画。未经粉彩修饰和改进过的1890年的单版画，展现出了比我们想象中存在的更为野蛮、抽象、有眼力和原始的德加。《山中的风景》由布满了椭圆形手指按印的三大块棕绿色组成；《勃艮第的风景》中潮湿棕色的凿痕暗示着犁过的犁沟；《埃斯特洛的村庄》和《森林景观》里满是深绿色的污点，模模糊糊的，根本看不出画的是什么；《霍努角》形似卧姿的黄毛狮子，鬃毛呈暗绿色；《埃斯特洛》的斑驳条纹；横扫《山中的暴风》的油性灰色斑点；《黄褐色风景》中的茶色花饰；《比利牛斯山上的湖》中漂浮的乳汁状物；《山地效应》里处在波浪状擦洗痕迹之海洋中的赭土块：所有这些都是一位艺术家拥有的作品，成为半个世纪后的一种“行为绘画”的先兆。《绿色风景》像弗兰肯瑟勒的作品一样流动而不受约束；《埃斯特洛》像罗斯科的画一样神秘地盘旋着；《黄褐色风景》与波洛克的作品一样有力、均衡。并不是说需要这样的预期来验证这些作品；这些近乎抽象的德加作品完全可以用它们纯粹的能量和奇异的美来证明自己。在这里，形象制作活动是赤裸裸的和偶然的，就像地质运动过程一样，同时产生了地球奇异而不可避免的形态。



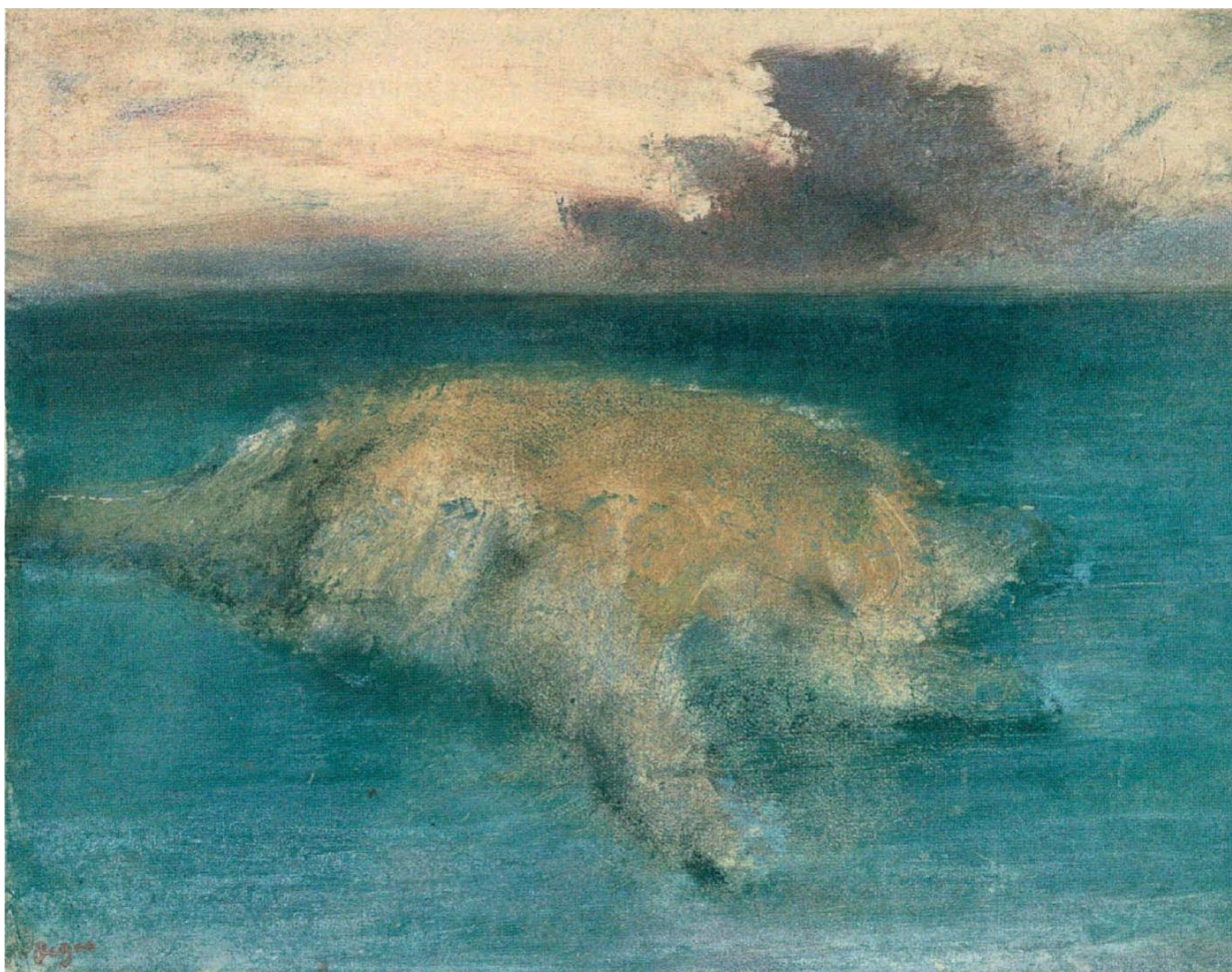
德加

《山中的风景》，1890年，单版画，12×15¼”，洛杉矶县艺术博物馆。用加勒特公司提供的资金购买，M. 83. 71

勒考克·德布瓦鲍德兰（Lecoq de Boisbaudran, 1838—1912）：法国化学家，曾改进了用于化学分析的分光镜技术，发现了镓、钐、镱3种元素。

1892年11月德加在杜兰德巷画廊展出的20多幅单版印刷画中，只有一幅，即《勃艮第的风景》，没有用粉彩修饰过。被修饰的画中，有些被粉彩几乎完全覆盖了原画，有些翘了起来，只是重构了部分画面。与原始单版印刷画相比，粉彩画相对而言更加常规和看得懂些；不过，它们也令人惊讶地具有原创性、大胆和清新——它们不仅是对风景的观赏，也是对地形的沉思。受到日本艺术扁平视角的影响，以及想要与莫奈一争高下，尤其在这同一个画廊，莫奈曾在一年前展出了轰动一时的谷物垛和杨树组画，所以，德加的这些画作既是他的“精神状态”也是他的“眼睛状态”。德加很显然是勒考克·德布瓦鲍德兰^⑤的记忆训练法的崇拜者，毫无疑问，他也了解哲学家柏格森对记

忆的研究——这些研究将强烈影响普鲁斯特——因此，他一再强调通过回忆来绘画的重要性。他告诉让尼奥：“看到什么能临摹下来的确很不错；如果能画出再也看不到但已在记忆中的东西，则更好。”他还宣称，如果他开办艺术学校，他会把模特放在一层楼上，而让学生在另一层楼上作画。（这一计划意味着他这所艺校的楼梯将会轰隆隆响个不停。）德加坐火车和马车前往勃艮第或比利牛斯山途中画下的素描或写下的笔记，没有一个先于他的单版印刷风景画；打从他在诺曼底专注于画鲜艳的粉彩画开始的12年里，他已经学会了如何将尘世梦想成真。



德加

《海中的岛屿》，1890年，单版粉彩画，11¼×15¾”，巴黎，卢浮宫

想象中的《海中的岛屿》景象比实际场景更能说明岛屿的概念，在实际场景中，岛屿看起来像一个半岛或一片日落。同样地，一张假想地形的地图比一张真实的地图更像地图。德加的变形虫似的橙色形状，在一片同样张牙舞爪的橙色云下，摄住了我们的思想。有的画经粉彩重新雕刻而变得鲜亮、易起皱皮，从原始的单版印刷画到同源画，各

种景观的山形获得了不同的尺寸和气质。在其中的一组画中，第一幅中一片壮观而模糊的金黄麦田（《麦田与青山》）在第二幅中变成了一片整齐的长方形紫色亚麻田（《亚麻田》）；我们不太喜欢它，因为我们已经适应了德加笔下恣意调色的荒野和难以言表的形状。甚至一座火山（《维苏威火山》）似乎也失去了它的独特性——它仅仅是一张当地的明信片而已。



▲德加

《麦田与青山》，1890—1892年，单版粉彩画，9¾×13¾”，加利福尼亚州帕萨迪纳，诺顿·西蒙艺术博物馆。诺顿·西蒙基金会，F. 1983. 02. 2. P



▲德加

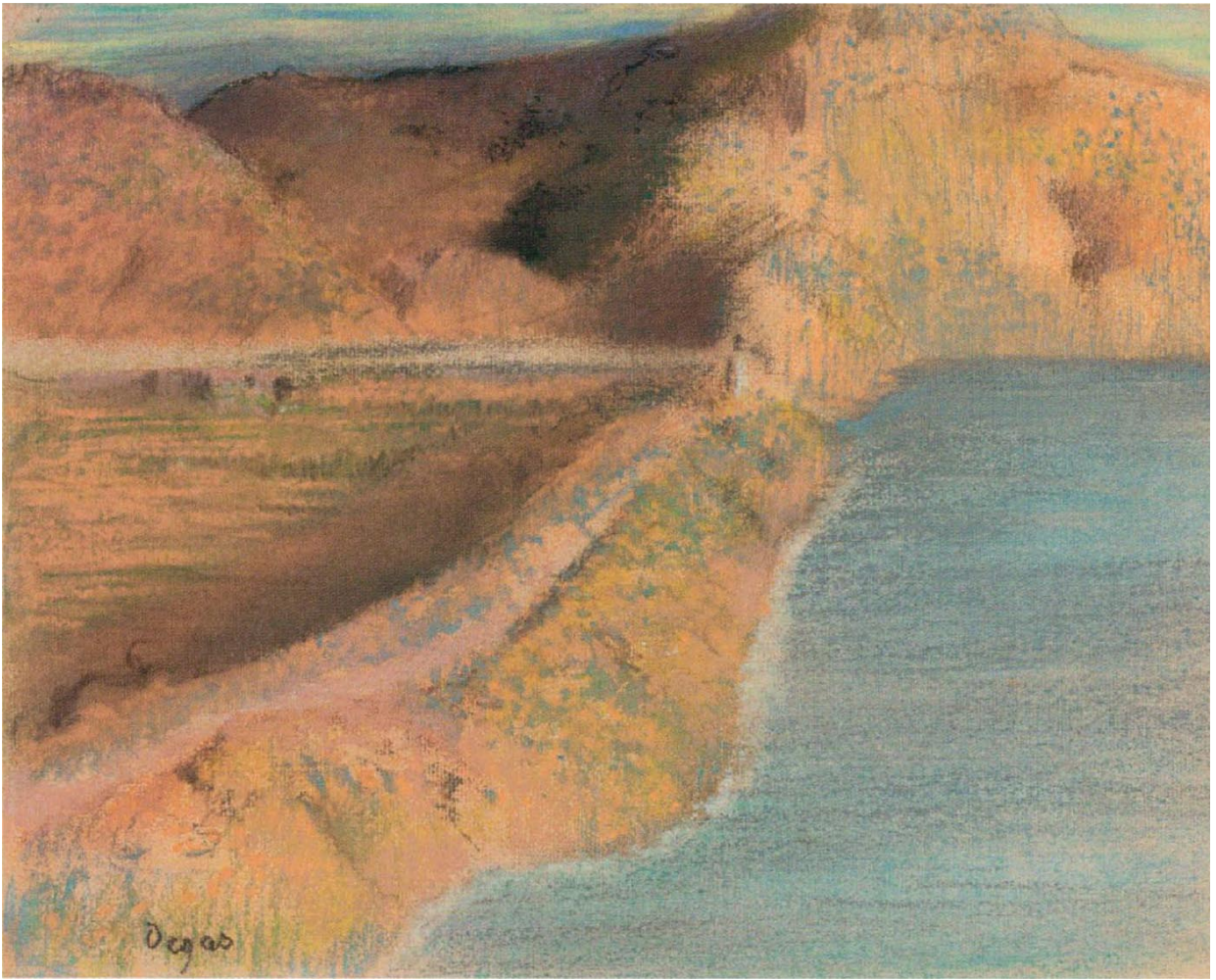
《亚麻田》，1890年，单版粉彩画，9¼×13¾”，私人收藏

随着德加重塑他的单版画中的各色块，赋予它们以他特有的圆形，他的塑形想象会回归到他所掌握的人的形态，也就不足为奇了；他塑造了一个细长的地峡，像一个用透视法缩短了芭蕾舞演员的腿（《岩石海岸》），并开玩笑地从《陡峭的海岸》的球状突出物中提取出一个充气的、斜靠的裸体，她的红头发像石化了一样，瀑布般垂下悬崖。变形是大自然的法则。肯德尔在对德加的文化背景进行了严谨的研究之后，认为作家维克多·雨果可能对这些单版印刷画产生过影响，而雨果自己除了小说家之外，还是一位知名画家。就像德加的单版印刷画一样，雨果——他的画作近至1888年被展出过——从他的旅行中创作出地形风景，随意地把墨迹弄成貌似的样子来寻开心，并在他自由形式的画作中显示出他的指纹。

高更（Paul Gauguin, 1848—1903）：法国后印象派画家、雕塑家，与凡·高、塞尚并称后印象派三大巨匠。

据《纽约邮报》2022年4月4日报道，该画已被收藏此画的英国国家美术馆改名为《乌克兰舞者》。

在爆发了一场硕果累累的、波及1892年杜兰德巷画廊展览的暴力活动之后，德加就这样退出了风景画创作。大都会博物馆展览的第三个也是最后一个展厅里，悬挂着1896年至1898年德加在索姆河畔的圣瓦莱里完成的一些大型油画。这是法国北部旧省皮卡迪的一个村庄，德加小时候和家人一起来此处度过假，30年后，他的兄弟勒内在那里租了一所房子。这些油画与其说是风景画，不如说是城镇景物画，也许部分是由于德加的视力不佳，画作色彩浑浊，很多都未完成。有一些轮廓很重的画，似乎在有意练习透视法，并且用它的线网强调了拖动画法在油画创作上可以产生的效果。在看过用粉彩修饰过的单版印刷画中自信的色彩迸发之后，这些费力的油画显得沉闷而踌躇，但在《索姆河畔的圣瓦莱里风光》《悬崖脚下的房屋》中，倒也并不缺乏一种多愁善感而令人印象深刻的景象。画中立方体的堆砌、橙色和绿色的主导，都让人联想到塞尚，甚至是高更^⑨（在其半原始的《牧群的回归》中），但这些画作却缺少那两位画家的活力，也没有德加早期作品中沐浴在阳光下的风景。我们以几幅风景作为有效背景画结束：《风景画中的赛马》（1894年）里的粉红色在汗水浸透的马匹胁腹与红霞映照下的山顶之间遥相呼应，《俄罗斯舞者》^⑩（1899年）中旋转人物的野兽派画家常用的色彩一直延伸到生动的背景中。户外的创作教会德加，无论你在哪里观察大自然，色彩都在变化。



▲德加

《岩石海岸》，约1890—1892年，单版粉彩画，12×16”，科隆市，路德维希博物馆



▲德加

《索姆河畔的圣瓦莱里风光》，1896—1898年，布面油画，20×21”，纽约大都会艺术博物馆，罗伯特·雷曼收藏部，1975.1.167

【原注】1990年5月18日至7月30日在纽约布鲁克林的布鲁克林博物馆举办了《爱德华·维亚尔的私密室内画展》。

一场私密的旋风^①



德·基里科（Giorgio de Chirico, 1888—1978）：希腊裔意大利人，形而上学画派创始人之一。

勃纳尔（Pierre Bonnard, 1867—1947）：纳比派最有成就的三位画家之一，以色彩而闻名，被誉为20世纪最伟大的色彩画家之一。

纳比派是1891年出现于巴黎、以室内场景和日常居家生活为主要描绘对象的法国现代派艺术流派，多以平面化的表现手法来营造出具有强烈视觉冲击力的装饰效果。主要代表画家是爱德华·维亚尔、皮埃尔·勃纳尔、莫里斯·丹尼、保罗·塞律西埃等。

“Nabi”在希伯来文里是“先知”“预言家”的意思。

莫里斯·丹尼（Maurice Denis, 1870 —1943）：法国象征主义画家、作家，纳比派的一员。他的绘画理论成为立体主义、野兽派和抽象主义的基石。

普遍认为，爱德华·维亚尔是现代主义运动中令人失望的艺术家。这种失望的调子，甚至连不轻易下判断的《哥伦比亚大百科全书》都弹过，在该书介绍这位艺术家的两句话的第二句就说，他早期的家庭生活画作“有一种阴森森的张力，这在1900年以后被更明亮、更具有装饰性的作品所取代”。与德·基里科^②和康定斯基一样，他失去了它，人到中年时大惊小怪的谨小慎微使他错误地追求极致和影响力，便失去了我们非常喜欢的那种老派的阴森森的张力。跟勃纳尔^③这位同龄人、终生好友和纳比派^④同门一比较，维亚尔总是相形见绌。勃纳尔年老之后，迁居南方的蓝色海岸，色彩运用上更加狂野和自由，给现代主义留下了一些最绚丽的杰作：用一种戏谑性的强烈怒气画就的早餐桌和浴女，经过其间几十年这么多虚假的愤怒，仍旧让我们惊讶和感动。在另一方面，维亚尔一直待在巴黎，跟母亲生活在一起，被有钱人雇佣，去画社会肖像、卢浮宫充满细节的室内画、大型装饰板和歌剧布景，用他日益苍白和具象的风格，放弃了原先那些引人注目的任性的扭曲做法，而这种扭曲法，正是他这一代后印象派画家，在高更和象征主义画家的影响之下，用来寻求超越莫里斯·丹尼^⑤所称的“费力模仿的愚蠢”和“对自然主义错误的目击”。



爱德华·维亚尔

《有妇女做针线活的室内画》（《线的长度》），1893年，布面油画，15 $\frac{7}{8}$ ×12”，康涅狄格州纽黑文，耶鲁大学美术馆。保罗·梅隆夫妇（1929年获文学学士学位）捐赠，1983.7.16

因此，就让我们只看维亚尔的早期作品，这是本次《爱德华·维亚尔的私密室内画展》背后的指导精神。该画展展出了成画于1890年至1900年之间的100多幅作品，最初于1989年在休斯敦首展，后在华盛顿展出了一段时间，现在又来到好客但不那么便利的布鲁克林博物馆内的罗伯特·E. 勃鲁姆画廊展出。对于那些已经习惯了在现代艺术博物馆最近引起轰动的立体主义画展上欣赏那些小幅的、略带棕色的布面油画（或者纸板油画，这是维亚尔私密绘画阶段最喜爱的媒介）的观众来说，本次画展提供了一些精妙的乐趣。“有魅力的”这个形容词一般被观众用于描述那些小型的、主题高度集中的画展，但并不适用于本次画展。除了他的平版印刷画，维亚尔的作品很少是“有魅力的”，而勃纳尔几乎总是“有魅力的”。维亚尔作品中某种阴郁的、沉思的、凝结的东西使得魅力的泡泡老是冒不出来。而他后期的作品是以一种断然的明亮和匆忙完成的，似乎作画之人将自己的问题抛在脑后，也不能让后代感到有魅力。



▲维亚尔

《正在织补的女人》，1891—1892年，纸板油画，11¼×9¼”（椭圆形），印第安纳波利斯艺术博物馆。塞缪尔·约瑟夫维兹收藏



▲维亚尔

15/16

《室内（画室）》，1893年，镶板麻丝纸油画，12½×14”，马萨诸塞州北安普敦，史密森学院艺术博物馆。与德雷顿·西里耶基金一起购买，1938. 15

展出的许多作品之小、之粗糙，使其作为基材的硬纸板的颜色常常成为主导色，这暗示我们，这些画的创作纯粹是为了私人目的，其色调只比维亚尔在笔记素描中习惯于运用的要大众一点。维亚尔出生于1868年，父亲是个退伍老兵，母亲比父亲年轻得多，守寡后成了紧身胸衣缝制者。尽管维亚尔在1891年就开始展出作品，1892年就赚到了第一笔装饰工作（画几幅挂在某个私人或公共建筑墙上的镶板布面油画）的佣金，但从他那几年乱涂乱画的作品，比如又小又粗略的《女裁缝》（1891年）和《针线柜旁的工人们》（1892年），以及毛刺刺未完工的《一个女裁缝》（1892—1893年）中，实在很难

相信他能有什么职业希望。维亚尔当时与做紧身胸衣裁缝的母亲和为母亲做助手的妹妹挤住在一起，周围尽是一些有图案的布料和缝纫女工。但就在这一时期，从这相同的主题中，出现了更为紧凑和完成度更高的作品，比如《女裁缝》（1892—1895年）、《花衣服》（1891年）、《有妇女做针线活的室内画》（又名《线的长度》，1893年），以及最雄心勃勃和复杂的《室内》（又名《画室》，1893年）。在这些画中，星罗棋布的小色块被排列成布样似的，营造出一个个条状空间，而他的人物形象则几乎消失其中。维亚尔室内画的独特之处（几乎可以称之为魅力）在于其中人物形象的难以辨识性：人们要朝下面几幅画盯上好一会儿才意识到，《楼梯平台》（1891年）里在代表楼梯的阿拉伯花饰（互相交织的曲线图案）下面的那一块黑色，其实是一个女人；《窗边的孩子》（1901年）的前景有一个巨大的母亲样的影子；《蓝衣女人》（1893年）里那蓝得出奇的臂弯处，还有第二张脸和人形。维亚尔室内画里的墙纸，常常比人物更加生动，而有些人物，比如《画家的母亲和妹妹》（约1893年）中弯着腰弓着背的妹妹，似乎正试图融入墙纸之中。



维亚尔

《画家的母亲和妹妹》，约1893年，布面油画，18¼×22¼”，纽约现代艺术博物馆。赛迪·A. 梅夫人捐赠，141. 1934

展览墙上的说明文字断然宣称这最后一幅画是维亚尔最著名的油画，其在伊丽莎白·怀恩·伊斯顿撰写的详尽但略带焦虑的画展目录简介中也引发了大量的精神分析。维亚尔有几幅画似乎在布局上想要探讨“他母亲的霸道和他妹妹的顺从这一令人不解的主题”，以及反映“一种令人不快的，甚至是令人痛苦的母女关系”，而《画家的母亲和妹妹》正是其中之一。维亚尔母亲的紧身胸衣制造生意是当时家庭的主要收入来源，后来他的绘画酬金足以养家，才让她在那个世纪结束前得以颐养天年。在他的画中，这位令人生畏的母亲通常是以正面展示的，而且稳稳地居于画面正中间，而他的妹妹玛丽

（她1893年嫁给哥哥的密友也是同行画家凯一扎维埃·鲁塞尔而逃脱了家庭的牢笼）则经常被置于清晰度的边沿，要么融入阴影之中，要么恭恭敬敬地蜷缩一旁。伊斯顿女士大谈特谈这些家庭室内画的“幽闭恐惧症”特质——塞满画面的墙纸、放大的橱柜、大起大落又不稳定的透视法。然而，任何超出画家本人的偏好与回避而传达出来的心理信息，都是无法说服这幅画的观者的。维亚尔的眼里经常只有他母亲，而一直到他60岁母亲去世时，两人一直住在一起，相依为命。有时他把她画成宽度舒适的条纹（《扫地的女人》，1899年），或者是在缝纫一大块条纹布（《维亚尔夫人在缝纫》，约1895年）——一幅小型纸板油画中最令人愉悦的作品之一，而这幅画因为有这些红条纹和排列着白花的蓝墙纸，碰巧也暗示是一面美国国旗。



维亚尔

《维亚尔夫人在缝纫》，约1895年，油画，7½×9¾”，私人收藏

《白色杂志》（La Revue blanche）：1889—1903年间在巴黎发行的法国艺术文学杂志，登载了大量先锋派作家和艺术家的作品。

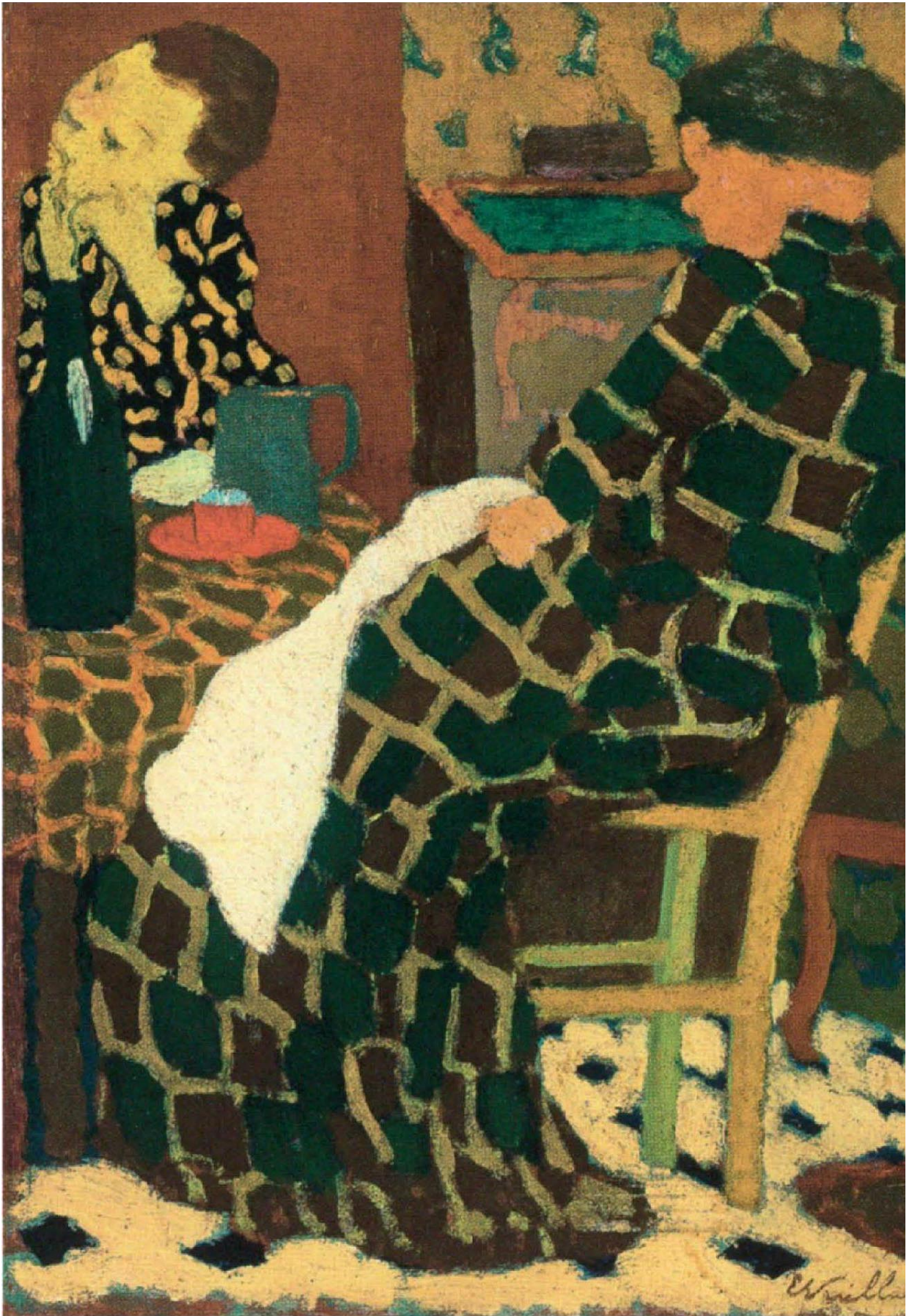
马拉美（Stéphane Mallarmé，1842—1898）：法国象征主义诗人和散文家。1896年被选为“诗人之王”，成为法国诗坛现代主义和象征主义诗歌的领袖人物。

爱德华·蒙克（Edvard Munch，1863—1944）：挪威表现主义画家、版画复制大师，现代表现主义绘画的先驱。

暗示性是《白色杂志》^⑩的审美信条之一。维亚尔早年曾跟该杂志有关，马拉美^⑪是该杂志的核心人物。马拉美曾宣称：“一样东西一旦被命名，诗歌所能提供的满足感便失去了。诗人应该暗示它：那是他的目标。”而维亚尔早期的作品显然没有去命名，去做过度而再三的定义。但是，对于他，当然还有那群称自己为纳比（在希伯来文中意为“先知”）的年轻画家来说更为重要的一个艺术理念，体现在另一位纳比，即莫里斯·丹尼所说的那句名言里：“记住，一幅画在它成为一匹战马、一个裸体女人或者

无价值的轶事之前，本质上就是用某种顺序覆盖上颜料的一个平面。”尽管维亚尔的室内场景里有些脸和姿势让人想到爱德华·蒙克^②，隐含的心理内容在这位法国画家的作品里从来没有像在挪威画家的作品里那么占据主导地位：焦虑可能会悄然出现，但它并不是主题。维亚尔的那些灯光下阴郁的向下倾斜的脸，不止一次让我想起伟大的波兰作家布鲁诺·舒尔茨所画的用透视法缩小的面相。舒尔茨还是一位艺术教师和具备相当高的表现技巧的画家：他的画传达出一种强烈的害羞的、回避的印象。跟维亚尔一样，他也终身打着光棍——又一个艺术的修道士。

10年前，也就是维亚尔1940年去世40年之后，他的日记公之于众，接受大家审读，但那些希望从他的日记里收获详细的有关他的家庭成员之间的紧张关系，或有关他的内心世界和性生活之秘闻的人，却大失所望。有关后者，几乎没有留下哪怕是最遮遮掩掩的痕迹。本次展览未展出的1891年的几幅画，显示床上的一个年轻女人，像孩子一样纯洁地包裹着；还有几幅20世纪初的画作，其时维亚尔正试图重拾古典法国艺术的传统，确实描画了裸体人像，但没有丝毫类似于德加（又一个坚定的单身汉）施加在女性形体之上的那种炽热激情的视觉拥抱。布鲁克林画展上的一幅裸体画《坐着的裸女》（1892年）展示了维亚尔最为硬纸板般冷漠的情绪：他的兴趣集中在那个蹲坐着的人物背上的三角形黄色光线。这个裸女，就像他母亲店里那些穿着衣服的女工和家里桌子四周摆着姿势的女性形象一样，只不过是“用某种顺序覆盖上颜料的一个平面”。



维亚尔

《画家的母亲和妹妹》，约1893年，布面油画，14 $\frac{5}{8}$ ×10 $\frac{1}{2}$ ”，私人收藏

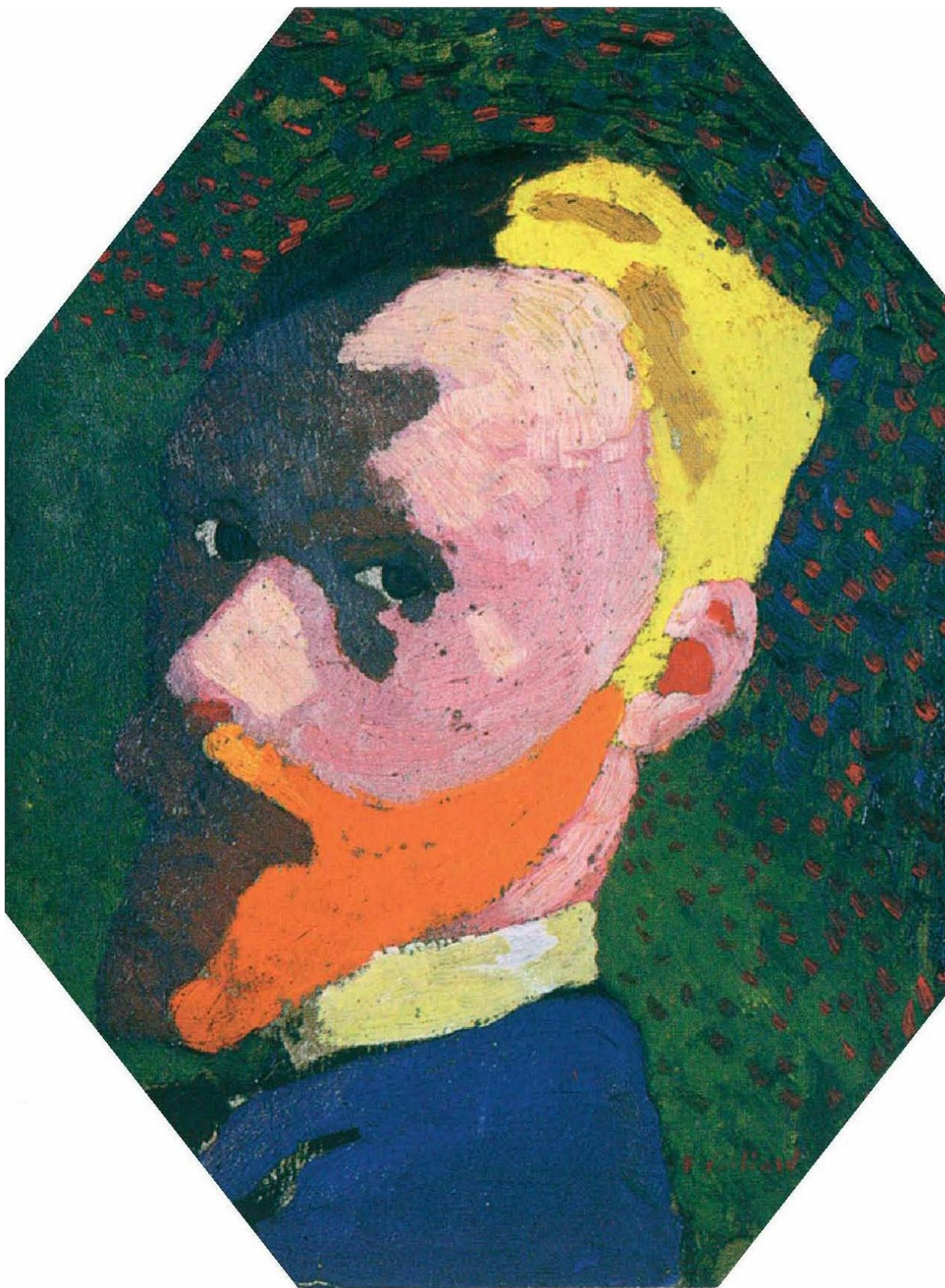
伊斯顿女士从维亚尔日记中引用的最具有揭示意义的文字，是他躺在床上时看到周围物件时的一长段思考：

漆成白色的天花板，屋中央的摆设，大约是18世纪的由互相交织的曲线图案组成的阿拉伯花饰，对面嵌有镜子的衣橱，勾边，屋子木构件和窗户的线脚，它们的比例，窗帘，窗帘前带有雕刻的木椅背的椅子，墙上的纸，开着的门的球形把手，玻璃和铜，床的木料，屏风的木料，铰链，床脚边我的衣服；瓶里四片精美的绿叶，墨水池，书，另一扇窗的窗帘，从它望出去的院墙，从两扇窗看出去透视法的不同：其中一个带有一小片与窗户平行的天空，另一个则形成一个直角，只能从那个角落得到的印象……

随着他的沉思的继续，这么一个视觉清单移除了审美偏见和“坏品味”的想法，从而引导出一种对世界的了解，那就是“由那些最早提及现代和现代性的人最初指出的目标”。然后，

置身于所有这些物体之中，我惊讶地看到妈妈穿着白条纹蓝晨衣走了进来……妈妈的到来令人惊讶——一个活人。对于画家来说，形状、形式的不同，已经足够引起兴趣。

这很像维亚尔的一幅画——人刚好能跟周围的装饰图案和斜角辨识、区别开来。维亚尔的美国徒弟费尔菲尔德·波特创作的更大更明亮的室内画也一样，从中人们看不到人物形象和他们的脸上有任何更强烈的表情，这是画家对另一种个性有兴趣的结果。其实不然，那些身着色彩斑斓的服装的躯体也占用空间，以一种跟其他物体别无二致的静默，面无表情地反射着光线。



维亚尔

《自画像》，1892年，纸板油画，8¼×11”，私人收藏

维亚尔到底有多害羞，有多超脱，有多无性化呢？根据由上一次北美维亚尔回顾展所激发的约翰·罗素的书《维亚尔》（1971年纽约图画社出版）里所收集的一些回忆判断，他很明显是抑郁的，沉默寡言，说话慢吞吞的，偶尔也会发发脾气。《白色杂志》的出版人之一、米西娅·纳坦森（似乎是唯一一位点燃维亚尔兴趣之火的女人）的丈夫塔迪·纳坦森曾谈及在家庭亲密关系之下，维亚尔性情中混杂着冰冷倦怠的热情活力的一面：

这位脸色苍白、害羞的红发青年，被剥夺了几乎一切，很内向、迟疑不决，对未来很焦虑，也被自己的热情的天性所折磨，感觉自己是一个负担（对自己更甚于对家庭），便陷入抑郁之中……不过，随着他的智力越来越强，他成功地通过思考控制住了抑郁……作为一个小伙子，他将全神贯注于对开向街道的窗户和墙纸上那些重复图案的凝视。

纳坦森的侄女安妮特·维兰特回忆说，自己多么期盼“维亚尔先生——穿着圆头皮靴，衣领柔软，领结纤细，蜂蜜色胡子气味清新——会弯腰亲一下自己，然后，再一次开始清洁画刷”。她记得充满活力的维亚尔夫人“在她那朴素的立式钢琴上全速弹奏波尔卡舞曲”，以及像一个孩子重复别人教的东西那样，宣布维亚尔多么“高兴与他崇拜的母亲在她打造得很完美的天堂里一起生活”。不过，她也无意中泄露“他发脾气”的回忆，他发起脾气来，“完全失去自我控制，还会说一些脏话”。她可爱地加了一句：“我想那些圣人肯定也不过如此。”

卡夫卡（Franz Kafka，1883—1924）：生活于奥匈帝国统治下的捷克德语小说家，西方现代主义文学的先驱和大师。主要作品有小说《审判》《城堡》《变形记》等。

与卡夫卡^①的情况类似的是，维亚尔的朋友们的回忆总是略带一种圣洁的氛围、一种对普通生活带给他的伤害所具有的尊重氛围。克劳德·罗杰—马克斯于1946年在巴黎出版的《维亚尔：他的生活和作品》一书回忆道：

言辞从他天性的深处慢慢地，甚至是痛苦地上升而出，但一旦说出来，他的话总是对的。他用手势调整 and 解释自己的话。他由于非常急迫地想表达自己的真实意思，说话便会不时卡顿。在他的注视和忧郁的微笑中，总有一种探究性的魅力。他老是神经质地拧着自己的手指，或者将手举到眉毛处。他的意识所过之事物，没有什么是没有重量和意义的。整个气氛似乎清除了一切杂质，而我们的四周只有宁静和超然不群。

如此这般的描述中，挥之不去的就是那一丝体谅和宽容，罗杰—马克斯是书写于被德国占领时期，他那深情而细致的叙述以某种遗憾结束：“维亚尔具备这么多的伟大天赋——自德加和劳特累克以来没有谁敢自夸拥有这么多——维亚尔应该保持[自己的]矜持……那么是什么限制了他呢？——是对绘画题材的恐惧？害怕受到嘲讽？他自己缺乏自信？”维亚尔在1897年写给莫里斯·丹尼的一封信中写道：“至于你提到的意志力

之充分性、奋斗之全力性，我可以想象那会是什么样的。不过，也许是因为某种可治愈的疾病，抑或是因为某个内在的性格弱点，我并不经常经历它。”他接着谈到“一个一切都化为灰烬的时刻”，自那以后，他的创作力便处于“某种私密的旋风之中”。他告诉喜欢理论的丹尼：“我对一切都了如指掌的那个领域变得越来越小”，于是，“总而言之，我对那些我自己还没有掌握的普通概念产生了一种恐惧（或者说得更确切点，一种绝对的恐惧）的心理”。

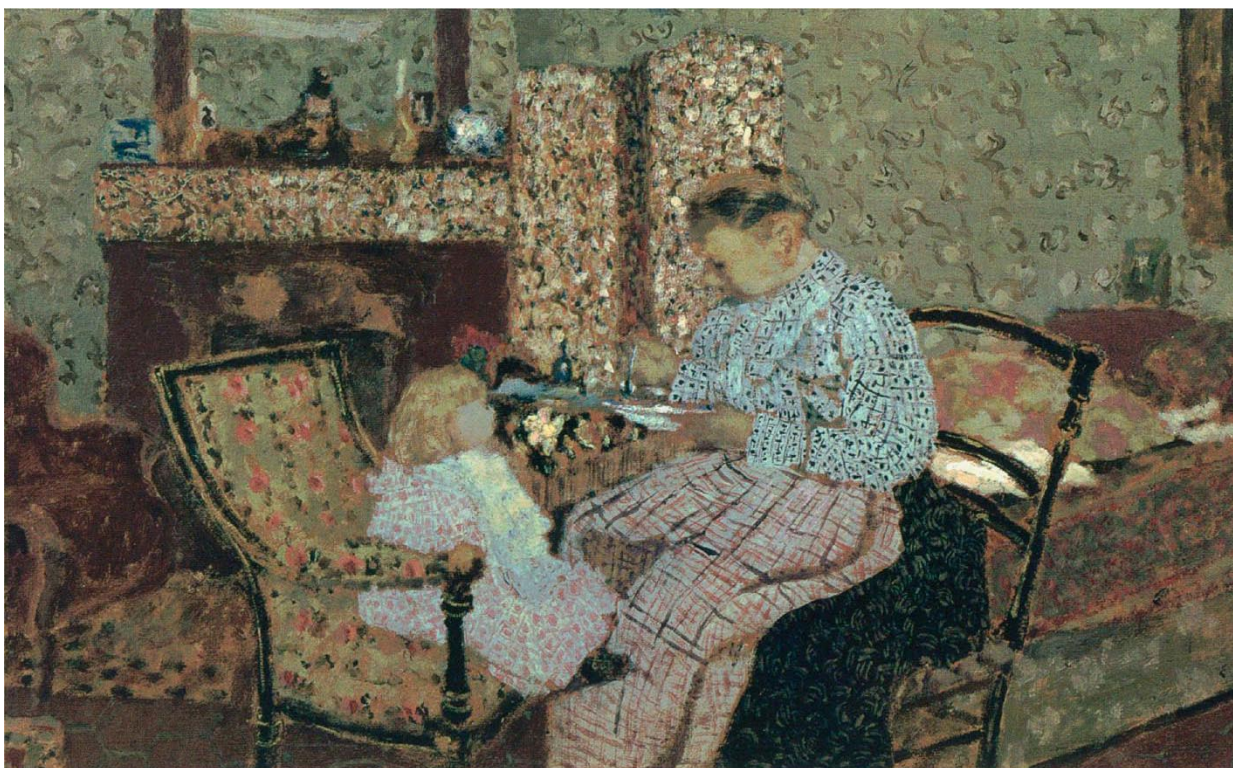


维亚尔

《米西娅和塔迪·纳坦森》，约1897年，裱在帆布上的纸面油画，41×28”，私人收藏

乔治·布拉克（Georges Braque，1882—1963）：法国立体主义画家与雕塑家。“立体主义”这一名称正是由他的作品而来，其影响力实际上并不比毕加索小。

这么一种心存疑惑的恐惧是足够高尚可敬和富有成果的，不过，在维亚尔这个个案中，它又伴随着某种性格缺陷或心理疾病，过早地给其天赋设置天花板，正如他那一头火红的头发早早地谢了顶，他那蜂蜜色的胡须变成了白色。正如那些敢于去布鲁克林的人在维亚尔画展的最后几个展室会发现的那样，即使像他妹妹生了一个小小的女儿，由活跃热情的米西娅·纳坦森所主导的《白色杂志》的社会散发这样适度的活力光芒，也会让维亚尔敞开心扉；他的室内画变得更加阳光，更宽敞，以及（只要是画他的小侄女安妮特）心血来潮地充满感情。诸如《安妮特的午餐》《房间里的小孩》（都是1900年）这些以小孩为中心的油画，与之前10年画的阴郁的家庭室内画相比，在纹理的宽度和多样性方面简直有天壤之别。有着华丽舒适的地毯和一瞥迷人的窗外风光的孩子世界便被变魔术般地创造出来；《窗边的孩子》让我们看到的几乎是马蒂斯的风格：其平面设计中过于简朴的矩形，以及那个明亮的红色斑点有章法的、嬉戏似偏离中心的处理。伊斯顿女士引用了下面的话来赞美维亚尔：“维亚尔的那些点和图案所具有的复杂空间角色，可能启发了1914年正在创新综合立体主义意象的毕加索”，而且“毕加索和布拉克^①可能就是从维亚尔油画中那些不抹颜料的区块得到灵感，去实验拼贴画法”。但也引用了对维亚尔略有不敬的话，认为他自己没有发展出立体主义，而是倒退到罗杰—马克斯所说的“一种要抛弃高更、印象派和德加教给他的一切的愿望”。



▲维亚尔

《安妮特的午餐》，1900年，纸板油画，13 $\frac{7}{8}$ ×24 $\frac{1}{4}$ ”，圣特罗佩，安诺西亚德博物馆



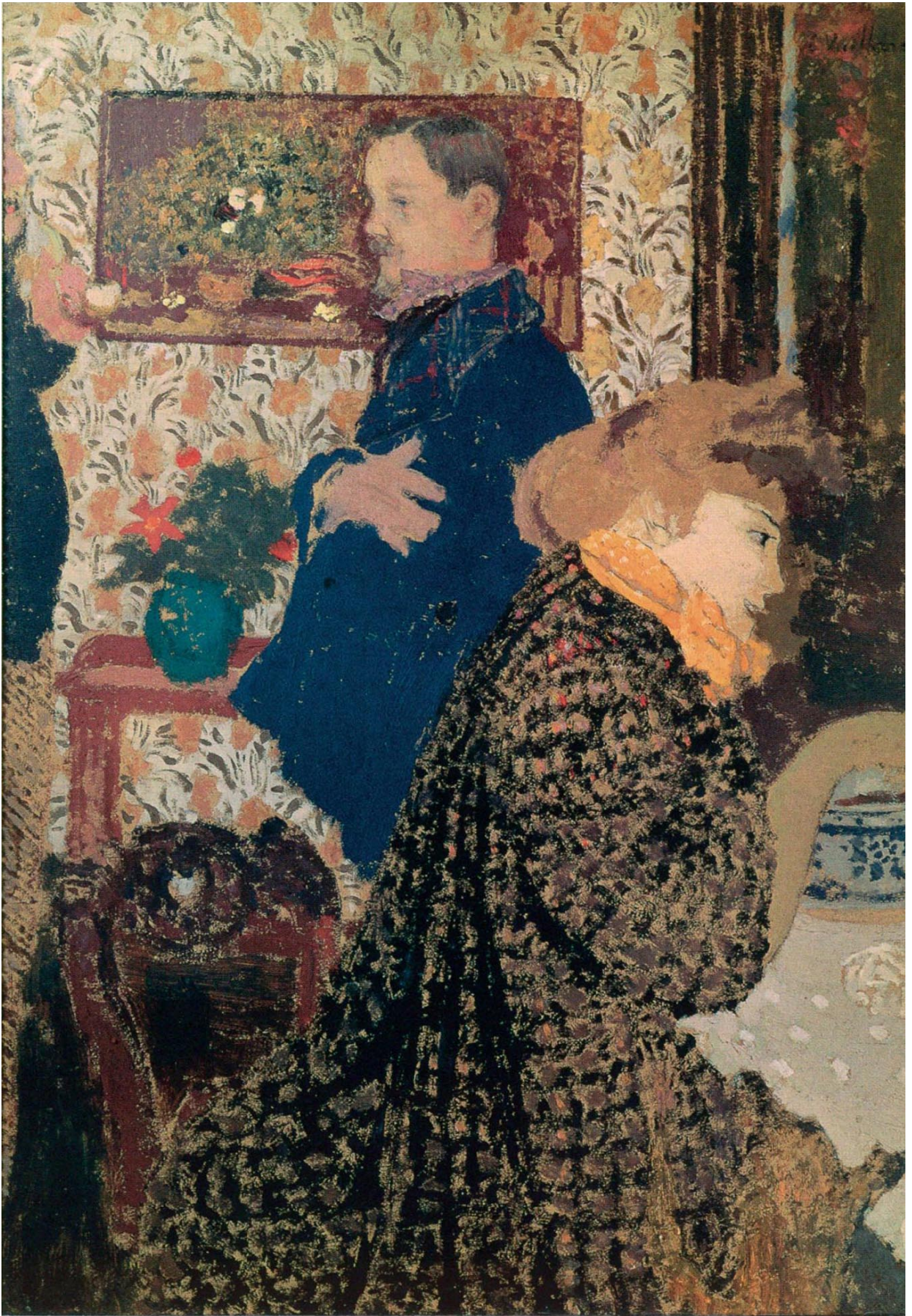
▲维亚尔

《房间里的小孩》，1900年，纸板油画，17 $\frac{1}{4}$ ×22 $\frac{3}{4}$ ”，芝加哥艺术学院。马丁·A. 雷耶森夫妇收藏，1933. 1180

瓦洛顿（Félix Vallotton, 1865—1925）：瑞士出生的法国图形艺术家和画家，也是纳比派成员。以他的裸体和室内绘画，特别是独特的木刻而闻名。

所谓的维亚尔对米西娅·纳坦森的爱，在后者的自传叙述中，只有一个不可靠的事实基础：她描述有一次两人在树林里散步时，她被绊了一下，而“维亚尔拽住了她，凝视着她的双眼，突然抽泣起来”。不过，那些被归为“致敬米西娅·纳坦森”的油画，在尺寸上确实显得相对要大方些，在色调上也更生动。在《圣弗洛伦丁街餐厅里的米西娅和瓦洛顿^②》（1899年）中，维亚尔非常兴奋，不仅描画了屋内丰富的装饰，还将

两个人物形象用罗特列克式的漫画手法个性化了。在《红睡衣》（约1897年）中，他把笔刷的柄端戳进湿颜料中，以便找寻到她髻曲头发的曲线，以及她斜靠着、用奢华睡衣裹着的背所呈现出来的姬妾般的身形。画展目录上未印出来的大型精美油画《梳妆台》（又名《在花丛中》，1895年），可能是本次画展令人印象最为深刻的一幅画，它在壁纸和花卉的线性详细描绘中融合了三个女性形象，这一压制人类显性存在的特点，取得了某种哲学层面的宣示：所有事物都会融合。在维亚尔的隐性艺术感受能力中，对人类重要性的神学和浪漫主义的长期夸大，在直觉上很难找到支撑。他将现实视作一幅大大的静物画的观念，敲响了现代的音符，并使之久久回荡。



▲维亚尔

¹/16

《圣弗洛伦丁街餐厅里的米西娅和瓦洛顿》，1899年，纸板油画，28³/₈×20”，私人收藏



▲维亚尔

《梳妆台（在花丛中）》，1895年，布面油画，25¹/₂×44³/₄”，私人收藏

【原注】2007年10月18日至2008年6月30日在纽约新画廊举办了《古斯塔夫·克里姆特画展：罗纳德·S. 兰黛和塞尔日·萨巴爾斯基收藏品》。【译者注：2022年3月17日至11月10日，新画廊为纪念成立20周年，展出了1890年至1940年奥地利艺术的代表性作品，包括古斯塔夫·克里姆特、奥斯卡·科柯施卡、阿尔弗雷德·库宾和埃贡·席勒等人的画作。】

黄金与金钱 ^注



古斯塔夫·克里姆特（Gustav Klimt, 1862—1918）：奥地利著名象征主义画家，创办了维也纳分离派（Vienna Sezession）。

古斯塔夫·克里姆特 ^注画展将布满新画廊整整8个月，直到2008年6月底。其注意力的焦点就是克里姆特1907年用油彩、白银、黄金制作的维也纳名媛、艺术赞助人阿黛尔·布罗赫—鲍尔的肖像画——他所谓的“金色风格”的一个光芒四射的典范。“金色风格”的灵感来自画家于1903年对意大利北部城市拉文纳的两次游历，在那里他看到了圣维塔莱教堂里的拜占庭式马赛克镶嵌图案。勒内·普莱斯在她的画展目录中对此画评论说，克里姆特尤其被教堂里“在抽象的黄金背景前熠熠发光”的狄奥多拉王后的马赛克镶嵌形象迷住了。他给好友埃米莉·弗洛格写信说，这些都是“马赛克镶嵌图案具有的前所未有的辉煌”。但拜占庭式马赛克镶嵌图案并非是将这幅肖像画拽向装饰抽象的唯一影响：俄罗斯圣像也在金片上嵌入人脸；令克里姆特很着迷的埃及艺术，也在阿黛尔的系带连衣裙上显示出明确特色的众多象形文字般的眼睛图案上得到了暗示；以及日本木刻艺术，正如贾尼斯·斯塔格斯在画展目录里有关克里姆特与埃米莉·弗洛格之间的关系的文章中所说：“通常将人体各个部位按等级划分、系统处理：脸和手要用心画得逼真，而其他部位——以及服装和自然要素——则更抽象地描画。”画中人服装上那些水平拉长的眼睛图案和竖立的半月图案都暗示着阴道，显示出画家众多兴趣中的另一个，也无助于打消人们一直以来流传的他与被画人之间浪漫关系的无法证实的流言蜚语。不过，对拥挤在新画廊的大理石台阶和狭小空间里的人群来说，最大的刺激可能并不是来自克里姆特的性感，而是罗纳德·S. 兰黛的奢华：他花了1.35亿美元才将它添加到自己博物馆的收藏之中。此画在被纳粹没收超过半个世纪之后，由奥地利法官团判定归还给布罗赫—鲍尔的继承人，这才有了此次交易。因此，阿黛尔·布罗赫—鲍尔的肖

像画从好几个方面来评估，都是一幅明星画作，注定要成为这个坐落在第五大道与第86街的街角上，由兰黛化妆品积累的财富捐赠的小巧玲珑的博物馆从今往后多年最引人瞩目的明星。

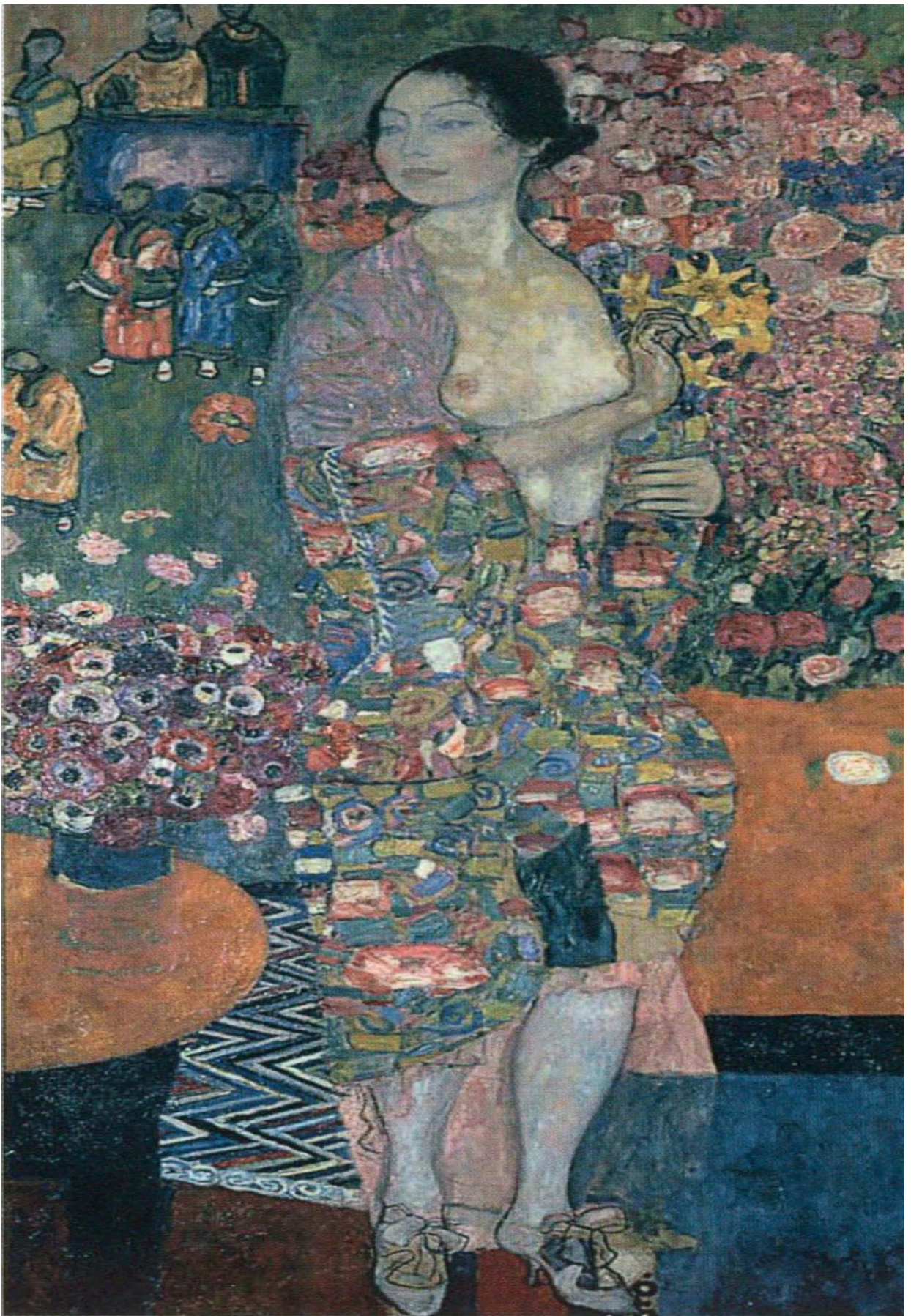


古斯塔夫·克里姆特

《阿黛尔·布罗赫—鲍尔一号》，1907年，布面油彩、白银、黄金，55⅞×55⅞”，纽约，新画廊。收购得以成功，部分得益于费迪南德和阿黛尔·布罗赫—鲍尔庄园继承者的慷慨

维也纳工坊（Wiener Werkstätte）：成立于1903年、活动时间延续至1932年的维也纳视觉艺术家合作团体，由奥地利建筑师Josef Hoffmann和艺术家Koloman Moser创办，成员包括建筑师、艺术家、设计师等，与维也纳分离派、新艺术派艺术家关系密切。

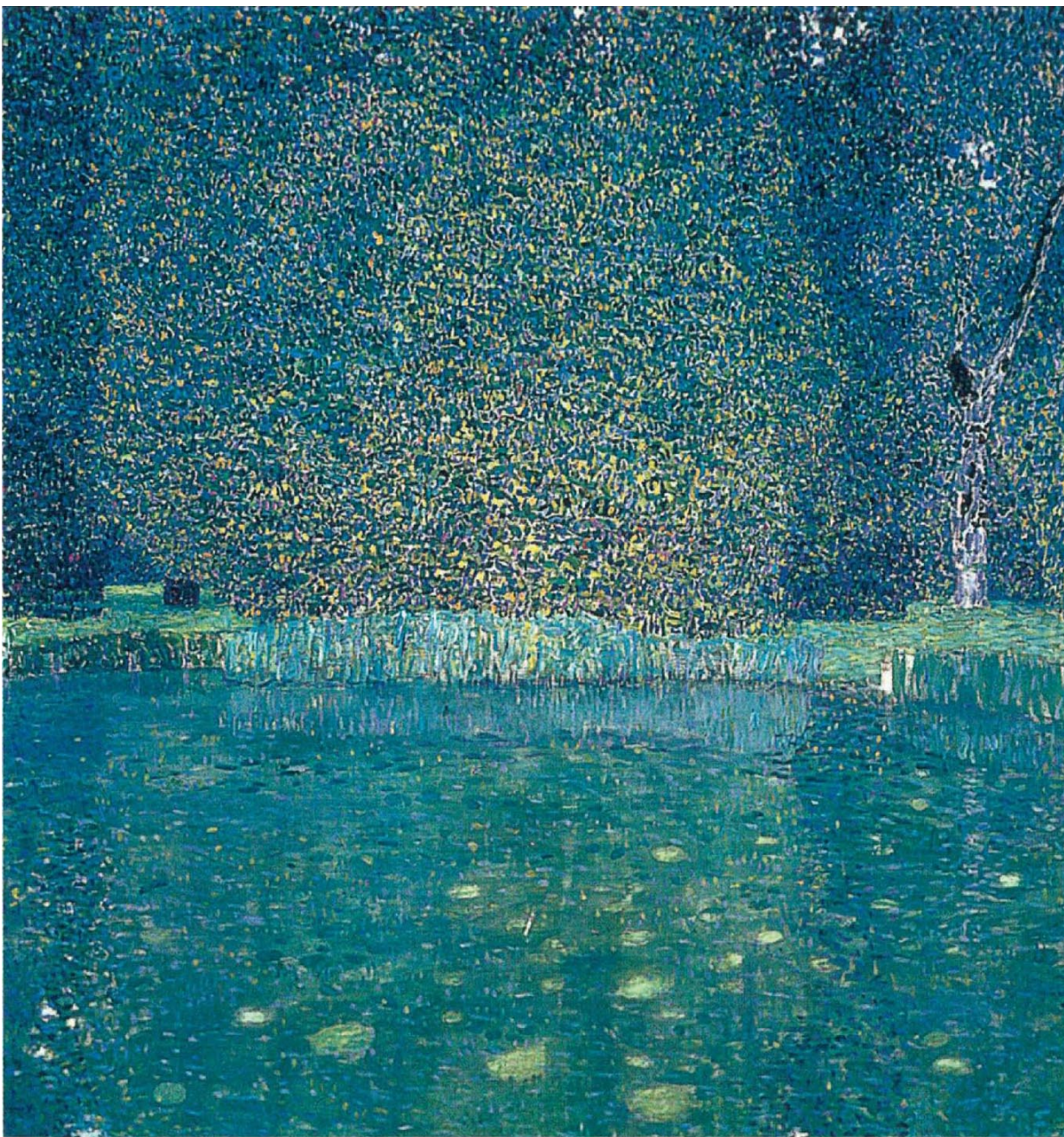
挥霍在《阿黛尔·布罗赫—鲍尔一号》（是画于1912年的另一幅肖像画，没有前一幅耀眼）上的黄金和金钱数量够耀眼的了，对它做出批判性评论已经不太可能。画中人那双在非常焦急地扭动着的瘦削苍白的手，那苍白一片的胸脯上部和镶银衣领的上方，那团黑色的头发下面，那张丰满的，长着厚嘴唇、黑眉毛、绿眼睛的脸，难道真的在表面上与和伤感的画中人的连衣裙、长袍和扶手椅有关的那些令人惊讶的无透视感且繁盛的图案（眼睛、螺旋形、正方形、条纹和斑点等等）充分融合吗？画面左下角那一块绿色添加得很聪明也令人吃惊，它肯定代表的是地板，要不然的话，这位维也纳名媛（画此画时年方26岁）看上去可能会被（不带身体地）运送到一个充满装饰物的令人眩晕的天堂。这么一种不同纹理的唐突并置——克里姆特在此10年里最钟爱的绘画手法，用它画出了最著名的《吻》（1907—1908年）——是现代主义发展方向上大胆而必不可少的一步吗？抑或只是令人不安的半步、廉价买来的魅力、一种高级点的庸作？观众环顾展室四周，看到展出的另外6幅画，还有维也纳工坊^②出品的钟及其不出声的打更人，茫然不知所措。



《舞者》，1916—1918年，布面油画，71×35½”，私人收藏

《舞者》（1916—1918年）创作时间晚得多，没有画家签名，也没有最后完成。这幅油画在新近令人咋舌的收购〔《阿黛尔·布罗赫—鲍尔一号》〕之前，是这个博物馆收藏的克里姆特的扛鼎之作。该画也存在纹理冲突问题，不过，它画得更粗糙些，那些戳画笔触证实了画家晚年力不从心的状况。而且，此画看似不是由两个明显的色调区组成，而是只有一个半。我发现，自己最舒服地盯着看的是几乎单色的《卡默城堡公园》（约1910年），其绿、蓝混杂的点彩溢流到这幅巨大油画的各个角落；还有那幅小巧的早期竖形试画《苍白的脸》（1903年），有黑色、奶油色和淡紫色，而黑色漫不经心地从笨重的帽子到飘逸的头发再到深色的大衣，其蜿蜒的轮廓一气呵成，丝毫没有中断；以及更早的《高大的白杨树》（1900年），画中另一个黑色物体直抵画作的上边缘，被一片明亮的天空映衬着，而在天空中，一块块超现实的蔚蓝透过云层凝视着。所有这3幅画都显示出画家要摆脱透视深度的愿望——可以说，是承认画的扁平性——但也对自然外观的刺激做出反应：第一幅画里作为前景的公园池塘里那些漂动着的绿块；第二幅画里是一个常泡在图卢兹—劳特累克咖啡馆里的人，勾勒出了她的尖鼻子、长下巴和沉思女性的若有所思的微笑；第三幅画则是以印象派的柔和焦点看到的白色天空下果园里那些模糊的树苗和点点花朵。这些画有一种舒适自在的和谐，而克里姆特“金色风格”的黄铜色、戏剧化的图案造型，更不用说他那些曾经丑闻不断的壁画中拥挤不堪的象征，都透露出一种紧张的时尚焦虑，好像总是被下一个壮观的事物从后面推搡着。

大门开在第五大道上的新画廊，曾经是个图书馆，收藏有许多照片和纪念品，它们表明胡子修得很精神、眉毛越来越高的克里姆特，在世纪末的维也纳风采照人。他一生常住维也纳，父亲是个来自波希米亚的穷金属雕刻匠，兄弟姐妹共七个。他是个十足的风流坏子，不过在他那个年代，玩弄女性还不会落下坏名声。他从未结婚，一直跟母亲和姐妹们住在一起。不过，有一个叫玛丽（米齐）·齐默尔曼的模特/情人，在世纪之交给他生过两个儿子。1883年，他和弟弟恩斯特及两人在制图与绘画技校的同学法兰兹·玛兹曲一起成立了“艺术家公司”，为剧院等公共建筑提供装饰服务。画展目录上他的生平简介里说，他们的装饰风格是“历史主义的，没有什么风格上的区别，而且要是他们中哪个人无法完成自己的活儿的话，允许另一个接手过来”。但1892年恩斯特去世后，加上“古斯塔夫风格的演变”，公司加速解散。他的后历史主义绘画生涯充满了暴风骤雨，也伴随着一系列的学术辞呈和艺术评价的变迁。评论家赫尔曼·巴尔1899年评论克里姆特新近完成的《舒伯特在弹钢琴》时说，这是“奥地利人画得最好的一幅画……我不知道还有哪一幅现代画，可以让我觉得能跟这幅一样伟大而纯洁”。而4年之后的1903年，巴尔竟编辑了一本恶评克里姆特的论文集，书名就叫《反对克里姆特》。克里姆特享受着艺术家的角色，在一些照片里，跟埃米莉·弗洛格一起或独自一人摆出牧师那样的姿势，穿着宽松的卡夫坦长衫或被称作“改革连衣裙”的长袍。克里姆特穿过的一件蓝色长袍也在展出，可以看到它的肩部绣有神秘符号。



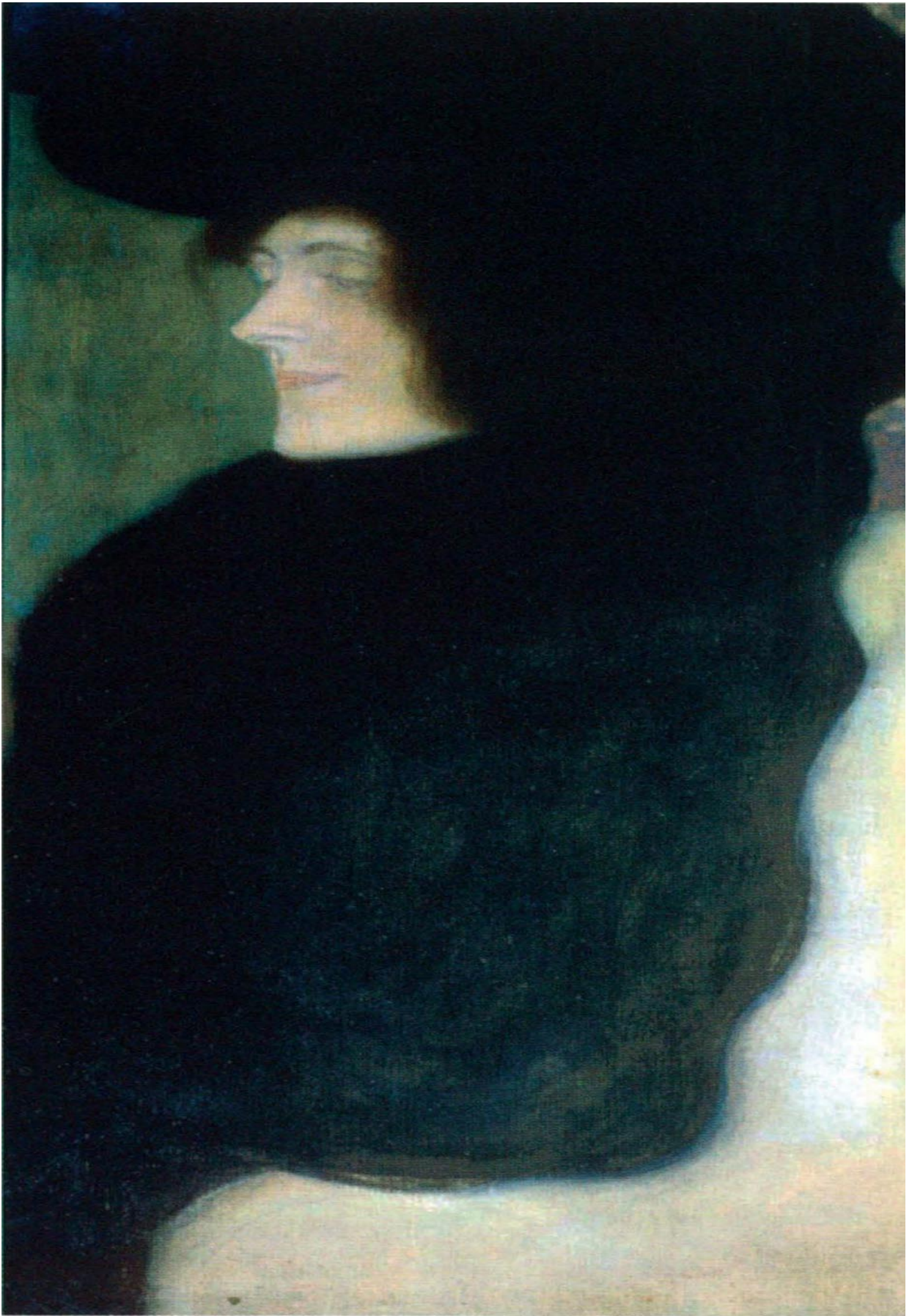
▲克里姆特

《卡默城堡公园》，约1910年，布面油画，43¼×43¼”，私人收藏



▲克里姆特

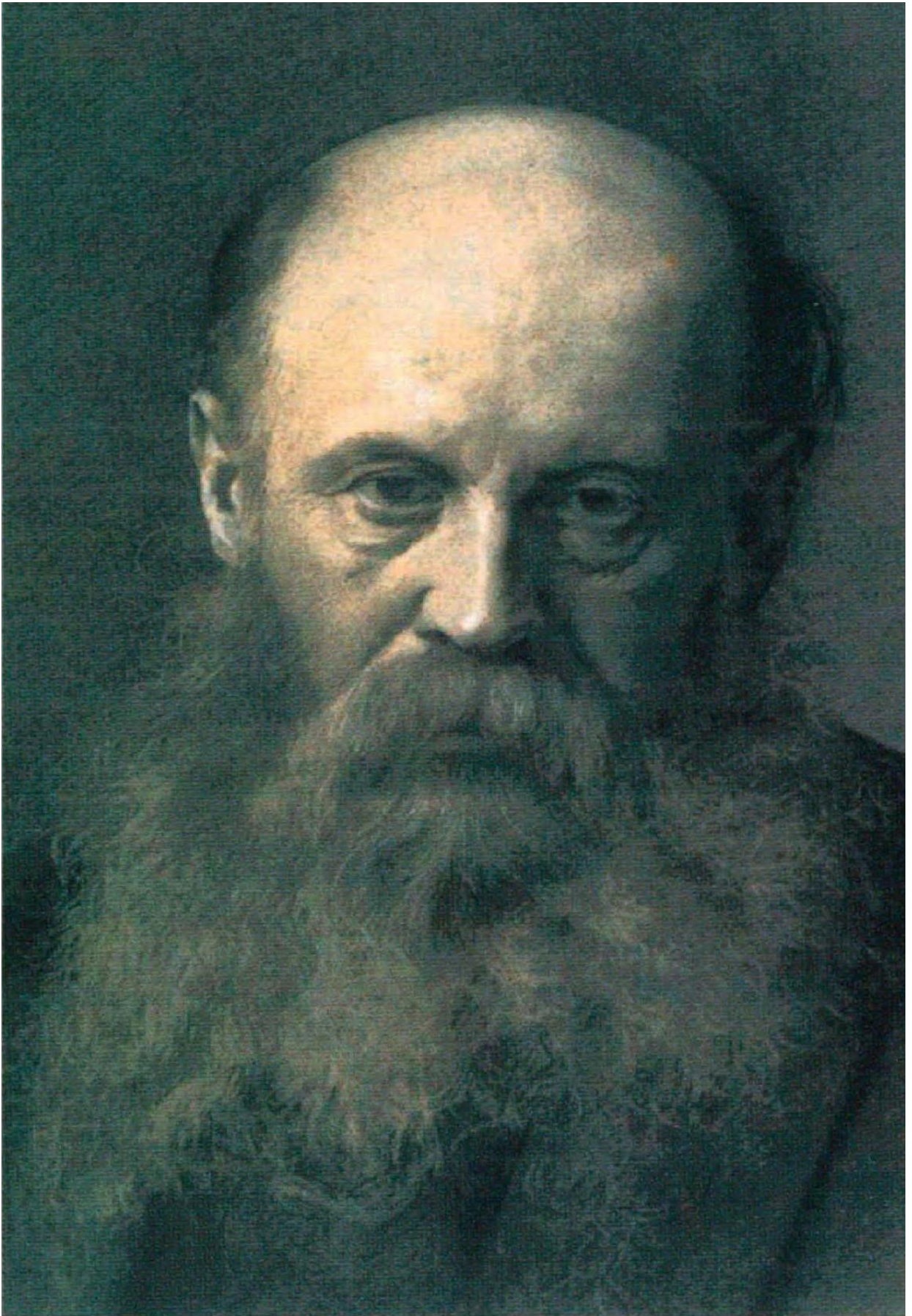
《高大的白杨树》，1900年，布面油画，31½×31½”，私人收藏



▲克里姆特

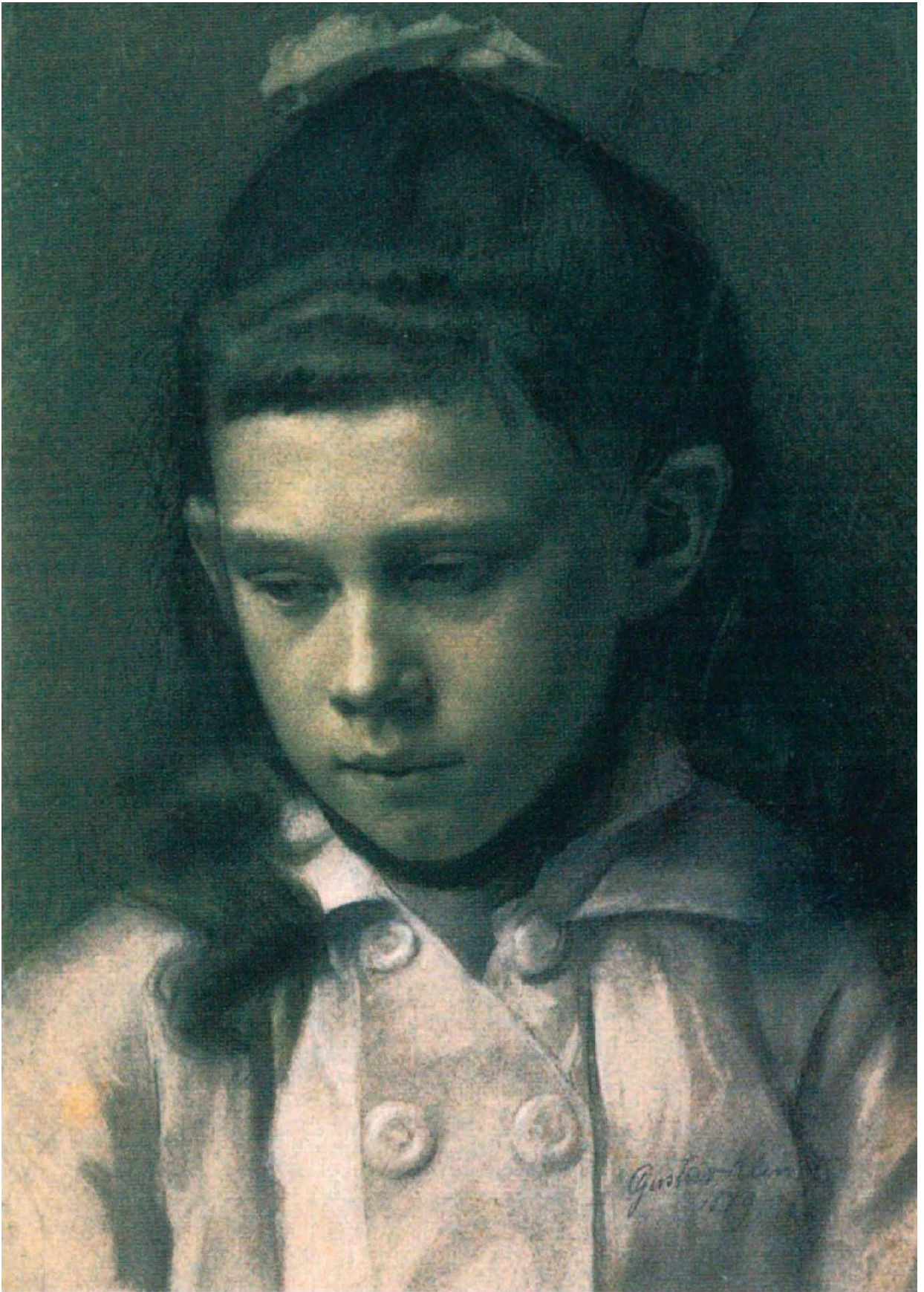
《苍白的脸》，1903年，布面油画，31½×15¾”，私人收藏

沿着第86街这一边更远些，一个昏暗的房间里保存着克里姆特打从学生时代开始画的素描，几乎全部来自新画廊的两位创办人之一、交易商和收藏家塞尔日·萨巴尔斯基的收藏。它们揭示了克里姆特的一个隐秘：他是一个优秀的学院派绘图员，即使以最严格的要求来衡量都堪称大师。为了成为一位现代派画家，他得抛弃很多学过的东西。他用木炭加白色增亮法画的一个大胡子男人的两幅头像，从秃顶到稀疏的发梢，精确逼真，熠熠生辉；同样在1879年画的一位青春期前的女孩的肖像色调更柔和、更凄婉动人。次年用铅笔画的两幅男性裸体画，其摄影准确度令我们震惊，尤其是戏剧性的倾斜姿势，其精细描画的生殖器和在缩短的胸部形成的水平线上爆发的惊人浓密的络腮胡子。及至1880年代中期，克里姆特在为“艺术家公司”的合作壁画收集脸型和服装时，画风有所放松，用专业的冲劲去画素描和阴影。在一幅胖男人的面部侧影画（1897—1898年）中，黑色炭笔凌厉的笔触取得了一种刻意的愤怒。同样这几年里画就的、取了一个冗长乏味的名字的《黑色背景前漂浮的女性裸体》达到了他情色描绘的成熟。裸女是以自下而上的视角（这也将成为画家的一个习惯性视角）被描画的，她的阴毛就簇在那儿，让我们的视线躲都躲不开，她的双脚消失了（因此叫“漂浮”），她的腹部、腰部、乳房和腋下形成一组波状，在她微侧的脸上形成波峰，眼睛闭着，似乎欣喜若狂，又像是溺水了或即将被从正面占有。



▲克里姆特

《大胡子男子肖像画》，约1879年，木炭加白色增亮画，15⅞×10½”，塞尔日·萨巴斯基收藏

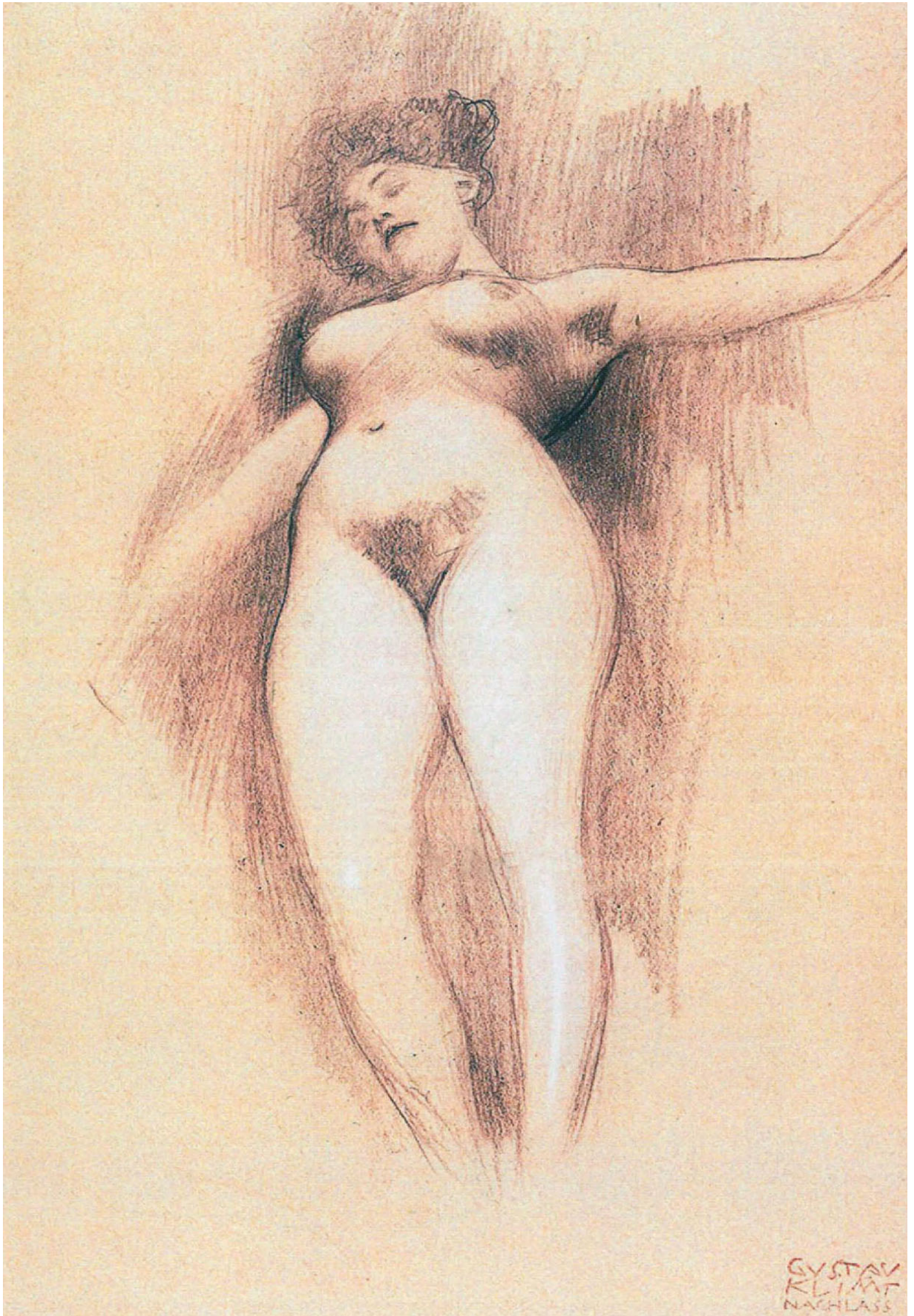


▲克里姆特

《女孩肖像画，头略偏左》，1879年，木炭加白色增亮画，14 $\frac{3}{8}$ ×10 $\frac{3}{8}$ ”，塞尔日·萨巴尔斯基收藏

楼上，萨巴尔斯基大量收藏的克里姆特的后期素描被悬挂在狭窄的过道里，给摩肩接踵的艺术观众一种非法行为人的强烈感受，而背景音乐播放着维也纳华尔兹舞曲和贝多芬的第九交响乐。去过克里姆特最后的画室（一幢位于费尔德穆尔加斯路11号的“朴素的花园别墅”，从1912年直到1918年初死于中风他一直住在那里）的访客报告说，那里有很多裸体模特，被随意安置在这个“很少有朋友敢踏足的”“自愿的隐居处”。一位曾赢得克里姆特信任、在艺术界人脉颇广、名叫贝尔塔·扎克坎德尔的女性来访者，说起他的那些模特：“前厅总有几个模特在等着，因此，他有持续而多样的模特供应，供他写生‘女人’这个主题。”一位未具名的来访者留下了一段更具体的有关画家工作的描述：

他默默地坐在画架前，周围尽是神秘兮兮的裸体女人，她们在他的工作坊里上上下下地闲逛，有的四肢摊开懒散地坐着，有的懒洋洋地四处走动，都在尽情享受时光；而无论什么时候主人发现一个能激发他美感的姿势或动作，他只消一个示意，模特们便会顺从地静止不动，而他就匆忙用快速素描抓取这一刻。



克里姆特

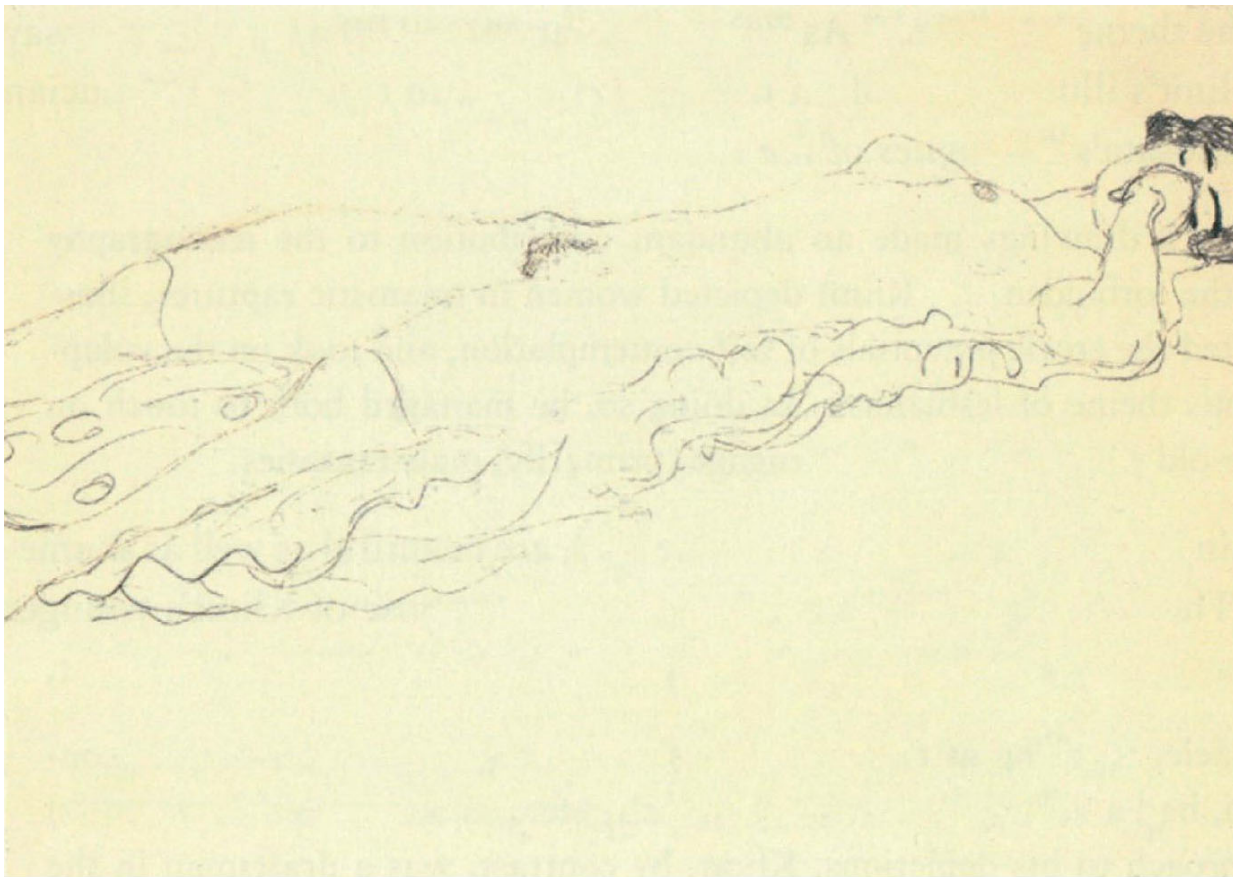
《黑色背景前漂浮的女性裸体》，1897—1898年，木炭加白色增亮画，
17¼×12⅝”，塞尔日·萨巴尔斯基收藏

根据现存的证据判断，有很多人四肢伸开，屁股冲前，或者大腿无所顾忌地叉开。自慰是个经常被画的主题，比如《脸朝右、躺着的裸体》（1912—1913年）里的仰卧位，《脸朝右、躺着的半裸女性》（1914—1915年）里的俯卧位；有些更生动的自慰高手（《坐在扶手椅里的女人》，约1913年；《大腿张开坐着的女人》，1916—1917年）其实穿着完整的衣服，只是暴露出了胯部，好像一时兴起而为之。玛丽安·比桑兹·普拉肯在她论及后期寓言画《处女》《新娘》的文章中，微妙而自信地探讨了这些模特顺从的露阴癖的问题：



▲克里姆特

《面孔朝前的坐姿半裸女性》，约1907年，铅笔加红色和蓝色铅笔增亮画， $22\frac{1}{8} \times 14\frac{5}{8}$ "，塞尔日·萨巴尔斯基收藏



▲克里姆特

《脸朝右、躺着的裸体》，1914—1915年，铅笔画， $14\frac{1}{2} \times 22\frac{1}{8}$ "，塞尔日·萨巴尔斯基收藏



▲克里姆特

《脸朝左的裸女》，1914—1915年，铅笔画，14 $\frac{3}{8}$ ×22 $\frac{7}{8}$ ”，私人收藏

凭借着对女性情欲细微差别的敏锐直觉，克里姆特记录了那些在他眼前肆无忌惮地投入这种私密活动的女性的行为和反应（克里姆特对他的模特们的超凡魅力堪称传奇）。

女同性恋和怀孕也被这位执着探讨“‘女人’主题”的画家描绘过。托拜厄斯·G. 纳特在他的画展目录里论及克里姆特为萨莫撒塔的吕西安的《赫塔雷对话》德文未删节版所做插画（1905年）的文章中说：

克里姆特的绘画对禁忌主题的图像处理做出了巨大的贡献……克里姆特描绘了沉浸于自慰极乐中的女性形象，展示了自我沉思的情欲潜力，并呈现了女同性恋这一撩人的主题。在这么做的过程中，他既设法触及了由来已久的禁忌，也吸引了（主要是）男性的幻想。

埃贡·席勒（Egon Schiele, 1890—1918）：20世纪初期奥地利一位重要的表现主义画家。师承古斯塔夫·克里姆特，维也纳分离派重要代表。

应该说，许多画作是既美丽又无耻。与同时代更年轻的同行探索者埃贡·席勒^②的画作相比，克里姆特的作品要更大，线条也更平静。正如纳特指出的那样：

青年风格派（Jugendstil）：1895—1910年间，欧洲年轻的艺术家们为了表示与老派艺术风格的决裂而自我标榜的新风格。法国称作“新艺术”（Art Nouveau），英国称之为“现代风格”（Modern style），意大利称为“自由风格”（Stilo Liberty）。德语地区的人们习惯把这种与传统艺术格格不入的风格称为“青年风格”。

席勒的风格介于青年风格派^②与表现主义之间，对其描绘的事物采用非常不同的、基本上自我指涉（甚至是自我毁灭）的方法。克里姆特与他相反，是位纯粹的画家。

克里姆特的素描尽管匆匆涂画而成，但他经过学院派正规训练的良知不允许他去尝试席勒那种解剖式的扭曲，或者是席勒那些彩色斑点所强调的绝望的不健康之暗流。克里姆特的《赫塔雷对话》插图虽然也有不少瑕疵，但总体是健康的。

两位画家一起将生殖器还原到非色情的裸体，并以某种忧郁的复杂性描绘了性爱。在20世纪头几十年里，随着弗洛伊德在一篇接着一篇的论文中小心翼翼地将性欲置于人类心理的中心位置，维也纳成为性现实主义之都。其“后宫”有一群慵懒的模特，还拥有大量的社会肖像画题材（几乎都是女性，她们的酬金是其经济支柱）的克里姆特，尽了自己的职责，于是便有了他的裸体画作的不断问世；但是，绘画作品并不足够催生艺术革命，而他的勃勃雄心也绝不仅限于此。作为“维也纳分离派”的首任主席，他不仅追随也引领艺术潮流。他所受到的外国影响是新近从非洲引进的艺术。画展目录里他的生平介绍中记录着，1914年，“他访问了刚果的布鲁塞尔博物馆，对那里展出的雕塑作品印象极为深刻”。可能是这么回事，但是，在大多数艺术史中，是毕加索心血来潮地将非洲人的头像纳入不协调、未完成的《亚威农少女》（1907年）这一事件，标志着现代艺术的开端。毕加索以其立体主义和随后对人体形态的剧烈扭曲，在现实之肤下面深深挖掘；克里姆特则继续待在表面，醉心于那些嵌花抽象图案和花哨的人工织物。

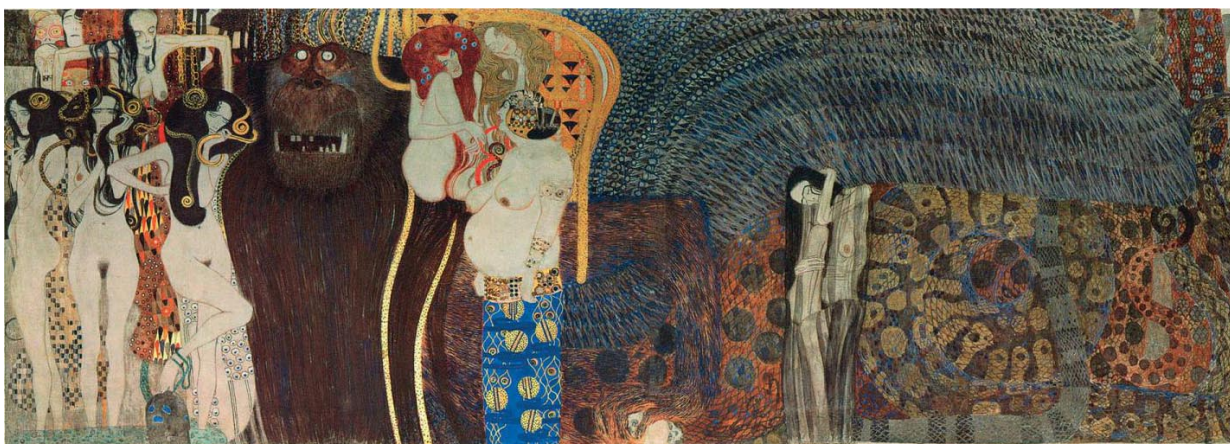
詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒（James McNeill Whistler, 1834—1903）：美国画家、蚀刻家。1898年被选为国际雕塑家、油画家和版画家协会第一任主席。

克里姆特在现代主义开端之际的尴尬位置让人想起他崇拜、模仿的詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒^②。两人都听到了现代主义要“创新”的召唤，但都不太知道如何回应。正如马努·冯·米勒在她的画展目录文章《拥抱现代主义：克里姆特与索尼娅·尼普斯》中所说：

克里姆特和惠斯勒都嗜爱精致而有效的装饰系统……他俩都对远东艺术有着持久的兴趣，并致力于摆脱具象描绘和平面绘画惯例……克里姆特的“白色女人肖像画”——瑟琳娜·莱德勒（1899年）、戈尔莎·菲尔索凡尼（1902年）、赫敏·加利亚（1903—

1904年）——使人想起惠斯勒画于1862—1873年间、被称为《白色交响乐》的组画里对身穿白衣、鲜花簇拥的女孩们的描绘。

她可能会说，这俩都是好斗的装腔作势者，在恣意张扬的单身生活中注入了艺术的能量，但在生命的终点，这种能量却在一堆乱七八糟未完成的画中流失了。



克里姆特

来自《贝多芬饰带》的对折画《敌对力量》，1902年，粉饰灰泥上涂酪蛋白色，饰以金箔、粉笔、石墨、珍珠母圆盘和半宝石，每幅248×87¼”，维也纳美景宫，奥地利美术馆

就新画廊展出的油画而言，八幅——《希望二号（梦幻）》（1907—1908年）里，一个侧身的孕妇处在两块有斑点的黄金中间，这幅画挂在三楼，那里重建了克里姆特的一个画室——尚不够显示一个艺术生涯的曲线。大多数他最好的前“金色风格”时期的油画，比如鲜亮而不松弛、一身羽毛装的索尼娅·尼普斯（1898年），都还在维也纳；有一些，像《舒伯特在弹钢琴》（1898—1899年），在战争期间被毁或遗失。新画廊拥有两幅大型肖像画和两幅有意思的女性头像试画，但没有一幅华丽的水中梦幻画——

《流动的水》（1898年）、《女水妖（银鱼）》（约1899年）、《金鱼》（1901—1902年）、《水蛇一号》、《水蛇二号》（都是1904—1907年）——通过这些画，克里姆特描绘了自己对达尔文进化论的满腔热情（尽管当时的人认为是一大丑闻）。他那些曾引发争议的壁画无法进口，不过，他那个在粉饰灰泥上涂酪蛋白色的《贝多芬饰带》的大型复制品（分成三个版块），足够满足我们对新艺术象征风格的胃口。主要版块（《敌对力量》）画有三个裸体的蛇发女怪（分别代表疾病、欲望和死亡）、三宗拟人化的罪孽（放荡、放纵和猥亵）、一个代表古希腊邪恶巨人堤丰的卡通大猩猩、在一个透明的羊膜袋内拥抱着的一对男女、一条大章鱼，以及代表原始生物和 / 或进化的几何秩序的半抽象图案。所有这一切，还有对歌德的影射。

新画廊是在一个人的热情和财富基础上成立起来的，其宗旨是让德国和奥地利艺术，特别是德奥20世纪早期艺术，在曼哈顿的博物馆街上拥有一席之地。因其购买价格

而妇孺皆知的新近购得的克里姆特画作，以及随之而来的展览，引起了必不可少的轰动，并令人印象深刻地维持了它的初心使命。

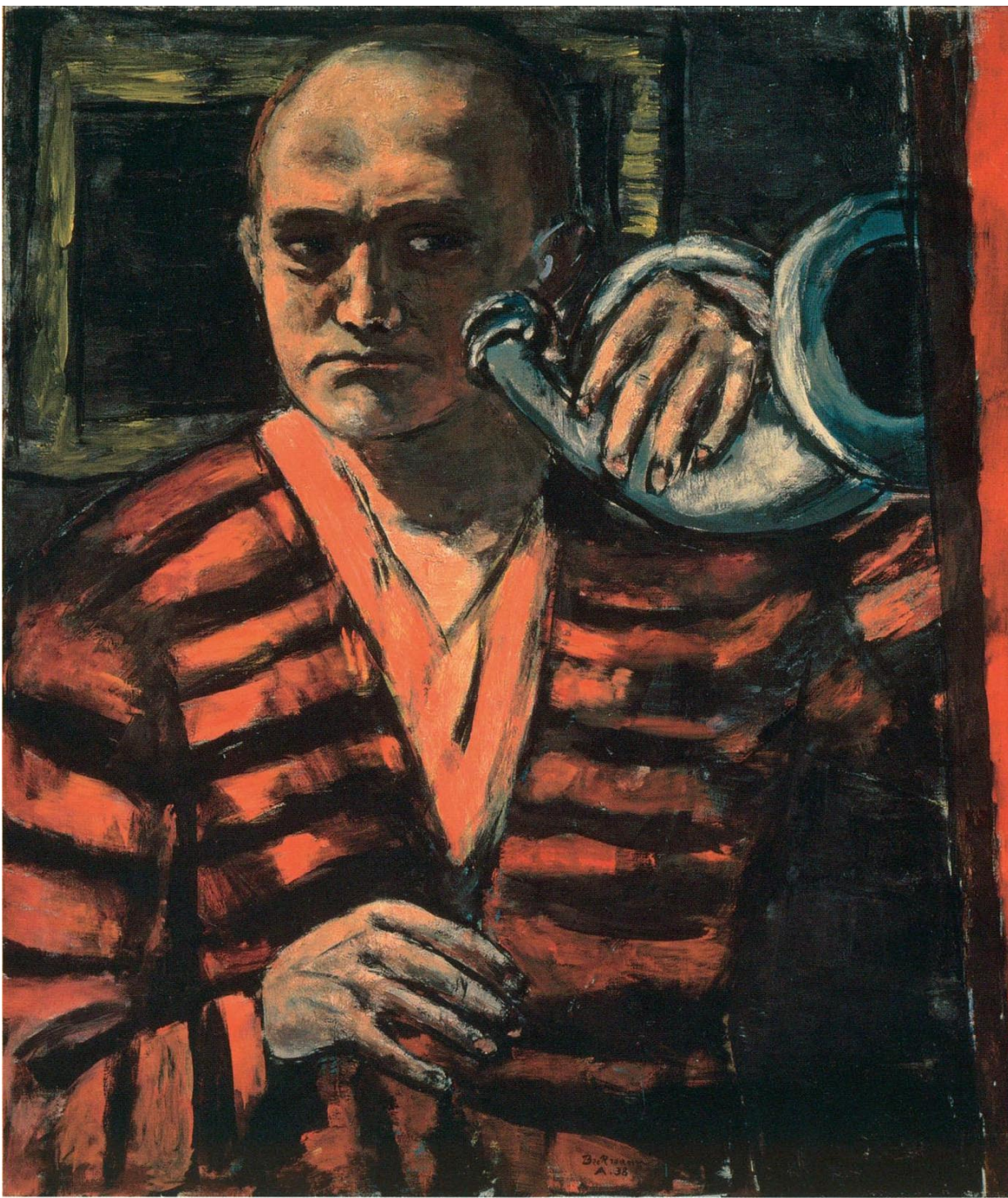
【原注】1996年10月9日至1997年1月5日在纽约古根海姆博物馆家居办公区举办的《流放的马克斯·贝克曼》画展。

通向不可见物之桥^⑨



白南准（Nam June Paik, 1932—2006）：出生于韩国，后定居美国，作曲家、艺术家，被称为“视频艺术之父”。

来吧，和我一起下到下百老汇和那里的古根海姆博物馆（在其改造后的旧仓库中，让人联想到的是一个售卖在上第五大道上时髦的螺旋形主商场中展示的商品的折扣店），去发现一个展出马克斯·贝克曼（1884—1950）21幅晚期油画（其中包括7幅著名的三联画）的画展。找到这个入口，真得费一番周折：从地铁上到地面，漫步在升级改造了一半的街道上，街上挤满了兴高采烈、毛发浓密的小伙子和身材瘦高、身穿本季冷酷的黑色衣服的女孩，然后穿过熙熙攘攘的、矫饰地摆放着现代主义庸俗艺术作品的博物馆商店，再经过由白南准^⑨设计、名为“威震天”的一大排电脑操控、激光盘供片的电视监视器，才到达展览厅门口，而门上的标记很不显眼，一如汉莎航空和德意志银行的财务赞助之低调。二楼在举办一个被称为“媒介景观”的展览，里面尽是些电子操纵器和几乎空荡荡的房间，这个画展如此不协调地依偎在它的下面，我们能看到些什么呢？我们看到的是油画，纯粹而简单的油画——其清澈明亮的色彩、挤满画面的人类群体和明确的形而上学的意图让人想起伟大的欧洲传统。在这个极度缺乏审美耐心的时代，视觉刺激具有电击治疗的持续性和微妙性，我们却受到了这些作品的挑战，它们是如此的赤裸裸，只是用颜料表现，却又如此顽固地保留着轻松的乐趣和明确的信息。它们似乎在开展一场色彩的争斗，但其目的几乎完全是自私自利的，并不是为了取悦于某个大众群体，并且被这样一种情感所主导，自我是其不言而喻的强大实体。



马克斯·贝克曼

5/16

《拿小号的自画像》，1938年，布面油画，43×39¼”，私人收藏

托马斯·曼（Thomas Mann，1875—1955）：德国20世纪最著名的现实主义作家，1929年获诺贝尔文学奖。

桥社（Die Brücke）：德国表现主义美术第一个社团，1905年成立于德累斯顿。由德累斯顿理工学院建筑专业的学生基希纳、埃里希·黑克尔、卡尔·施密特-罗特卢夫、弗里茨·布莱尔发起。

蓝骑士画派（Blaue Reiter）：德国表现主义画派，代表画家还有克利、费宁格等。

贝克曼跟托马斯·曼^⑫一样，是德国商业家族的子嗣。他所处的知识世界里，黑格尔范畴仍然在塑造着人们的视野。跟曼一样，他的先锋派同行认为他是保守的。例如，他摆姿势拍照时总穿着燕尾服，而且他不喜欢那些看起来抽象或扁平的油画。在第一次世界大战前艺术理论频出的喧嚣纷扰中，他否认与短暂存在的德国表现主义团体桥社^⑬和蓝骑士画派^⑭有关系。他宣称自己没有任何计划，1914年曾说：“于我而言，绘画方面的所有理论和所有原则类的东西都是可憎恶的。”不过，他可以发表言简意赅、含意高尚的声明。1938年，永久离开德国一年之后，他在一群英国听众面前声明：

我想在自己的作品中展示的是躲藏在所谓的现实后面的理念。我在寻求一座从可见物通向不可见物的桥……它听起来有点自相矛盾，但是，它实际上就是形成我们存在之奥秘的现实……我所面临的问题之一就是找到自我，这个自我只有一种形态，而且是永恒的……艺术具有创造性是因其领悟而非娱乐、因其美化而非游戏。是对自我的追寻驱使我们走上这条我们都必须完成的永恒无尽的漫漫旅途。

9年后，贝克曼在对其在美国的第一个艺术班发表讲话时，再次强调了自我在绘画中的作用：

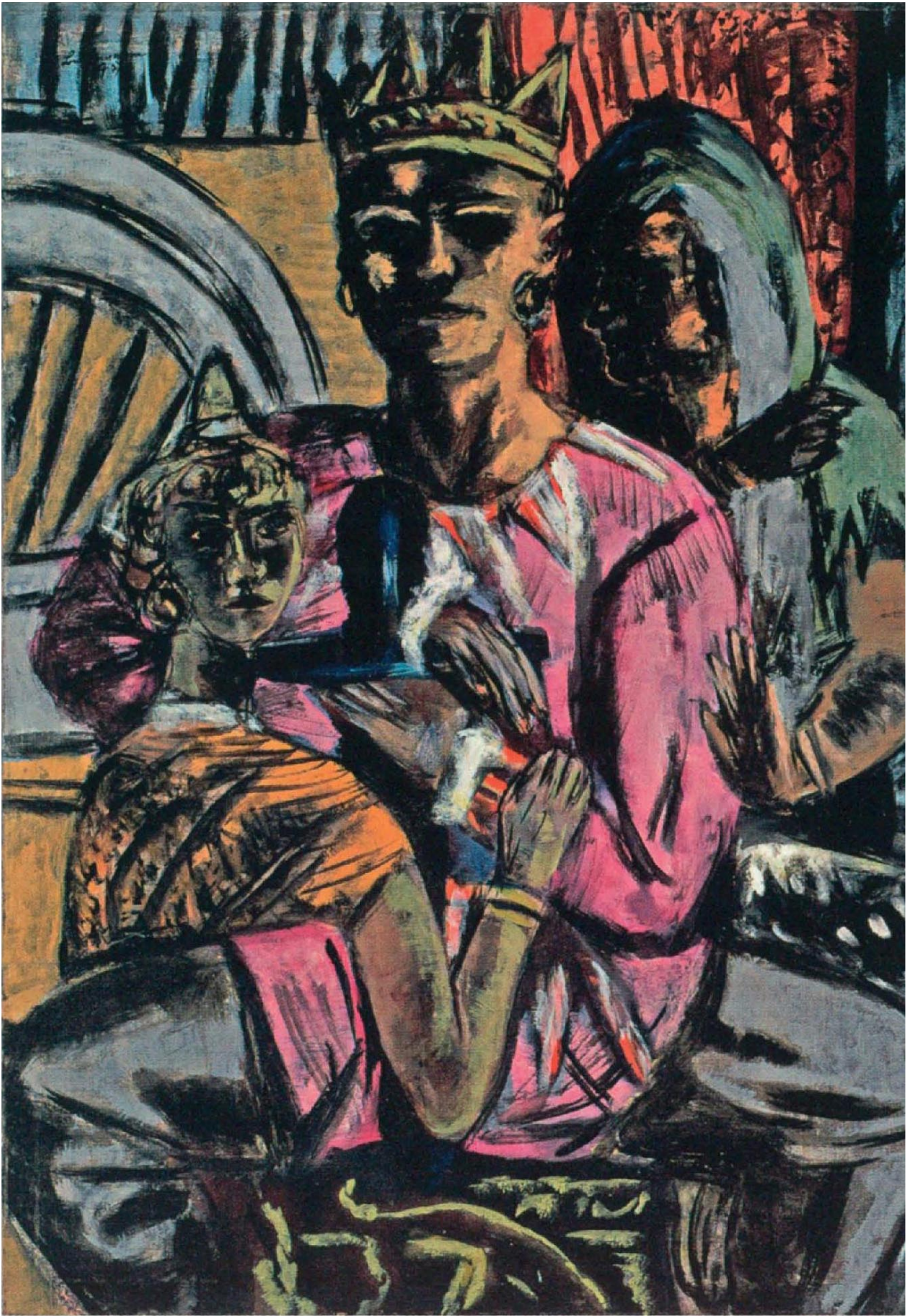
如果你想要再现一个物体，需要两个要素：第一，与此物体产生的共鸣必须是完美的；第二，它还应该包含某些非常与众不同的东西。这第二个要素很难解释。几乎跟发现自我一样难。事实上，我们大家都在追寻的，正是自我的这一要素。

伦勃朗（Rembrandt Harmenszoon van Rijn，1606—1669）：欧洲17世纪最伟大的画家之一，也是荷兰历史上最伟大的画家。

【原注】《文字的自画像：文字与声明集，1903—1950》，马克斯·贝克曼著，芭芭拉·科普兰·布恩格编辑和注释（芝加哥：芝加哥大学出版社，1997年）。

他画的自画像，比自伦勃朗^⑮以来任何重要的画家都多。即将出版的他的文集，包括艺术声明、演讲、日记、信件和两个晦涩难懂的剧本，有一个很合适的书名：《文字的自画像》。^⑯家居办公区的画展《流放的马克斯·贝克曼》包括一幅他身穿燕尾服、戴着白色领带的自画肖像（1937年），另一幅自画像里他穿着橘黑相间条纹的小丑服或囚服，手拿一只小号（1938年），第三幅跟他妻子夸皮一起（1941年），还有一幅画成一个蹲在高空秋千上的杂技演员（1940年）。另外，一张很像他自己的面容也被画进像《国王》（1933—1937年）和《演员们》（1941—1942年）这样的服装画里。他所

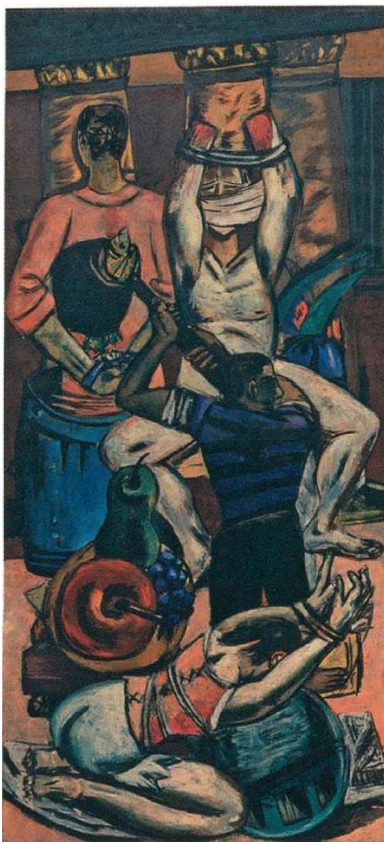
有这些充满象征意义的油画，尤其是三联画，都给人一种改头换面了的自传体话语的印象。总的来说，他把自己的脸塑造成一个充满挑战性、对比鲜明多面的战斗综合体。他去掉了我们在他的照片中看到的東西——双下巴，眼睛水汪汪，表情温柔，略带一股小市民的气息。而在他的艺术作品中，他则以一个凶猛的探索者、自我探索的骑士形象示人。在他1937年的自画像中（那一年希特勒的审美破坏政策将把他逐出德国），不安表现在偏离中心的姿势上，这个姿势从画布的左边缘漏出；也表现在他站着的那个倾斜、看不懂视角的楼梯上；还有那双惊人的手，又重又大到毫无用处；但是他的脸还是一副不服输的样子。



▲ 贝克曼

9/16

《国王》，1933—1937年，布面油画，53 $\frac{3}{8}$ ×39”，密苏里州圣路易斯，圣路易斯艺术博物馆。莫顿·D. 梅遗赠，850. 1983



▲ 贝克曼

《离开》（三联画），1932—1933年，布面油画，左右侧幅：84 $\frac{7}{8}$ ×39 $\frac{3}{8}$ ”，中央幅：84 $\frac{7}{8}$ ×45 $\frac{1}{4}$ ”，纽约现代艺术博物馆，1942年。匿名（交换）获得，6. 1942a, b, c

1937年至1947年，贝克曼在阿姆斯特丹流亡期间所做的工作成就了他的英雄声望。之后3年他定居美国，直到去世。他在德国一直很有名，也受人敬仰，但纳粹称他是个堕落艺术家，还把他超过500件作品从国家各个博物馆中清除出去。在他妻妹定居的阿姆斯特丹，贝克曼夫妇在一幢狭窄的有山墙的房子租了一套公寓；阁楼是一个烟草储藏室，有天窗。在这里，在可能有助于他集中注意力的战时匮乏中，他每天作画长达10个小时，并将三联画系列发扬光大，而这已成为他的勃勃雄心和与过去的杰作相关联的特殊模式。

不过，他的三联画中最著名的《离开》（1932—1933年）（目前挂在现代艺术博物馆）却是在他自己的离开（德国）和纳粹时代的恐怖尚处于不祥的预兆之中时完成的。尽管这组三联画的象征主义比较隐晦难懂，但它在侧幅和中央幅之间形成了清晰而难忘的对比：侧幅似乎展示了宫殿地下室中的酷刑场景，而中央幅则是王室家族在阳光明媚的平静气氛中登上清澈大海里的一条船。国王的王冠不偏不倚正好位于蓝色地平线之上，我们不需要阐释者来告诉我们，《离开》是关于自由和国内和平及其对立面的。中央幅拥有一种自然而然的神话庞大感；其蓝色的饱和度让我们想起了1938年贝克曼的一句话，他将颜色描述为“神秘莫测的永恒光谱之奇特而壮丽的表达”。他早期暗淡的卡通风格，以及玩偶般的人物形象，已经被一场鲜艳的粗鲁攻击所推翻。

借用一些当代评论家的尼采式术语来说，贝克曼是一位“强势”画家：他的彩色玻璃式的颜色和突出的黑色轮廓让人老远就能看到挂在博物馆墙上他的画。我们受到强烈的吸引，走近细看，却兴致全无，对画面表达之模糊和粗糙感到困惑。他的油画就是这样，而不是素描；贝克曼不能也不愿意画素描：他的人像又胖又畸形，脚既滑稽又笨重，而手看上去全是手指。不止一个他画的女人似乎头是朝后的，而他还残忍地喜欢画不可能分得那么开的腿。他流放时期的油画也不是插图，就像他1917年画的《圣经》全景画或巨大的“泰坦尼克”号幸存者试画。即使在简单如《坠落的男人》（1950年）这样的油画中，也很难理解，在滚滚浓烟和那些站在鸟蛤壳里、长着翅膀的小小裸体之中，到底在发生什么；坠落的感觉被刚好伸到画布顶部边缘的脚所抵消，因此，这个人看上去更像悬垂着而不是在坠落。

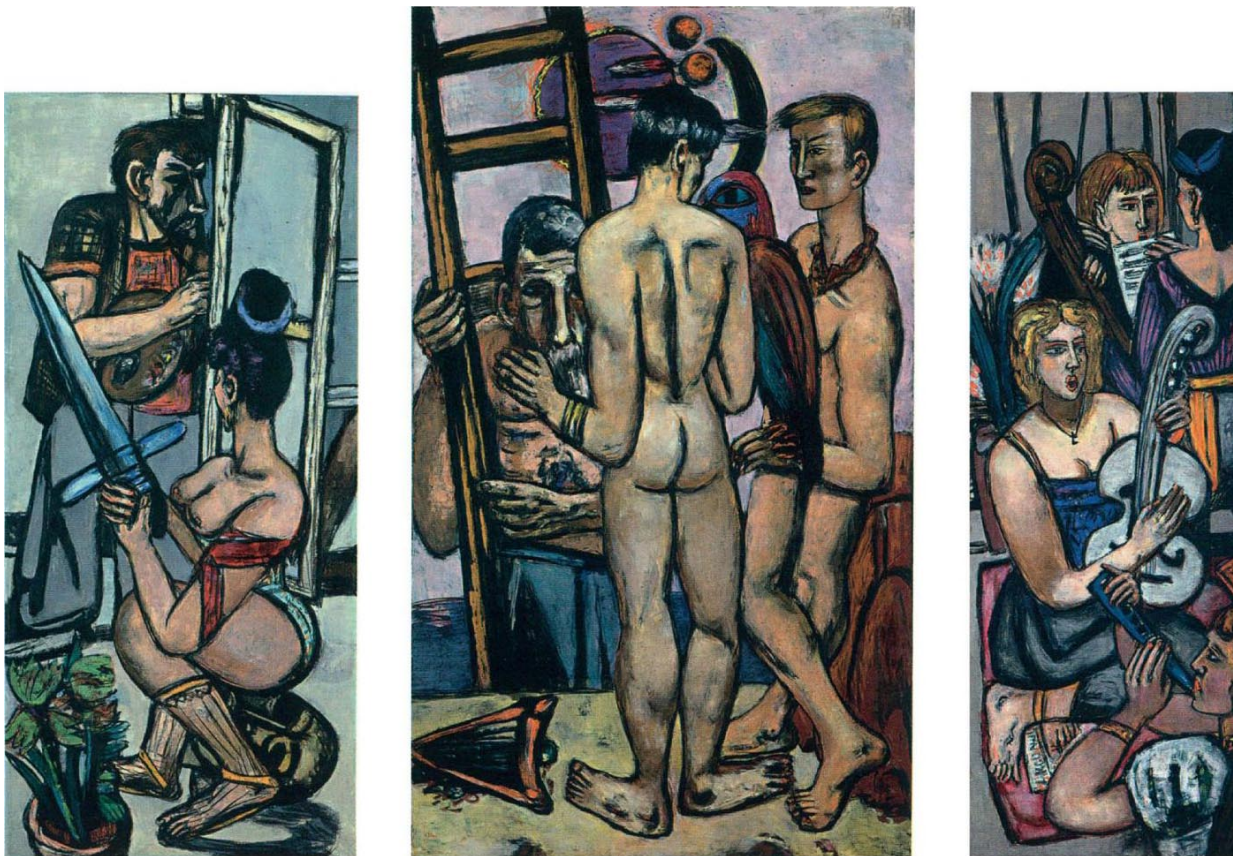


《坠落的男人》，1950年，布面油画，55×35”，华盛顿特区，国家美术馆。马克斯·贝克曼夫人捐赠，1975. 96. 3

在那些三联画中，人物就像挤在电话亭里的兄弟会兄弟或者展示橱窗里的纸片人一样拥挤，很少注意透视法则。贝克曼几乎将空间奉若神明，宣称：

空间或体积的本质意义，等同于个性或人类所称的上帝。因为最开始就有空间，即宇宙之力那可怕而不可思议的发明。

然而，除了极少数例外，他给了我们一个拥挤不堪，甚至产生幽闭恐惧症的浅薄空间，里面尽是一些阴郁地凝视着你，而且互相之间毫不相干的人物。《盲人的虚张声势》（1944—1945年）是这种趋势的一个特别令人不安的例子；可能是为了将鼓手所代表的野蛮与竖琴手所体现的文明并置进行比较，中央幅及其侧幅的画面过于繁杂，看上去只是一个拥挤的公寓派对，里面的人谁都听不清其他人的话。



《阿尔戈英雄》（三联画），1949—1950年，布面油画，左右侧幅：74 $\frac{3}{8}$ ×33”，中央幅：79×48”，华盛顿特区，国家美术馆。马克斯·贝克曼夫人捐赠，1975.96.1a, b, c

莱因哈德·斯皮勒在其关于三联画的目录文章（由伊莎贝尔·莫法特从德语翻译而来）中，尽可能地解读了这些画中人物可能具有的含意。在斯皮勒的仔细统计中，在无数的人物形象中有五个反复出现的人物：国王、战士、侍者、小伙子和女人。至于他们所在的场景，“可以辨认出贝克曼上演这些剧目的四个主要区域：剧院或舞台（包括马戏团），神殿（或仪式场所），酒吧、吧台或舞蹈俱乐部，以及艺术家的工作室”。在前6幅三联画中，斯皮勒发现了对纳粹德国时代事件的影射；对他来说，那9幅已完成的三联画，就像奥登的诗或托尔斯泰后期的小说一样，是一种对人类应该如何生活的连续不断的探索。根据斯皮勒的说法，最后完成的三联画《阿尔戈英雄》（1949—1950年），“是贝克曼用油画展现的对艺术可以帮助人类寻找知识这一使命的赞美诗”。此话也许是对的；《阿尔戈英雄》看起来确实是最简单的，最容易做出简化解读。但是，为什么左幅里的画家会用一个丰乳肥臀、袒胸露乳、手握阳具似的长剑的亚马孙女战士当模特呢？为什么中央幅的天空中充满了野蛮的征兆呢？不和谐、随机的元素阻碍了每一次严格的寓言解读。对于贝克曼来说，创作一幅油画显然要比用绘画语言讲清楚一个有益的人道主义道理更有意义。他不会冷静地发布一个笼统的意义，而是努力用躯体形象暗示对他有意义的东西，无论它有多么隐晦难懂。在1918年发布的一个“创作性信条”中，他说：

我认为，我这么喜爱绘画，本质上是因为它迫使我变得客观。没有什么比多愁善感让我更憎恶的了。我想抓住这个世界上无以言表的事物之决心越大……我就越紧地闭上嘴巴，越努力地用晶莹剔透、极其锋利的线条和平面去捕捉生命活力中那可怕的、令人毛骨悚然的怪物，并将它囚禁、打倒和扼杀。

当他的经纪人柯特·瓦伦丁告诉他，一些客户想要一个对《离开》的解释时，贝克曼写信给他说：

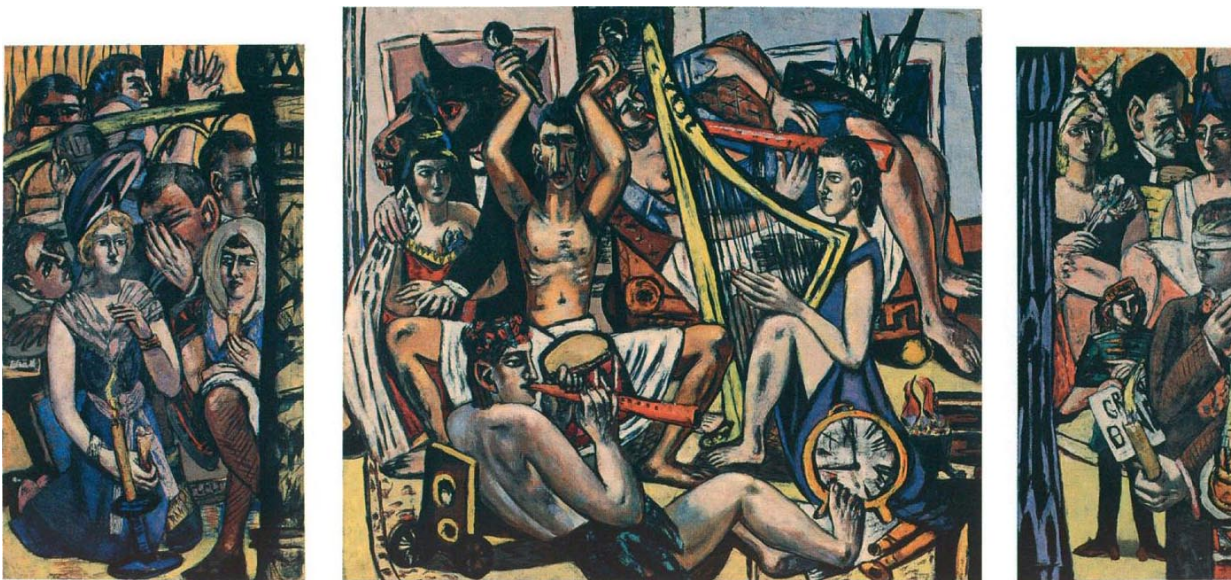
亲爱的瓦伦丁，就把那幅画撤走，或者把它寄回给我。假如人们自己不能看懂它，不能用他们自己内在的“创造性同情”看懂它，那展出它就毫无意义……这幅画向我讲述了我无法用语言表达的真理，而这些真理甚至是我以前从未知晓的。我只能对那些有意无意地已经在他们体内携带类似的形而上学密码的人说话。

莫迪利亚尼（Amedeo Modigliani, 1884—1920）：意大利著名画家。

老大师（The Old Masters）：常常指代欧洲约在1750年前出生的著名艺术家（大部分是画家）。

用我自己的密码来解读，这些三联画呈现出一幅色彩华丽的拼贴，其中苍白的肉体闪烁着撩人的光芒。贝克曼手法娴熟地把赤裸的色彩用得恰到好处，比如《离开》中国

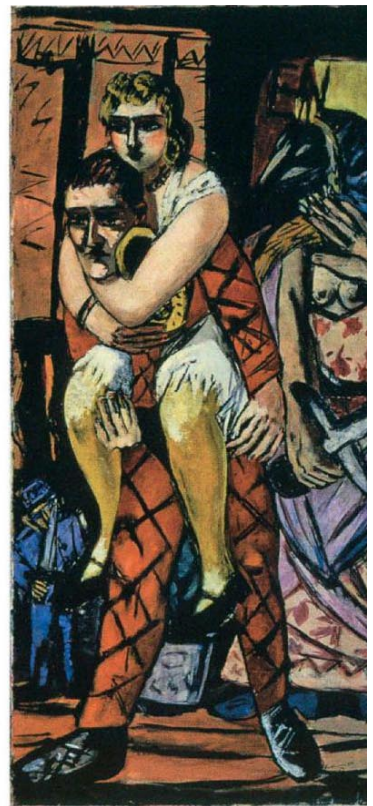
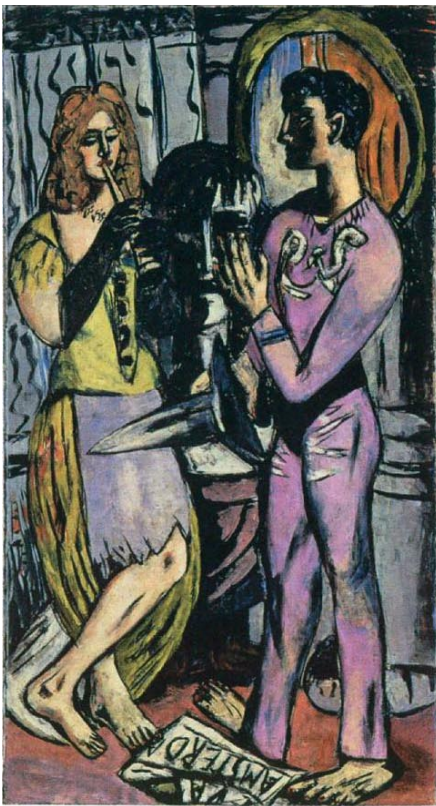
王的裸背，《杂耍艺人》（1939年）中裸露的四肢和躯干，《演员们》中肥硕的、《狂欢节》（1942—1943年）和《盲人的虚张声势》中那些诱人的大腿和肩膀。并不是每一位现代画家都能把裸露的皮肤画得这么刺激撩人；德加和莫迪利亚尼^②可以做到，但塞尚和马蒂斯不行。那些老大师^③在他们描绘的女神和东方女王的画作里，一直能做到。正是贝克曼对肉体的热爱，才使他的油画免于沦为，用他1928年说过的话，仅仅是“应用艺术和装饰”的“二维空间体验”。在《午后》（1946年）这幅油画中，当行凶的摩尔人抓住那名女子的手腕时，她裸露的大腿发出诱人而又可怜巴巴的闪光。未在本次家居办公区展出的赤身躺着的一对对男女有：《奥德修斯与卡利普索》（1943年）、《兄妹》（最初取名《西格蒙德与西格琳德》，1933年）和《黄铜之城》（1944年），它们都有近乎色情的视觉效果，这种效果的取得，与其说是通过它们的细节描绘，不如说是通过它们整体的肉欲之火。贝克曼画笔下的性爱是扭曲的；1946年，他在日记中写道：“冷酷的愤怒统治着我的灵魂。难道一个人永远都不能摆脱这种无尽的恶心的植物性肉身吗……我们被淫荡的魅力一次又一次地哄骗着去接受生活的点滴教训，对此我怀有无限的蔑视。”就连他画笔下的童年时代也受到淫荡的袭扰：三联画《开始》（1946—1949年）的中央幅前景是一个穿着露肩短衫和肉色长筒丝袜的荡妇，吹着泡泡，而一个男孩骑着一匹白色的木马，挥舞着一把剑。右幅以贝克曼的块状、莱格里斯式的最终风格显示了一间教室，离观众最近的一名男生正悄悄地向另一名学生传递一张裸体女性的照片。



▲ 贝克曼

$\frac{3}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{11}{16}$ $\frac{9}{16}$

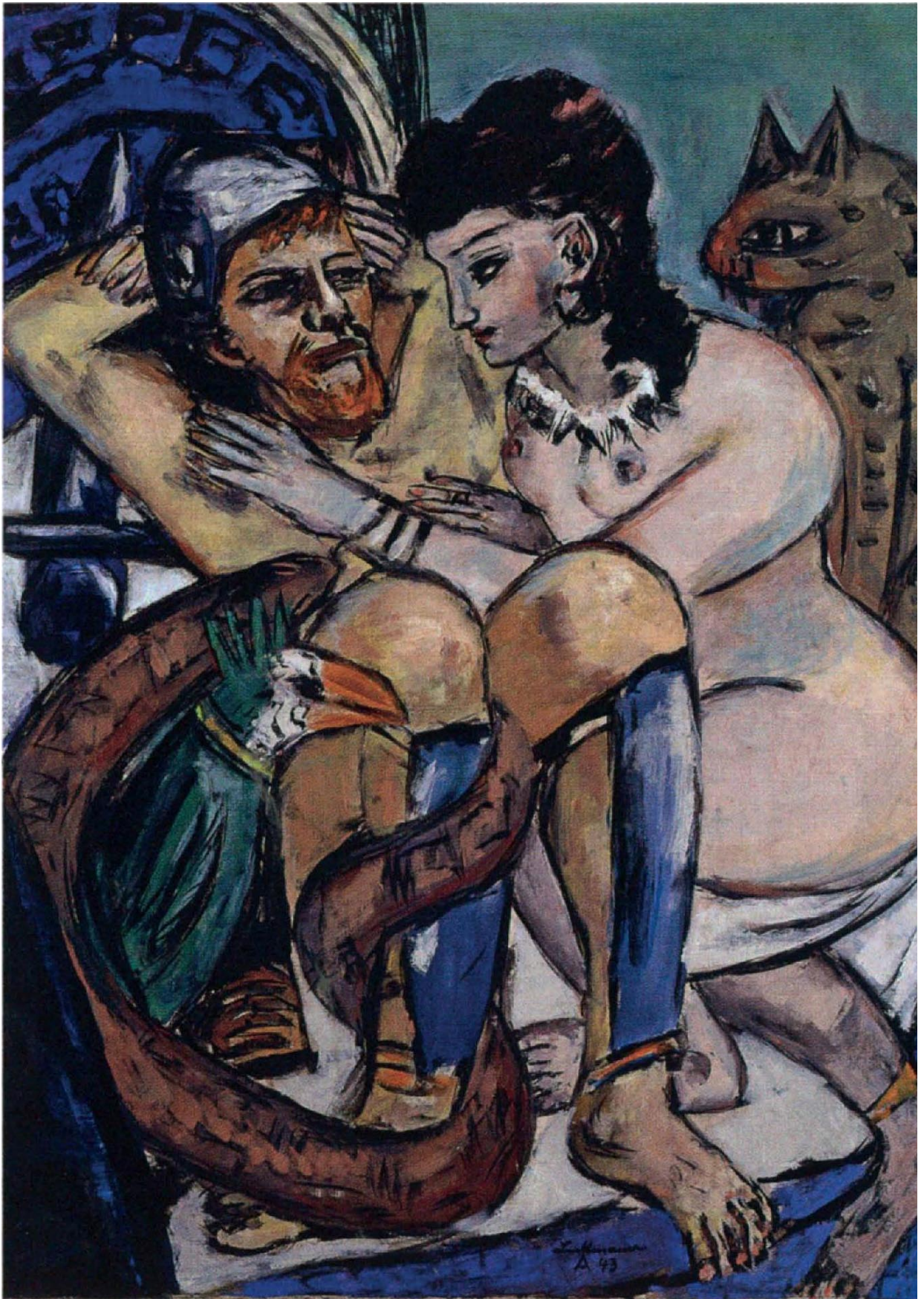
《盲人的虚张声势》（三联画），1944—1945年，布面油画，左右侧幅：75×43”，中央幅：80×90”，明尼苏达州明尼阿波利斯艺术学院。唐纳德·温斯顿夫妇捐赠，55.27a, b, c



▲ 贝克曼

$\frac{13}{16}$ $\frac{13}{16}$

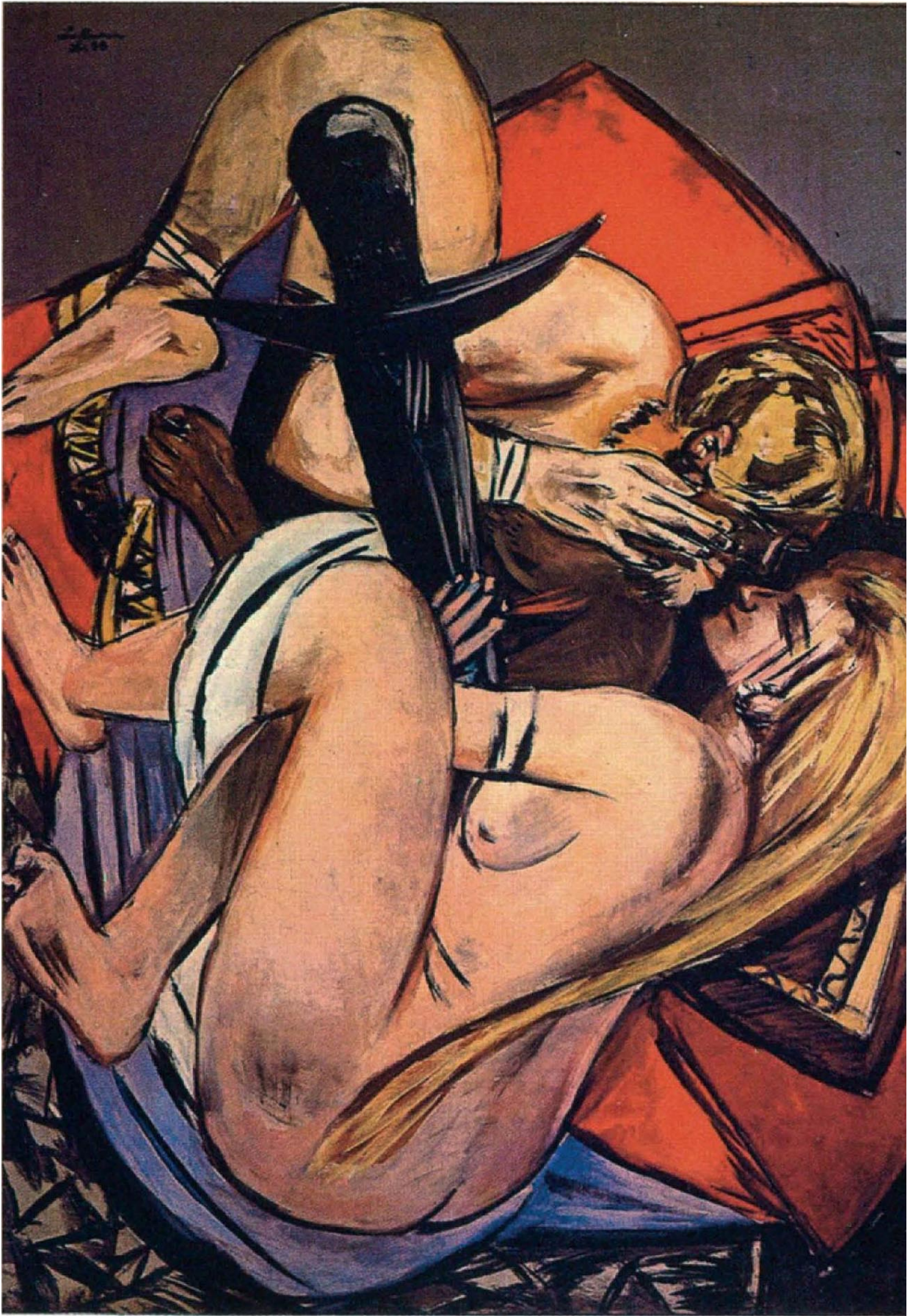
《狂欢节》（三联画），1942—1943年，布面油画，左右侧幅：74×41½”，中央幅：74×33¼”，艾奥瓦城，艾奥瓦大学艺术博物馆。马克·雷尼纪念基金，1946.1



▲贝克曼

¹/₁₆

《奥德修斯与卡利普索》，1943年，布面油画，59×45½”，德国汉堡美术馆



▲贝克曼

《兄妹》，1933年，布面油画，53⅞×39½”，私人收藏

博斯（Hiëronymus Bosch，约1450—1516）：荷兰画家，被认为是20世纪超现实主义的启发者之一。

在左幅里，男孩主人公头戴王冠正透过一扇圣诞节的窗户往里看。我认为这是在表明，在每个人的自我认知中，我们人人都是国王（或王后）；因此，生活就是一座宫殿、一场皇家盛会、一场马戏、一场表演，人们在其中表演特技、扮演角色、戴着面具。通过这场既拥挤又多彩的画展，一个肮脏的秘密闪现出来：贝克曼画中的鱼，并不是基督教的象征，而是我们滑溜溜的、有异味的、无表情的生殖器的象征。《鱼上的旅行》（1934年）也被题为《男人和女人》，展现了一对男女被绑在两条大鱼上。本次画展展出的另一幅早期油画《小鱼》（1933年）中，一个小伙子在给两个女人看他的鱼；其中一个女人举起一根手指发出警告，而另一个只是盯着看，而她的脖子和脸颊被涂上了漂亮温柔的玫瑰红。像《狂欢节》《盲人的虚张声势》这样的三联画，不管还有没有其他主题，但它们都有关性别关系——有时相互支持，有时令人担忧。《离开》的左幅中，一男一女被从脚到脸绑在了一起；在《带风车的气球》（1947年）中，一对男女被一起囚禁在笼子里；在《营救》（1948年）中，一对塔希提岛的男女正处于交配的边缘；甚至在《鸟之地狱》（1938年）这幅被认为是对纳粹主义最直接、最暴怒影射的油画纵深处，也有一个长着四个乳房的女人从她的博斯^②式的蛋中钻出来，浑身蓝色，主宰着画面。



▲ 贝克曼

《小鱼》，1933年，布面油画，53 $\frac{1}{8}$ ×45 $\frac{1}{2}$ ”，巴黎，蓬皮杜中心国家现代艺术博物馆



▲ 贝克曼

《开始》（三联画），1946—1949年，布面油画，左右侧幅：65×33¼”，中央幅：69×59”，纽约大都会艺术博物馆。阿德莱德·米尔顿·德格鲁特小姐遗赠，67.187.53a, b, c

诺斯替派（Gnostic）：公元2—3世纪盛行于古罗马的宗教与哲学运动。该名称以希腊文gnosis（意为“知识”）为基础。

逐渐演变的三联画大多被用于教堂，而贝克曼以他的方式成为一个信教者：他在自己的艺术信条中谈到了上帝；他不仅阅读德国哲学，还阅读诺斯替派^②经文和佛教经书《吠檀多》以及《卡巴拉》。当他写出要扼杀和打倒“生命活力中那令人毛骨悚然的怪物”，并摆脱“这种无尽的恶心的植物性肉身”这些话时，他的语言已经为我们预示了他的绘画所具有的刺耳又炫目的特质及其含义不可简化的模糊性。古根海姆博物馆家居办公区没有展出的一幅三联画是《诱惑》（1936—1937年）；贝克曼可以被描述为诸多辩证精灵之一，对这些精灵而言，这个世界赫然呈现出来的诱惑，既是诱人的，同时也令人厌恶。

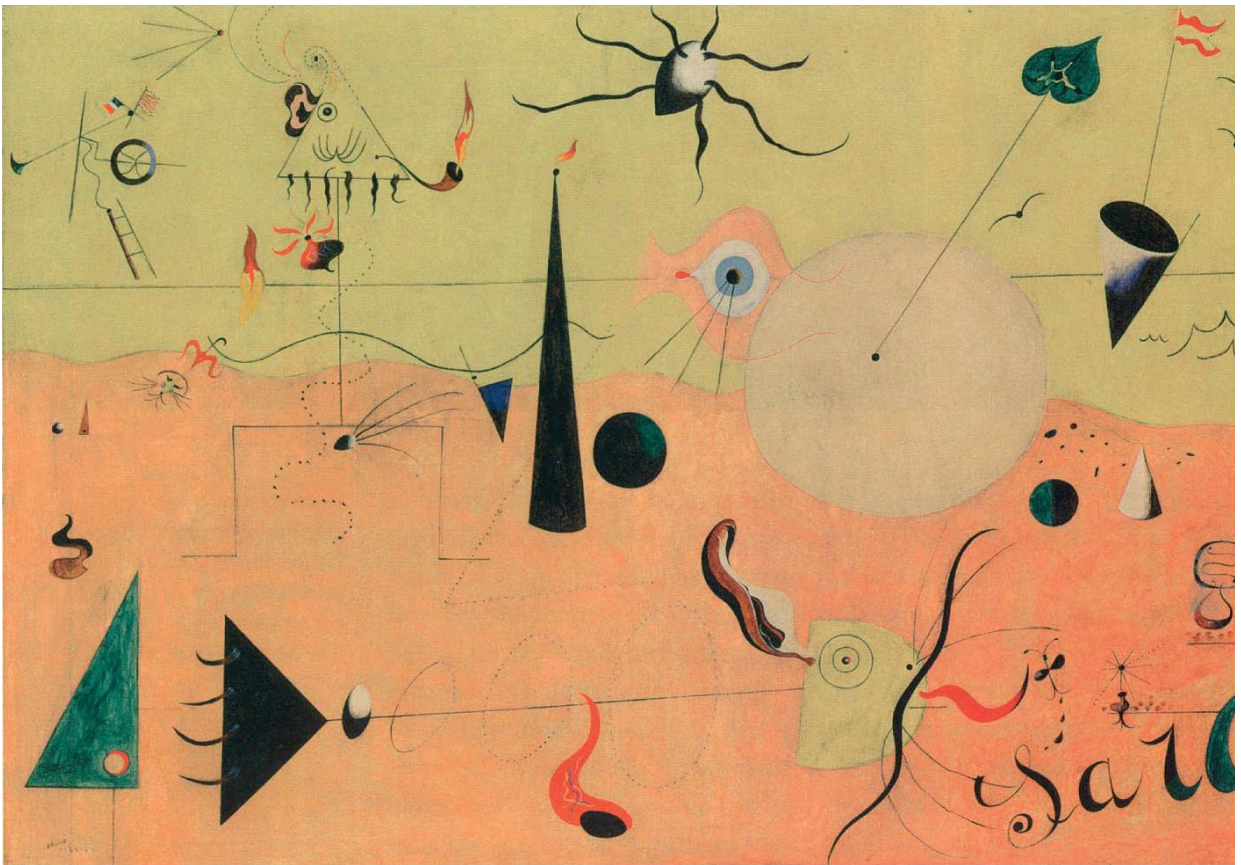
【原注】1993年10月17日至1994年1月11日在纽约现代艺术博物馆举办了《胡安·米罗》画展。

纽约现代艺术博物馆里的米罗^①



亨利·摩尔（Henry Moore，1898—1986）：英国20世纪最著名的雕塑大师之一。

在纽约现代艺术博物馆举办的《胡安·米罗》画展，是一次雄心勃勃的、非巡回的300件作品（包括160多幅油画）的大集聚，拥有许多惊喜。纽约现代艺术博物馆已举办过的毕加索和马蒂斯画展，以其盛大回顾展绚丽夺目的色彩，证实了我们早已知晓的东西；这次的米罗画展恰逢画家的百年诞辰，为我们揭示了这位看来像是一直在思考的艺术家那离经叛道的发展历程中一些意想不到的角角落落。毕加索和马蒂斯都是大自然的力量、阳光的收割者，而毕加索这位米罗的西班牙同胞那贪婪的影子，总是威胁着要吞下渺小、更年轻的米罗。米罗不得不从他繁忙、活跃的脑袋和他充满泥土气息的加泰罗尼亚根脉中给自己提供力量。跟亨利·摩尔^②一样，他最终成为一位现代艺术名人；他们标志性的生物形态在两人经久不衰的个人企业中充当公司徽标。他们颇有些遁世、沉思的天才实现了很容易招人嫉恨的全球传播和宣传。事实上，米罗在忠诚于为他的艺术提供素材——眼睛、阴道、男性生殖器、鸟类、星星、月亮、胡子、被称为“巴伦提那”的加泰罗尼亚农民帽子——这些并不丰富的私人意象储备的同时，也在勇敢地与千篇一律的程式化构思作斗争。在相当早的时候，他就不再以自然，即所感知到的外部性为创作对象，而同时，又在他作品的标题和越来越抽象的笔触中，紧紧抓住有机世界的映现。



胡安·米罗

《猎人（加泰罗尼亚风景）》，1923—1924年，布面油画，25½×39½”，纽约现代艺术博物馆，95.1936

在纽约现代艺术博物馆迎接我们的第一个惊喜是：米罗从一开始就非常出色、坚定和可靠。他20多岁时画的静物画和肖像画，以及出自暗调调色板的油画，都给人一种严密的强烈感受，而这种强度正是他一生既努力加以减轻又使之爆发的。在《南北》（1917年）中，他已经在试图创造一种分散的效果，各种元素（包括一本跟雪茄盒一样厚、封面上有“歌德”字样的黄色的书）略微倾斜，但互相之间又毫不相关。他那天生的阴郁性格使他对宽敞明亮很是抵触。《广告与花瓶》（1917年）中的拼贴元素像一块苍白的碎片漂浮在花纹桌面那油腻、深色的一堆乱糟糟的东西上。《蒙特洛伊，圣拉蒙》（1916年）的塞尚式的绿色块和橘黄色块，显出不协调的立体感，就像折叠的黏土，上面还有一个毫无立体主义感的碎片化的立方体。在《普拉德斯村》（1917年）中，就好像是担心出现野兽派那样无所顾忌的仓促笔触效果，米罗在一个单调乏味的、以学院派手法绘制的村庄和教堂的前景中，投射了抽象的彩色条纹。



米罗

《南北》，1917年，布面油画，24¾×27½”，私人收藏

立体派和野兽派希望在视觉上分解世界；而米罗渴望的是，把世界作为一组能指、从现象学上将它分开。对他来说意义重大的东西——他自己的脸，裸体女人，巴塞罗那附近蒙特洛伊的亚热带风景——他不能完全放任由立体派切肉机去处置。展出的两幅大型早期裸体画，一个是1918年画的站着的裸体，另一个是第二年画的坐着的裸体，虽然都大幅度地简化了，但仍然身形完整，仍然很有肉感。第一幅是一个淡紫色的性爱机器，在自己有着图案色彩斑斓的帷幔和地毯的闺房里。画第二幅的时候，米罗涂上了薄薄的、柔和的棕色色调，他的裸女有粗粗的棕色辫子、圆圆的肚脐和像乒乓球拍一样的镜子，相当诱人。从1917年的自画像到1919年的自画像，两者之间主人公似乎老了15

岁，并且穿越了很大的风格距离，达至一种安静前卫、仔细梳理、多斑点集中的方式，而正是从这种方式中，艺术家将飞跃到超现实主义。



米罗

《普拉德斯村》，1917年，布面油画，25%×28%”，纽约，所罗门·R. 古根海姆博物馆，69. 1894

他的乡村风景画有着羽状的清晰树叶和像瓷砖一样整齐的犁过的田地，当其中的《农场》（1921—1922年）在1926年被厄内斯特·海明威买去之后，便在文学史上留下了一笔。在A. E. 霍奇纳写的《爸爸海明威》一书中，霍奇纳这么记录海明威告诉自己的轶事：

我跟米罗是好朋友；我们俩都在努力创作，但都卖不掉任何作品。我写的故事都会被附上退稿条子退回来，而米罗没卖掉的油画都堆在他的工作室里，到处都是。有一幅画我爱不释手——就是那幅画他在南方的农场的——它时常萦绕在我的心头，所以，尽管我自己囊中羞涩，但我还是想拥有它。

根据卡洛斯·贝克的传记，海明威借了5000法郎买下这幅画，把它作为妻子哈德瑞34岁生日的礼物送给了她，并挂在两人的床头。他与矮小精悍、衣冠楚楚、颇有尊严的米罗是朋友，甚至更不搭调的是，两人偶尔还是拳击练习对手。米罗来巴黎比较晚，来时已经26岁。他解释说：“你必须成为一个国际化的加泰罗尼亚人；一个土生土长的加泰罗尼亚人在这个世上一文不值，而且永远不会有出息。”后来的岁月里，他一半时间在巴黎度过，一半时间回到巴塞罗那和蒙特洛伊。

人们试着用海明威的眼光来看《农场》，想弄明白到底是什么让他一往情深。在寒冷的蓝色天空和灰色的小月亮下，有一片棕褐色的田地和两栋白色的建筑，里面各种工具、家具和农场动物应有尽有；就像海明威早期的故事一样，这幅画被一种简单命名的狂喜所支配，一种看似天真的直截了当，但又充满挑战和不祥。他和米罗的回忆录里都透露，两人在巴黎经常挨饿，而饥饿之人都以一种极度的明晰来看待事物。米罗后来可能是开玩笑地声称，他的超现实意象背后隐藏着近乎饿死的幻觉。



米罗

《自画像》，1917年，布面油画，28¾×23½”，巴黎毕加索博物馆

马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp，1887—1968）：20世纪实验艺术的先锋，被誉为“现代艺术的守护神”，是达达主义及超现实主义的代表人物和创始人之一。

博物馆把这幅有名的《农场》——后来由玛丽·海明威赠送给华盛顿的国家美术馆——与《猎人》（1923—1924年）一起挂在一个角落里，后者具有成熟米罗的风格，即具象人物被简化为浮动的表意符号，第三维度的阴影被一种马塞尔·杜尚^①所称的“二维天体演化学”所摒弃。《农场》和《猎人》摆放得这么近，造成了交通堵塞，展厅里挤满了摩肩接踵、目不转睛的观众，他们一个个戴着解说耳机，像极了一个个机器人；等待逃离这个艺术狂热者的身体大堵塞的这段时间，倒给人时间去遐想：当米罗转过自己的街角进入某个“绘画之外”的领域时，他难道没有抛弃太多与生俱来的绘画要素吗？他的有些超现实主义之前的油画在视觉和构图的融合方面处理得很好——1919年的自画像、《一个西班牙舞者的肖像》（1921年）、东西塞得密密麻麻的《马、烟斗和红花》（1920年）、妙趣横生的《静物画——手套和报纸》（1921年）和技艺高超的《有兔子的静物画》（1920—1921年），后者里那三个瞪大了眼睛的动物（一只公鸡、一只兔子、盘子里一条黄色的鱼），显然在这幅静物画里仍旧栩栩如生。单单这些作品都会确保米罗在艺术史书里拥有一席之地。离开这个尴尬的角落，大步流星地轻松穿过展览的许多剩下的展室，留在人们身后的是一种吸引人的张力，一种结构严谨的后立体派现实主义，并进入了一种淘气顽皮却又令人担忧的自由。

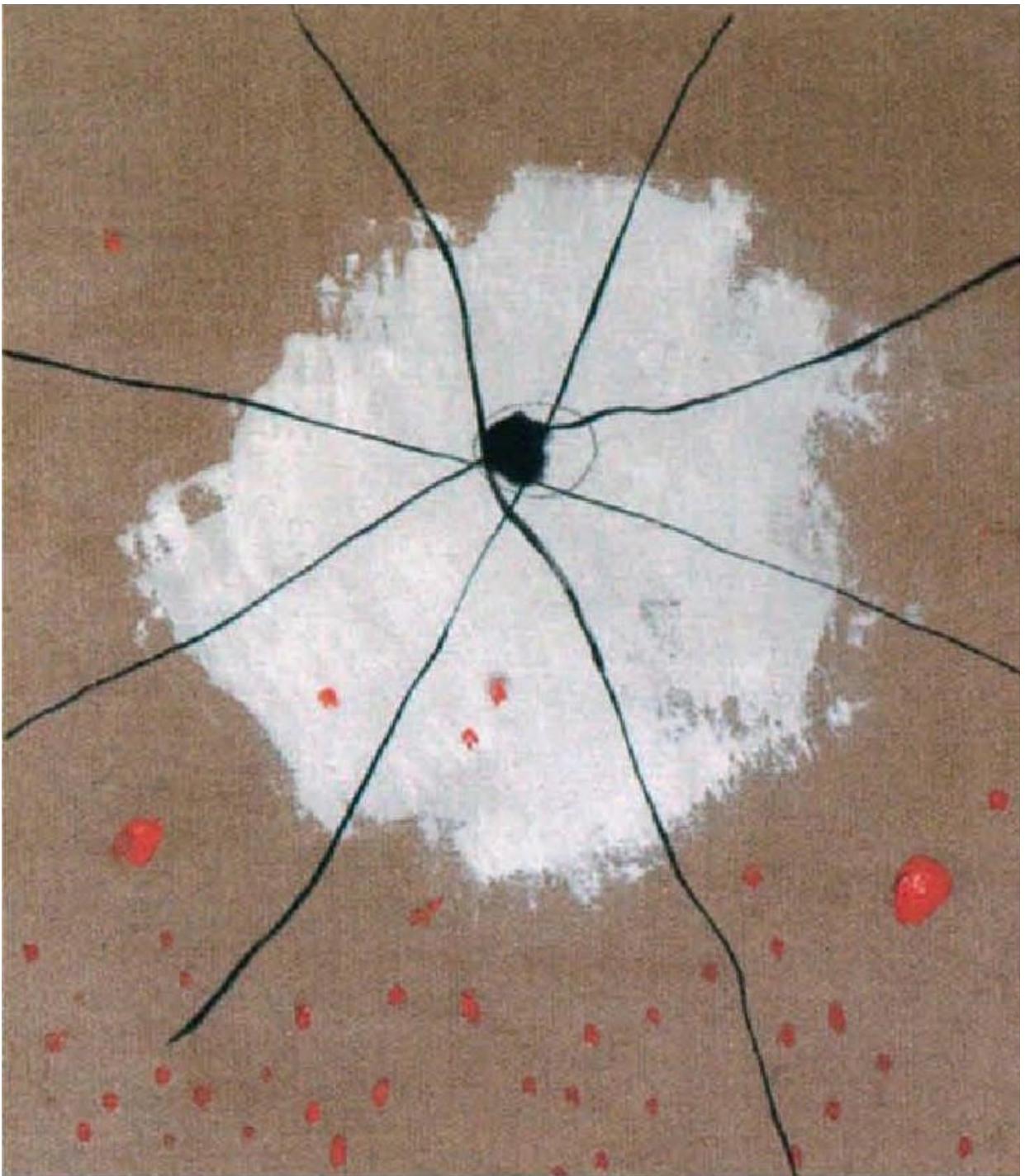


米罗

《农场》，1921—1922年，布面油画，48¼×55½”，华盛顿特区，国家美术馆。玛丽·海明威捐赠，1987. 18. 1

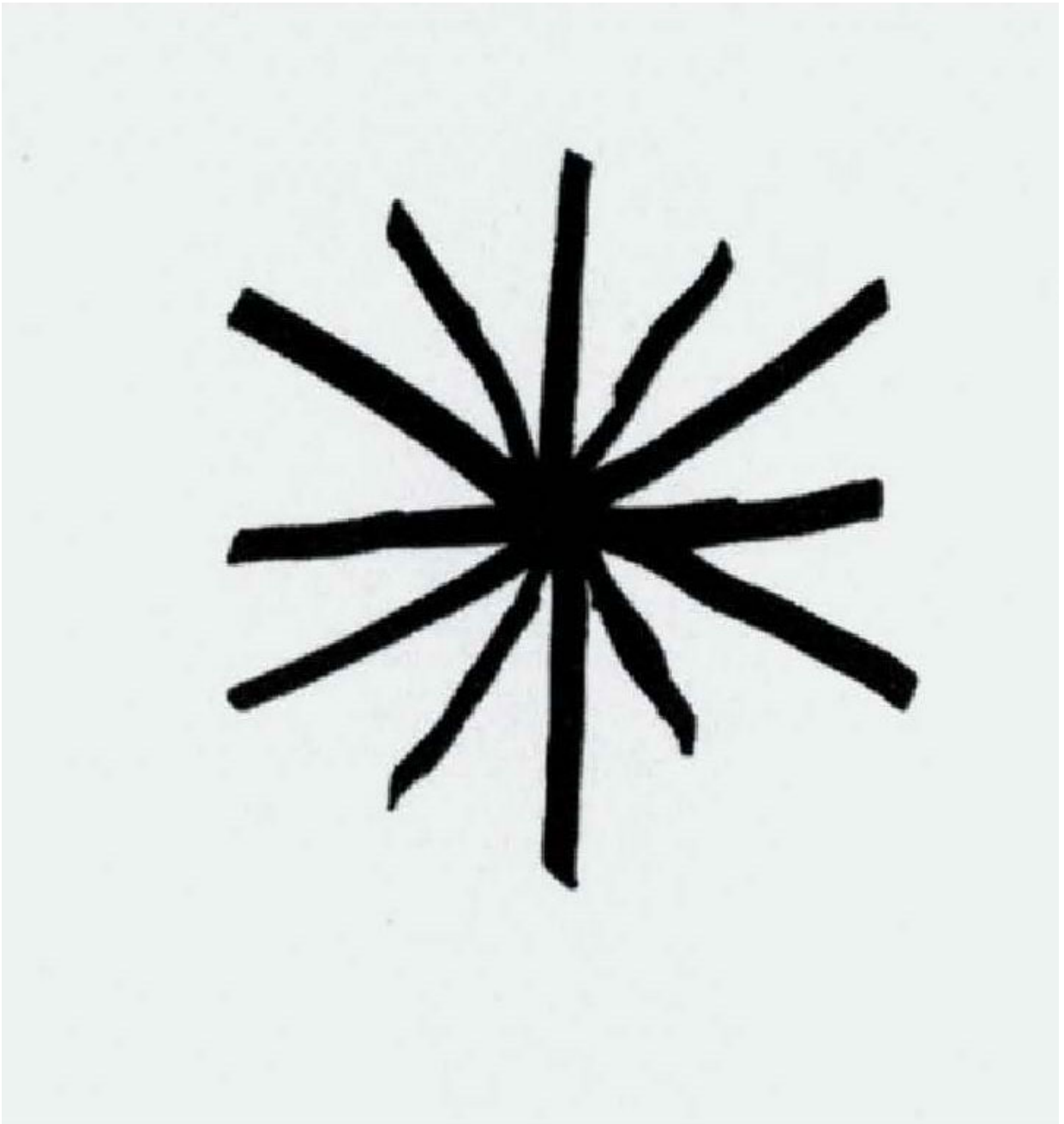
很惊讶地发现，早在1920年代中期，米罗就已经发明了色域绘画。一开始，那些用单色覆盖的油画——《吻》（1924年）里面的绿色、《B夫人的肖像画》《加泰罗尼亚农民头像一号》（都是1924年）里的黄色、《加泰罗尼亚农民头像三号》《名人》（都是1925年）里的蓝色——都是乱涂乱抹的，几乎没有另外一抹颜色。这个过程在《照片》里变得更加大胆：整个画面除了一小摊蓝色及其下面用法文写的文字说明“这是我梦想的颜色”之外，可以说空空如也。还有在《油画》（1925年）里，一块一码宽的帆布被结结实实地全刷成了蓝色，只是在左上角有一个极小的球体，就像宇宙中的一颗星

星一样孤独。在《加泰罗尼亚农民头像三号》里，刷擦有了某种云样的形状，而星星也有那么几颗了；而在《名人》里，帆布被刷擦得极薄，观众甚至可以很难得地看到帆布后面支架的结构。这种高度的自我指涉、画家意识，直到战后的美国才会再次出现，在米罗后来的作品中则被弃而不用；而在米罗后面的作品里，变形虫形状物和游荡的线条呈现出一种世外的物质。作为达达主义的残余，单色画与其说是用来戏剧化画家的行为，或者吞没观众的视野，不如说是以形而上学的方式，对我们（观众和画家）所立足的基础提出质疑：一幅画到底是什么？印象派以来，答案肯定是“几平方英寸的颜料”。这些“颜料最重要”的绘画作品中最有效的一幅是《世界的诞生》（1925年），这是一幅8英尺高的油画，画布上被允许喷溅着薄薄的灰色颜料，它有效地隐喻了原始的混沌状态，在其上又强加了一些基本形状，三角形和圆形之类的。



▲米罗

《48》（局部细节），1927年，上了胶料的帆布上涂油料和水溶性颜料，
57½×45”，私人收藏



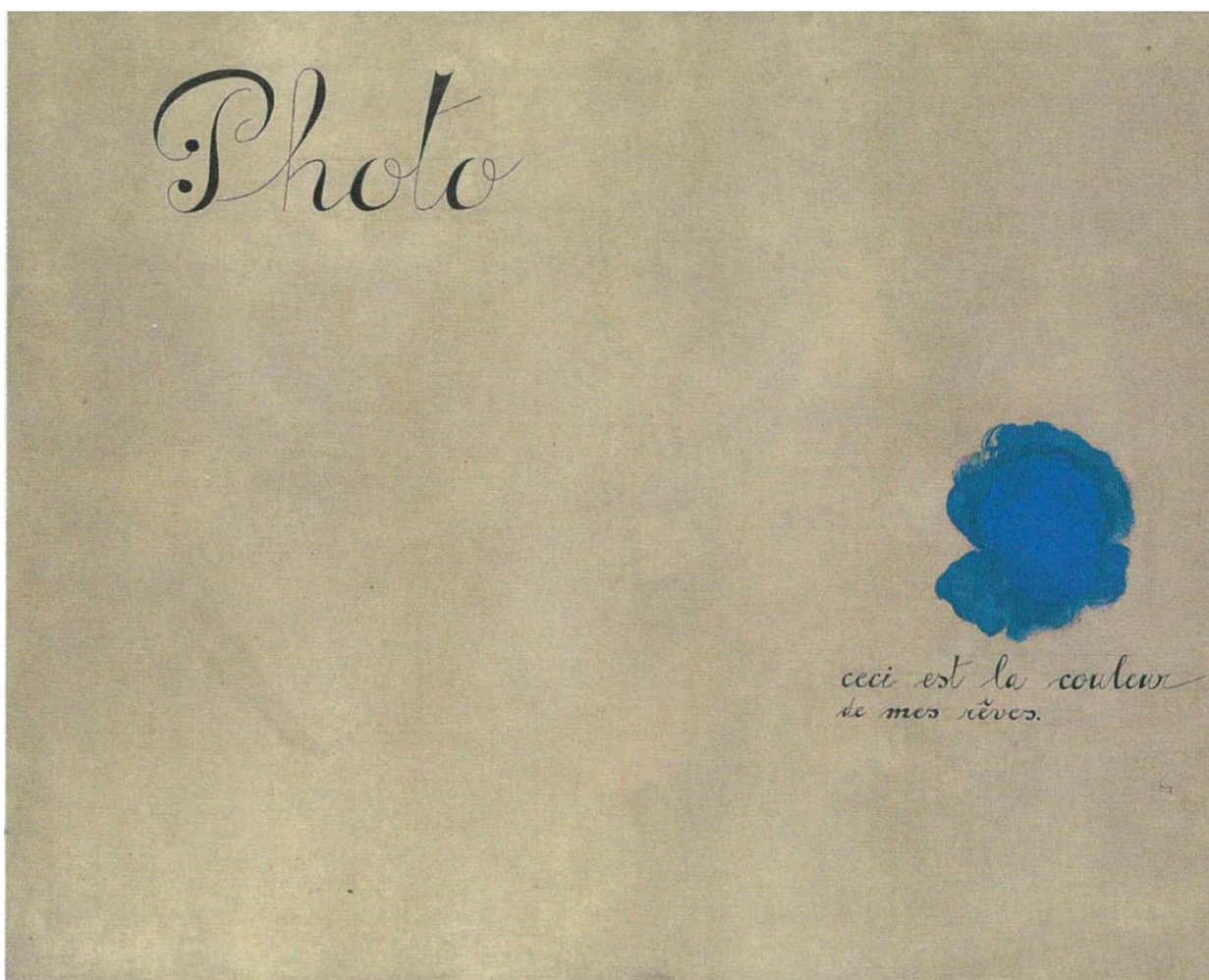
库尔特·冯内古特（Kurt Vonnegut, 1922—2007）：美国黑色幽默小说的代表人物之一，代表作有《第五号屠宰场》等。

▲库尔特·冯内古特 

画作《这是我画的屁眼》，来自小说

《冠军早餐》（1973年）的前言，铜板纸上的毡头笔标记

但是，当我们边走边看米罗几十年来在他的小宇宙中圈出来的繁衍迅猛的变化时，想要找到过于具体的指示物是行不通的。一个星号样的形状可能是一个男人的星星，但也可能是另一个男人非写实的肛门。许多画作尽管色彩丰富而且不停地翻着新花样，但它们过眼就忘。纽约现代艺术博物馆很早就开始收藏米罗的作品，而且藏品众多，大家对它们的收购情况的熟悉，让我们不顾疲劳，驻足细看——《人投鸟一石子》（1926年）里，在绿色的天空下、黑色的大海旁，一个令人大为惊奇的独腿无胳膊的独眼巨人在扔东西；《荷兰室内画（一号）》（1928年）在本次画展中与一组照片一起展出，这组照片记述了H. M. 索尔格温馨的类型画《诗琴演奏师》（1661年）如何被牵强的置换变成了这么一团乱七八糟的东西，里面只有一把诗琴和一只嘴里叼了个烟斗的狗是可以容易辨认出来的；《燕子——爱》（1933—1934年）里七拐八拐的线条以及颜色的拼接缝合可能类似于燕子的飞翔或爱情的轨迹；而《有旧鞋的静物画》（1937年）则回归到原先注意细节的静物画画法，但基调是负面的，颜色也是诡异的霓虹色。米罗的世界越来越黯淡。蓝色的宇宙空白和拱形轨迹正逐渐消失在黑暗中，而在人形动物形象中，有一种毕加索式的折磨感。在1930年代后期，黑色成为一种背景色，在那上面潦草地用白色写上“星星抚摸黑人的乳房”（1938年），或者上面散布着几个太阳和月亮以及磷光鱼就是一幅《自画像二号》（1938年）了。《为鸟一蜻蜓的飞过所困扰的女人，坏消息的预兆》（1938年）尽管它是为装饰幼儿园而绘制的，但充满了恐怖，而且一点都不难理解。米罗在1930年代的许多作品似乎都是丑陋的卡通画，花里胡哨的，又有模仿原始派的成分。



▲米罗

《照片——“这是我梦想的颜色”》，1925年，布面油画，38×51”，大都会艺术博物馆。皮埃尔和玛丽亚—盖塔纳·马蒂斯收藏，2002. 456. 5



▲米罗

《人投鸟一石子》，1926年，布面油画，29×36¼”，纽约现代艺术博物馆，271. 1937



▲米罗

《自画像二号》，1938年，粗麻布面油画，51×77”，底特律艺术学院。W. 霍金斯
• 费里捐赠，66. 66



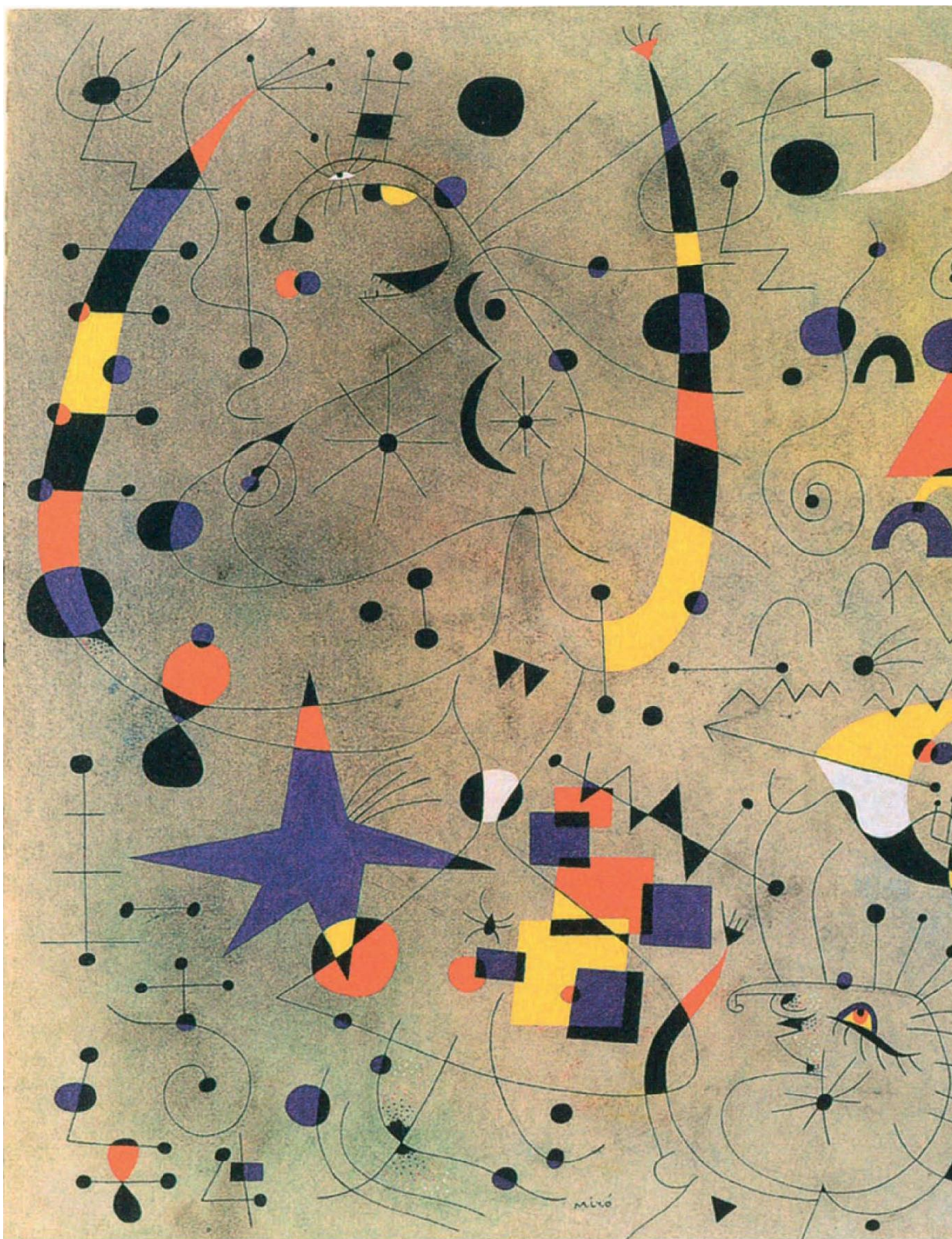
▲米罗

《星星抚摸黑人的乳房》，1938年，布面油画，51×77”，伦敦泰特美术馆

达利（Salvador Dalí，1904—1989）：著名的西班牙加泰罗尼亚画家，因其超现实主义作品而闻名。

唐吉（Yves Tanguy，1900—1957）：法国超现实主义画家。

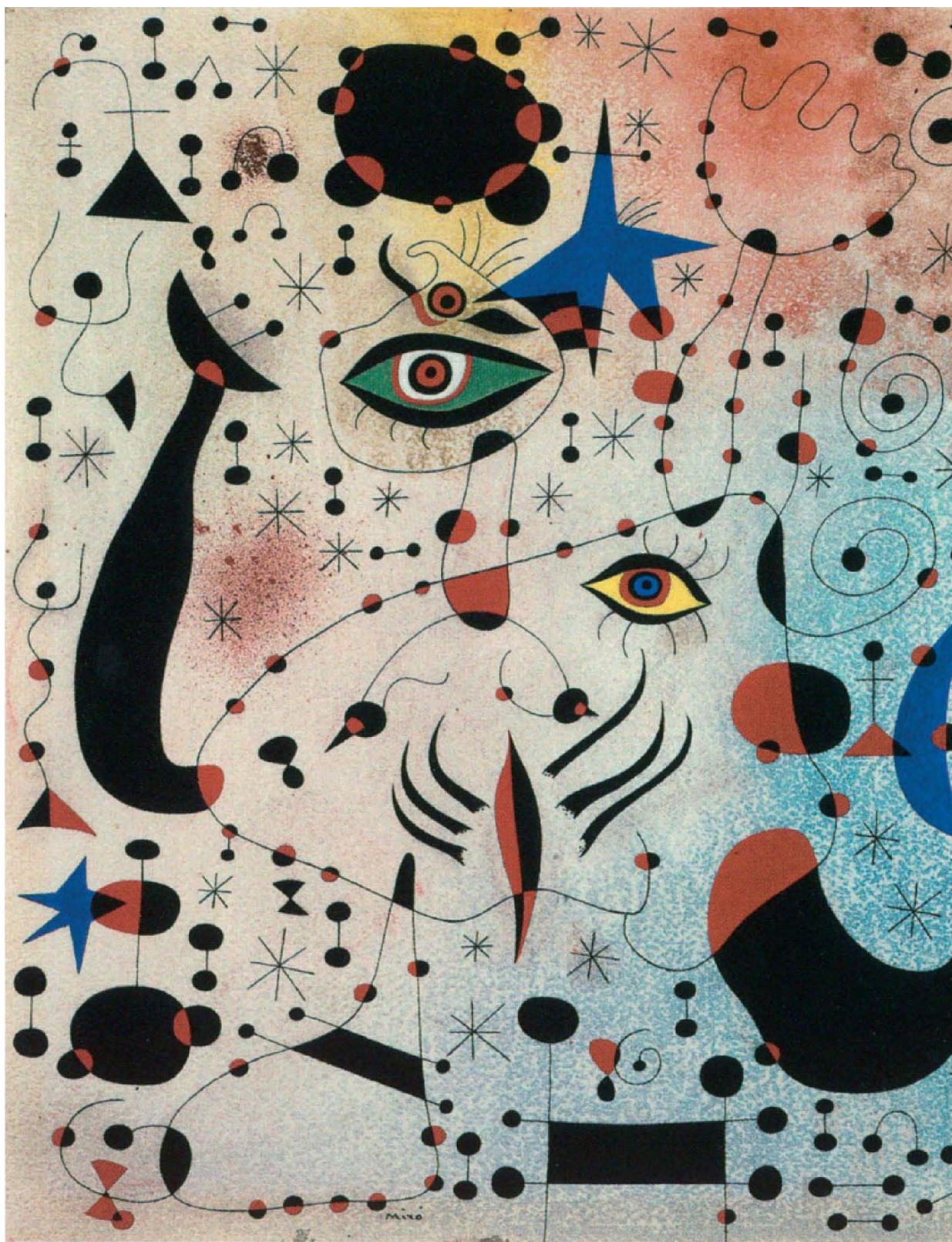
1940年，米罗与家人从被德国人轰炸的诺曼底逃到中立的西班牙，20个月后在统一大小的纸上完成了23幅水粉画系列，这是美学上的胜利，也是对降临欧洲的恐怖的胜利。在一个展室里集齐了被称为《星座》系列的所有23幅水粉画，这是本次展览的一大壮举；它们一起构成了一曲崇高的室内乐，因为那些隐晦而又古怪的人物被越来越多由形成星座的星星、球体和沙漏所组成的一支欢快舞蹈所取代。房间里的视觉愉悦令人眼花缭乱；黑色和红色、绿色、黄色和蓝色的球状星团发出啾啾声、钟声和叽叽喳喳声。本次画展不止一次地提醒我们，米罗的父亲是个钟表匠。通过缩小装饰图形，并将其周围的空间缠绕得更紧，米罗避免了使其显得过于松弛；他的许多战前画作描绘了一种延展的柔韧，一如没有透视的达利^①，或者没有造型的唐吉^②。《星座》系列的大部分作品于1945年初在纽约皮埃尔·马蒂斯画廊展出，根据本次展览的宣传册，“它们闪烁的、全面的色调经常被认为影响了被称为抽象表现主义的年轻一代美国画家”。



米罗

《星座》系列之《杂技舞者》，1940年，纸面水粉和油洗画，18×15”，康涅狄格州哈德福德，沃兹沃思·阿瑟尼姆艺术博物馆。菲利普·L. 古德温收藏部

1945年，米罗52岁，还有30年的创作生涯。此时，他已经成为现代主义的巨匠之一。他那令人费解的、涂鸦般的形象出现在壁画、挂毯、织物和陶器上。青铜和石头质地的、大大小小的球根角雕塑，为他的作品增添了一种新的玛雅风格。在他鼎盛时期，他负担得起在马略卡岛帕尔马的一个大型画室，并在那里画了那些巨幅单色油画（其装饰虽然降到最低程度，但似乎透露出一些不确定性），以回应他部分激发的抽象表现主义运动；纽约的抽象表现主义美学严格清除了哪怕是一丁点的描绘。抽象表现主义以其整墙整墙的油彩，蔑视文字表达方式，而在米罗的画中，总是有一个概念的暗示，一首潜藏的诗。在最后的这些展室里，更为真挚的是那些剧烈的动态绘画作品，就像一个老萨满向他渐渐消失的神大呼小叫一样，极度痛苦地朝画布猛掷颜料。直到上了年纪，米罗才敢直接用画笔画画：即使是看起来最服从心理自动主义的作品，也有一个做过初步素描和画布准备的有条不紊的背景。米罗最后的作品是在一个宇宙化的洞穴中的一些大型的洞穴画。画展的最后一幅画看上去似乎有一个魔鬼在里面，还有一把刀尖滴着血的刀。

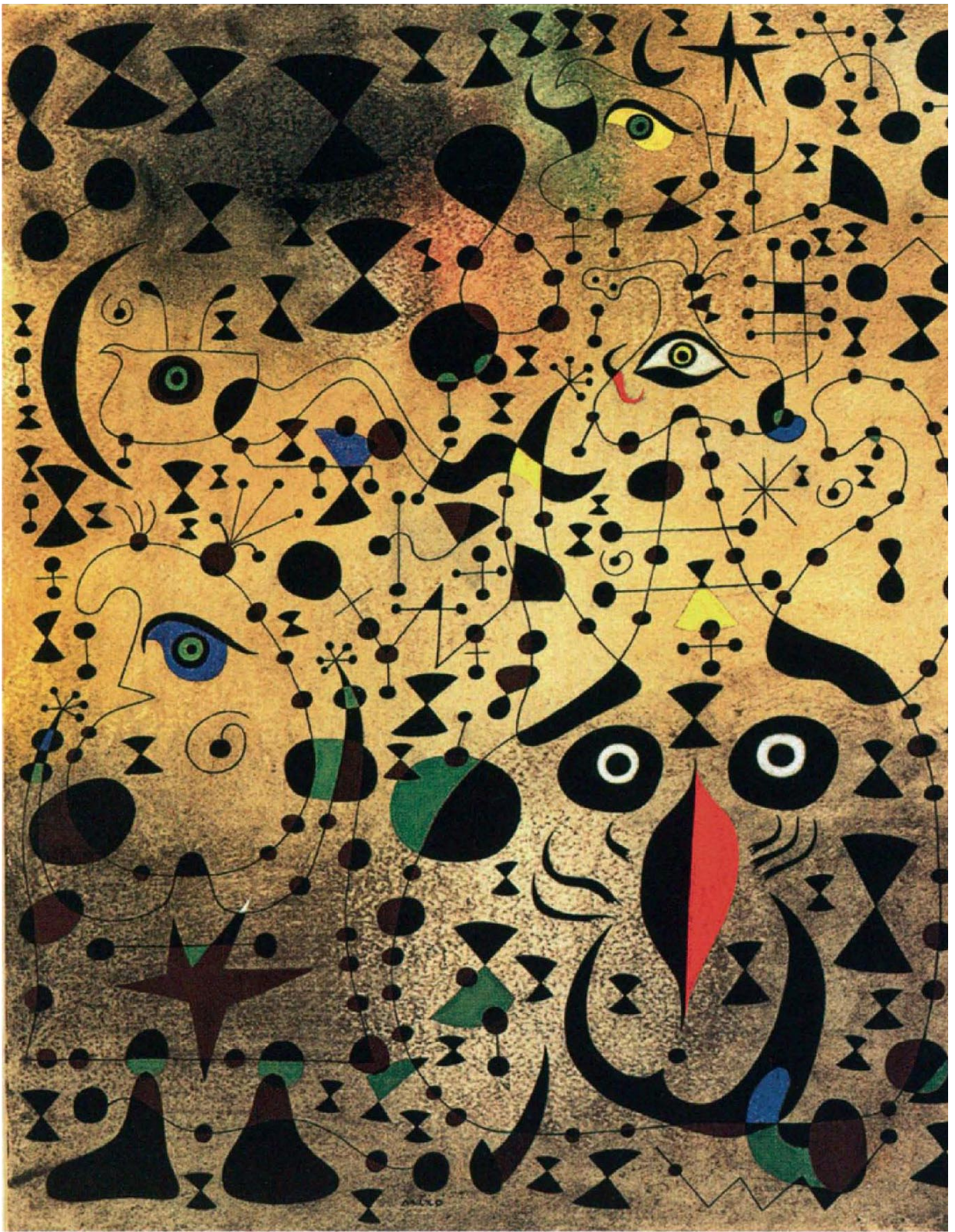


米罗

《星座》系列之《爱上一个女人的密码和星座》，1941年，纸面水粉和墨水画，18×15”，芝加哥艺术学院。吉尔伯特·W. 查普曼夫人捐赠，1953. 388

保罗·克利（Paul Klee，1879—1940）：瑞士现代艺术家。

这么多年米罗都在想些什么呢？对他的每一个神秘符号的字面解读，即使是可能的，也跟它们的视觉效果以及观众所理解的它们的意义相去甚远。与波洛克或毕加索的作品不同的是，他的作品并非一目了然；你看到的并不完全是你得到的。施行了这么些魔法仪式，但它们是否有效？超现实主义本质上是一场文学运动，以弗洛伊德的著作为基础，由诗人安德烈·布雷顿详细阐述为一个理论。米罗在他的题字油画和详细描述的题目——《一个被天鹅的游过照得熠熠生辉的湖边的女人》《第13日，梯子划过苍穹》《红太阳吞噬蜘蛛》——中表现出了一种文学的天赋；他频繁发出的理论声明和高度系统化的绘画组织方式，暗示了他绘画背后有一个系统、一个密码网络。很欢迎像卡罗琳·兰奇纳（她为本次画展的目录提供了令人钦佩的详细简介）这样的评论家去对密码进行拼凑解读，但与此同时，非专业的观众在从一幅隐晦的画满符号的油画悄悄走向另一幅时，必须努力克服一种被排斥的感觉。保罗·克利^①的表意符号画对人类状况的普遍认识会产生其意思，或者可以更恰当地说是“含意”；相比之下，米罗有一个任性的奥秘，可能孕育自他那与欧洲文化传统截然不同的加泰罗尼亚文化。他在具象和抽象之间摇摆不定；1923年，他宣称“我已经成功地完全摆脱了自然，我画的风景画与外面的现实世界毫不相干”。在另一方面，他拒绝加入一群自称抽象艺术家的邀请：“他们请我进入他们空无一人的房子，似乎我在画布上画的记号不能与我心灵的具体表现相对应，没有拥有一个深刻的现实，也不是现实本身的一部分。”现实是个人的，而——沃尔特·惠特曼，米罗崇拜的人，恰恰相反——一个人所在之处显然不是“无限在有限中爆发”的地方。米罗有强烈的现代主义冲动去创立一种新的宗教，但他的材料的私密性使宗教图腾略显单薄。



米罗

《星座》系列之《向一对恋人透露未知的美丽的鸟》，1941年，纸面水粉、油洗和炭笔画，18×15”，纽约现代艺术博物馆。通过莉莉·P. 布利斯的遗赠获得，7. 1945

【原注】2005年2月17日至5月8日在纽约国家学院博物馆举办了《美国超现实主义》艺术展。

我们的无序艺术^⑨



加拉·艾吕雅（Gala Éluard）在认识达利之前，曾经是法国当代杰出诗人保罗·艾吕雅（Paul Éluard，1895—1952）的妻子。

沃尔特·奎特（Walter Quirt，1902—1998）：美国超现实主义画家。

《美国超现实主义》是一个在纽约国家学院博物馆举办的、有100多件种类繁多的展品的展览，虽然规模不大，但给美国观众带来了相当多的愉悦和思考。在达利和他那咄咄逼人的妻子加拉·艾吕雅^⑩频繁而又浮夸的入侵的激发之下，超现实主义引起了全国的关注，并在30年代得以盛行，但在务实的美国时尚中被用于社会抗议。沃尔特·奎特^⑪和詹姆斯·盖伊将受压迫的工人戏剧化，奥·路易斯·古列尔米想象了一座布鲁克林大桥被民主的敌人轰炸的情景，彼得·布卢姆（在《永恒之城》中，一部1930年代中期的全景画，曾在现代人的现代作品中占据首要位置）公开谴责了墨索里尼，亚历山大·霍格以本次展览最令人震惊的形象描绘了一个暴露在表土的侵蚀之下、由白色黏土形成的巨大裸体。



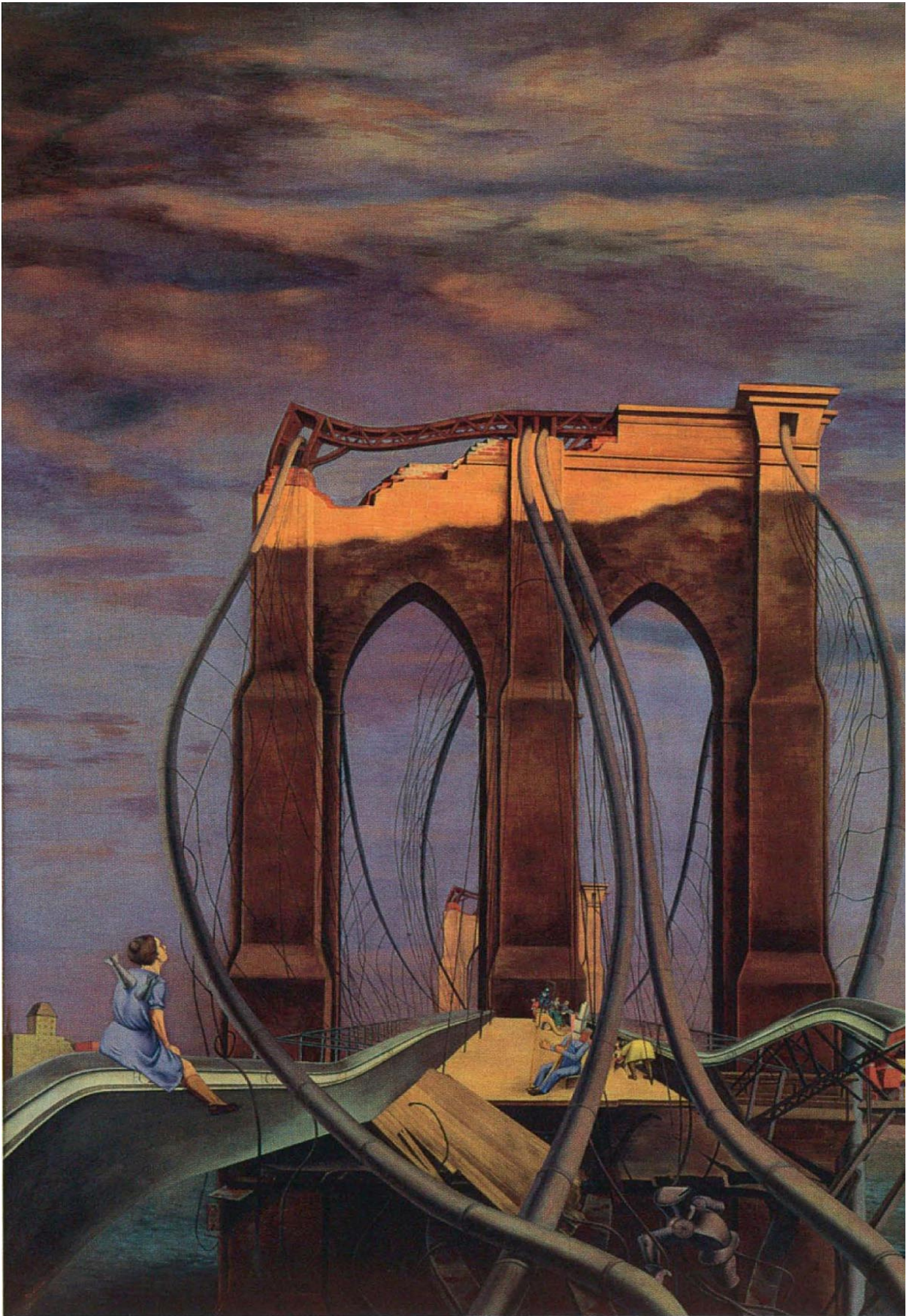
亚历山大·霍格

《侵蚀二号——赤裸的大地之母》，1936年，布面油画，40¼×56¼”，俄克拉何马州塔尔萨，菲尔布鲁克艺术博物馆。博物馆收购，1946.4

约瑟夫·康奈尔（Joseph Cornell，1903—1972）：美国第一位伟大的超现实主义
者、装置艺术家、蒙太奇电影导演。

伊凡·奥尔布赖特（Ivan Albright，1897—1983）：美国神秘现实主义画家和艺术
家。

这些美国人中有许多很好地模仿了达利的开放空间、光滑的表面，以及——引用劳特雷阿蒙特伯爵的预兆性话语——“手术台上进行的缝纫机和雨伞的”结合。有几位艺术家——约瑟夫·康奈尔^①、伊凡·奥尔布赖特^②——都是天生的怪人，纳入本次展览很符合要求。美国艺术的原始记忆是遭遇充满敌意的荒野，所以总体而言，美国艺术乍一接触超现实主义便喜欢上了它的夸张和隐喻；但其清教徒的职业道德对于巴黎超现实主义背后的嬉戏式的自我放纵（也就是一种利用刻意的解除管制作为通往新启蒙的途径）几乎没有什么用处。这种无所顾忌的内省是大学生和无所事事的波希米亚人的一大乐趣。



奥·路易斯·古列尔米

《心理地理学》，1938年，布面油画，35¼×24”，私人收藏

阿希尔·高尔基（Arshile Gorky，1904—1948）：亚美尼亚裔美国超现实主义画家。

马瑟韦尔（Robert Motherwell，1915—1991）：美国超现实主义画家。

阿道夫·戈特利布（Adolph Gottlieb，1903—1974）：美国抽象表现主义画家。

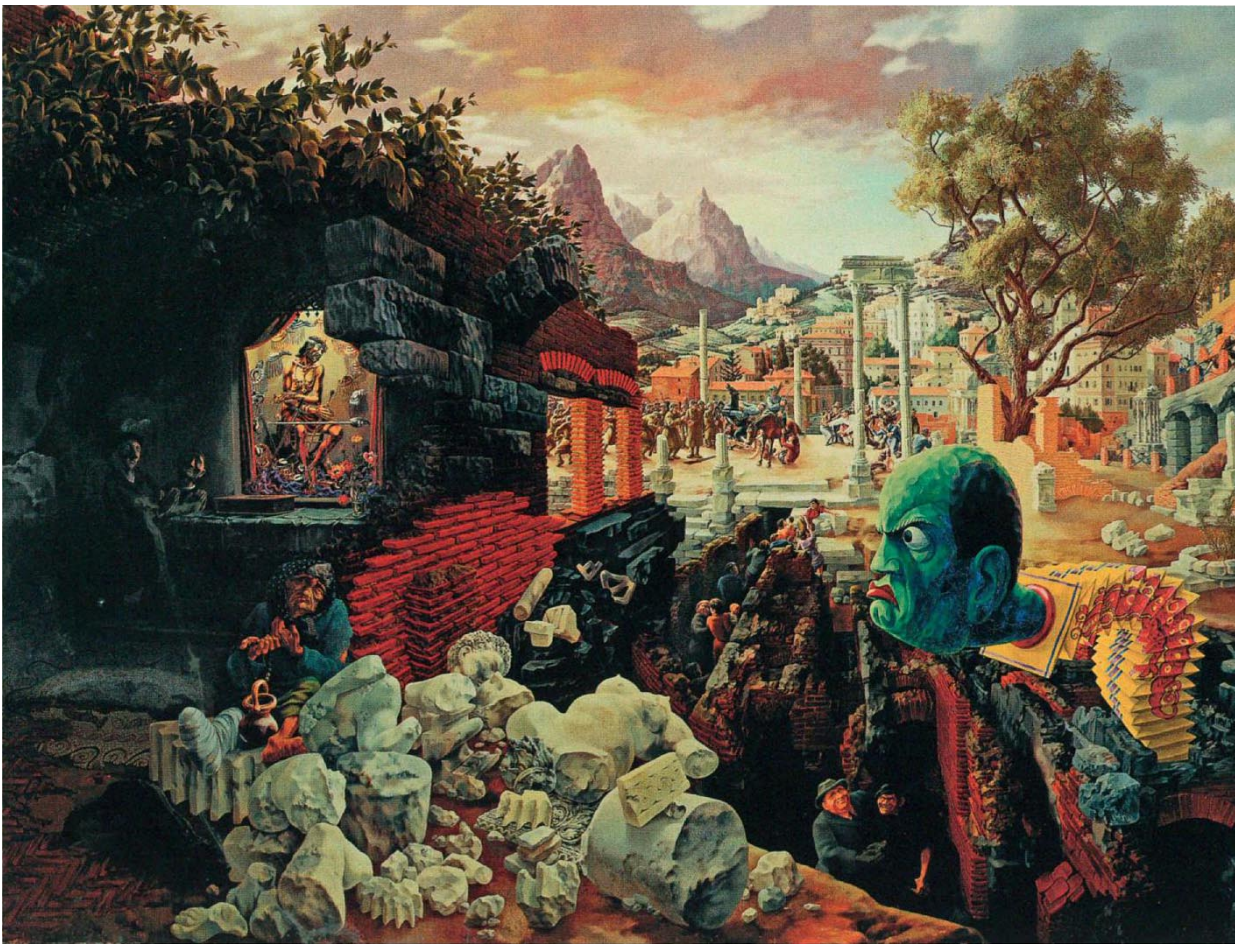
菲利普·古斯顿（Philip Guston，1913—1980）：美国20世纪最具影响力的抽象表现主义大师之一。

野口勇（Isamu Noguchi，1904—1988）：美国20世纪最著名、最受好评的雕塑家之一。

大卫·史密斯（David Smith，1906—1965）：美国雕刻家，最早创作金属焊接雕刻的艺术家之一。

《我们的邻居》（Nuestro Barrio）：美国一部著名的西班牙语电视肥皂剧。

这次画展不仅包括了阿希尔·高尔基^⑤创作的一些神秘得不够典型而又很可爱的抽象作品，还有许多以抽象表现主义而闻名的画家的早期作品——波洛克、罗斯科、马瑟韦尔^⑥、阿道夫·戈特利布^⑦、菲利普·古斯顿^⑧。雕塑家野口勇^⑨和大卫·史密斯^⑩在这里既尴尬又讽刺，但他们继续走向又一个胜利的丰碑。尽管与印象派或抽象派画作相比，挂在墙上的超现实主义油画有一种大惊小怪、惹人麻烦的智力倾向——甚至是一种故意的丑陋——超现实主义仍旧是战后美国艺术繁荣的摇篮。在随后的半个世纪里，超现实主义也从未完全离开。确实，当我坐在开往机场的出租车上，往外看到东哈莱姆砖墙上那些民间壁画——其中一幅吹嘘是《我们的邻居》^⑪，另一幅硬是把上帝模样的人物与一面美国国旗扯在一起，还用大写字母写了“我们从来不会失去力量”几个字——我注意到涂鸦用的是习俗化了的圆胖难看又漂浮不定的字形，似乎超现实主义是自然的、本能的绘画模式，而抽象和现实主义都是学术提炼的产物。



彼得·布卢姆

《永恒之城》，1934—1937年，纸板油画，34×48”，纽约现代艺术博物馆。西蒙·古根海姆夫人基金，574. 1942

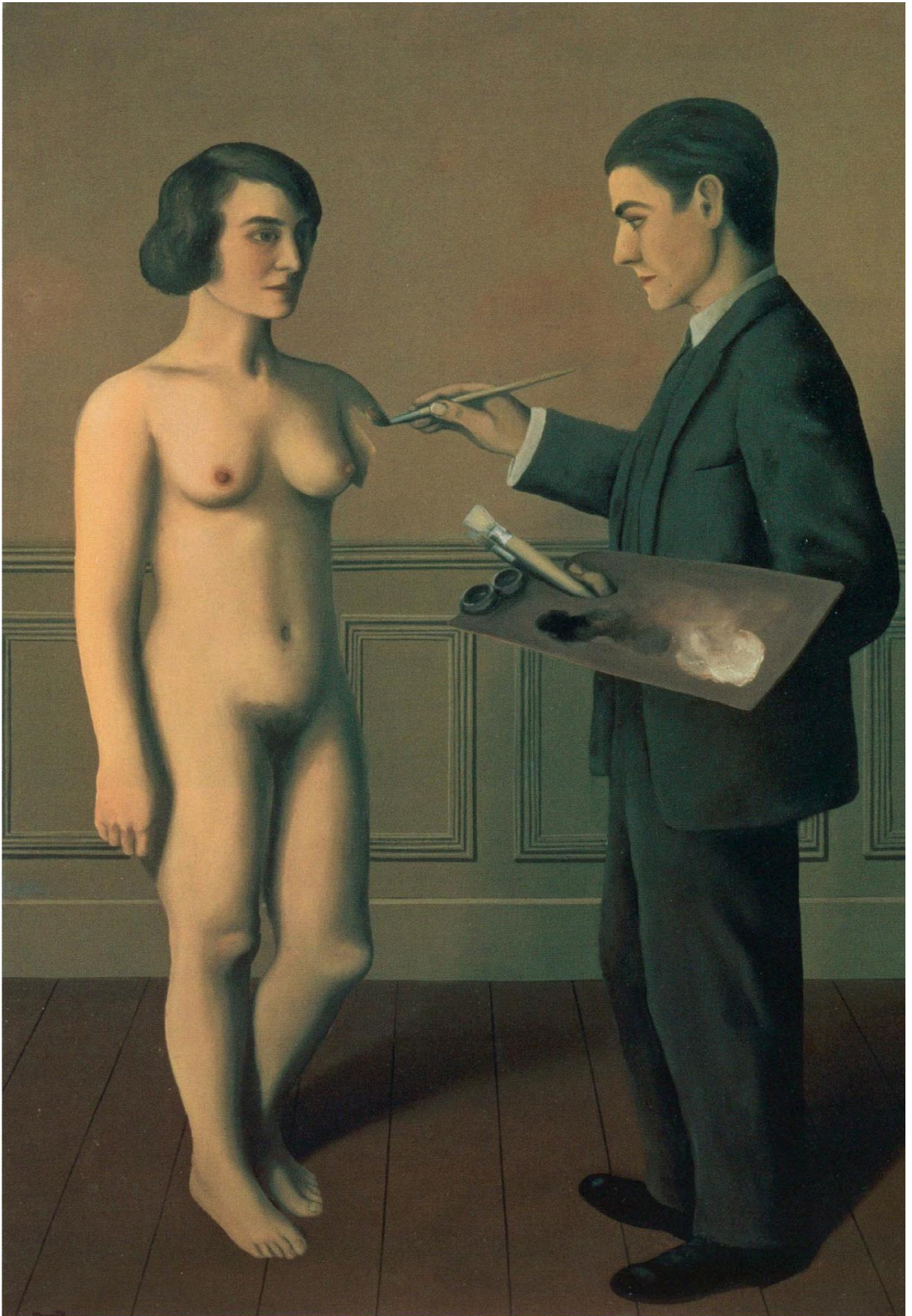
【原注】1992年9月12日至11月12日在纽约大都会艺术博物馆举办了《马格里特》艺术展。

了不起的马格里特^⑨



勒内·马格里特（René Magritte, 1898—1967）：比利时超现实主义画家。

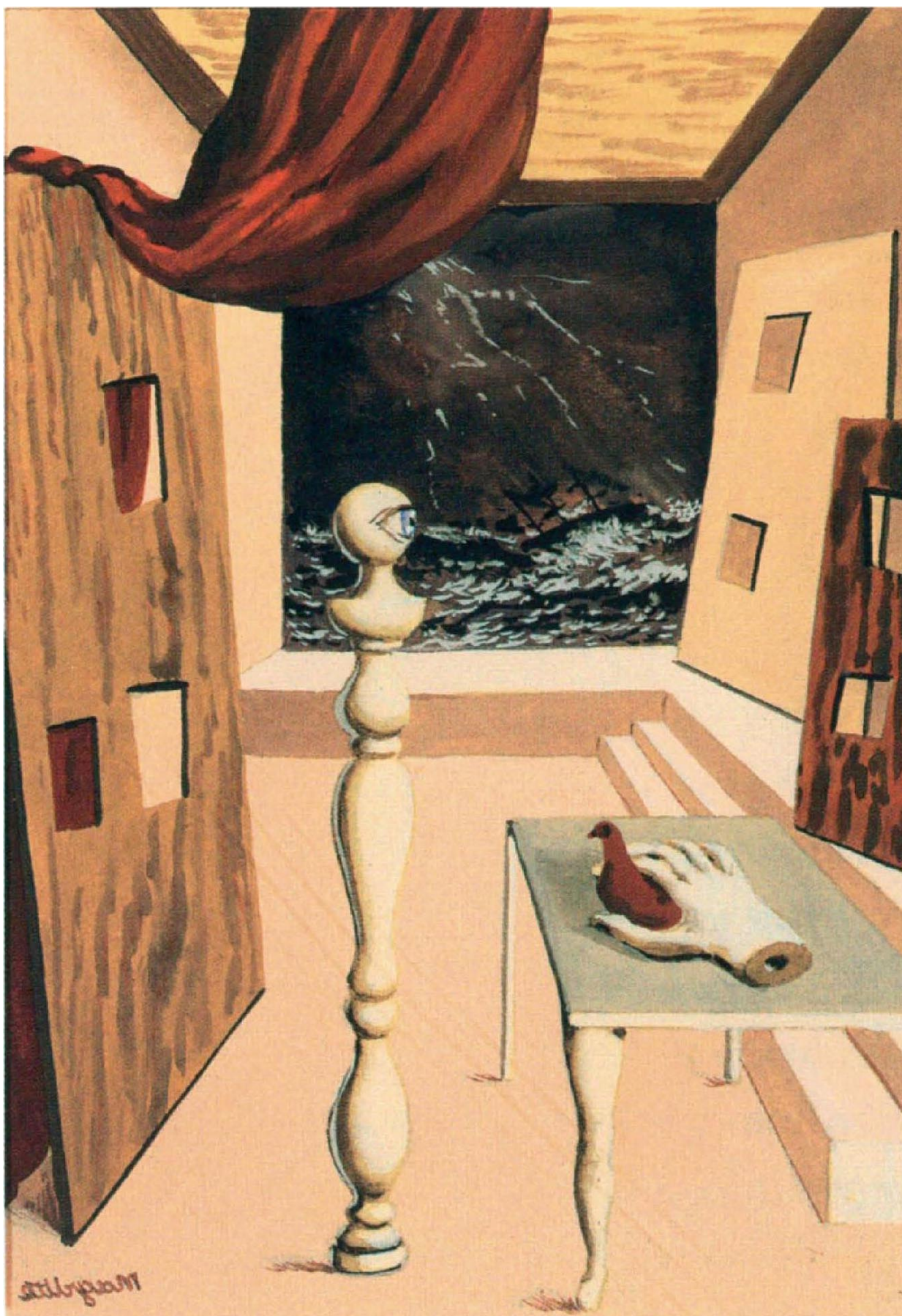
人们并不期望大都会艺术博物馆的马格里特^⑩艺术展会是一个相当宏大的人文主义启示，但事实确实如此。这一启示所具体揭示的东西是无法用语言表达的，就像他的画作无法用语言表达一样。“这不是一个烟斗”（*Ceci n'est pas une pipe*），他最臭名昭著的一个绘画发明这么宣称，具有讽刺意味的是，它的上面明晃晃就是一个烟斗的图像。马格里特坚持不懈的哲学尝试，就是要扰乱我们对现实的假设——把观众从简单的、容易用语言表达的概念领域，转移到他所说的“只有通过绘画才能看到”的思想领域。马格里特的画作中那些精心设计的、颇具文学性的标题不是他自己，而是他的超现实主义朋友们编造的；在马格里特的公寓里，他们在每周一次的聚会上扮成一个闹着玩的委员会来决定画名。他在1938年的一次演讲中解释说：“我之所以用这种方式选择这些标题，是为了防止我的画作被人们的头脑自动分配到一个令其安心的区域，从而低估它们的重要性。标题必须是一种额外的保护，它将阻止任何将纯粹的诗歌变成一种微不足道的游戏的企图。”



勒内·马格里特

《尝试不可能之事》，1928年，布面油画，45¼×31½”，布鲁塞尔—巴黎伊西·布拉乔画廊

马格里特的早期油画，一旦他对立体主义、未来主义、纯粹主义和装饰艺术风格的实验成为过去，让我们面对的就是一系列的否定。色彩被一种灰褐色和灰色占主导地位的灰色画风格所否定。一种浑浊、暗淡无光的质感让我们感觉到比利时冬天室内的阴暗，而对19世纪学院派“地方色彩”的顽固坚持，把印象派所释放出来的飞溅的光彩都排除在外。精心描画的油画纹理被一种油腻的、轮廓模糊的颜料处理方式所否定。“我一直在努力，”他说，“确保实际的画作不被人注意到，尽可能不让人看到。”在1920年代和1930年代，他靠画商业插图来养活自己，他的画在复制过程中效果损失很少——事实上，有些效果还有所增进。例如，《凝固的时间》（1938年）中冒烟的火车头像烟囱一样从壁炉的后墙上伸出来，这在巨大的原画里看起来还不如艺术展目录和宣传小册子里让人一目了然的缩小版鲜亮。



▲马格里特

《艰难的跨越》，1926年，纸面水粉画，31¼×25¼”，私人收藏



▲马格里特

《镀银的鸿沟》，1926年，布面油画，29¼×25¼”，私人收藏

原文为法语“bilboquet”，意为一种游戏：把用长细绳系在一根小棒上的小球往上抛去，然后用小棒的尖端或棒顶的盘子接住，即“棒接球玩具”。

随着技巧和灵巧度的提高，马格里特的绘画否定了我们对世界的透视和材料一致性的期望。天空和皮肤与木纹融合。侧面、墙壁和表面都有洞，显示出它们并不比纸板厚。他在自传演讲《生命线》（1938年）中写道：“尽管自然界中有大量的细节和细微差别在不断变化，但我仍能够看到一幅风景，就好像它只是摆在我面前的一块幕布。”他的风景画是绘制的风景：他的第一批超现实主义画作恰逢1925年某个时期，当时他正在为一个实验剧院设计舞台布景。《艰难的跨越》（1926年）中有不结实的舞台挡板、幕布和一些道具，比如一只断手和一个画好的“棒接球玩具”^⑤——一块车削过的木头，上面有一个球体，这是他的几个奇怪但不断重复的主题之一。然而，这幅画作本身只是超现实主义那乱七八糟的一堆东西里比较差劲的一个。同一年，他又画了一幅更有力、更集中的画《镀银的鸿沟》，以一种雕塑般的一致性、一种虚幻中的坚不可摧，既满足又威胁着观赏者们；在早期画作中没有空间逻辑地飘浮的眼睛，现在被画在了木板上，还可以在木板箱体直角上转向。一个透视效果被仔细渲染的不规则的拼图孔，通向一面布满褶皱的金属墙，墙上装饰着马格里特钟爱的另一种奇怪形状——“铃铛”，一种挂在马具上的球形小铃。

《垃圾场》（Waste Land）：露西·沃克于2009年执导的一部纪录片，纪录了把垃圾变身艺术品的巴西裔美国艺术家Vik Muniz在世界最大的垃圾场里的经历。

路易斯·斯库特纳尔（Louis Scutenaire，1905—1987）：比利时超现实主义诗人，马格里特的朋友。

保罗·诺奇（Paul Nougé，1895—1967）：比利时超现实主义诗人，马格里特的好友，对其绘画和少数摄影作品有很大影响。

尽管这些画充满了人类的不安感和“工具制造者”的隐藏之手感（甚至大海也似乎是一件工艺品，一个画出来的背景），我们却没有感受到人类的在场；相反，人类的不在场被描绘了出来。头成了一块块木头；脸很专注，但明显缺乏睡眠；《情人》（1928年）里著名的两颗头是用布包裹起来的；而其他的画里露出来的脸，则面无表情，对肢体的残缺无动于衷。马格里特本人，在他1928年和1936年的两幅自画像（《尝试不可能之事》《洞察力》）里，也是面无表情的，而这些自画像参照的，似乎是他年轻时拍的照片。由莎拉·惠特菲德撰写的艺术展目录文章引用了当代比利时电影制作人雅各布·范多梅尔的话：“比利时是一个身份缺失的国家。”马格里特的比利时超现实主义圈子具有共产主义倾向，不再强调个人身份，而是鼓励科学探究的集体精神。马格里特画笔下戴圆顶硬礼帽的男子是一个无产阶级化的资产阶级，一个《垃圾场》^⑥里无关紧要的东西，而他自己安静的生活方式和绘画风格（他在自己家的一个角落里，而不是独立的工作室里画画），拒绝了所有有关艺术家的浪漫主义和个人主义的幻想。他圈子里的一

一个叫路易斯·斯库特纳尔^⑫的人说：“马格里特不是画家。”另一个叫保罗·诺奇^⑬的则说：“他本质上是一个有争议的画家。”的确，与马蒂斯相比，马格里特不是一个画家。这几天在曼哈顿此地以南30个街区的地方正在举办一场色彩缤纷的、让成群结队的观众眼花缭乱的马蒂斯大型画展。马蒂斯的画作，像弗米尔、莫奈、塞尚和波洛克的画作一样，都是关于绘画的，这是一种应用于画布上的独特的色彩天堂；马格里特不像马蒂斯那样为绘画而绘画。就像一个自我克制的中世纪艺术家，他希望通过他的主题将我们带入一个思想的领域，一个重新思考生存的境界。



马格里特

《情人》，1928年，布面油画，21×28½”，私人收藏

德·基里科的怪异城市空间和达利的沙漠及其镶嵌了珠宝的幻觉，对于马格里特的教学意图来说都太含糊了。他是一名广告艺术家，学会了简化他的图像，并给予我们懈怠的注意力以惊醒的一击。亲吻着的恋人，他们的头上裹着像裹尸布一样的布，巨大的苹果或玫瑰占据了整个小小的房间，镜子照出来的是男人的后背而不是脸，完全是女人躯干（她的乳房是眼睛，她的耻骨三角区是嘴）的脸，同时也是光脚的靴子，着了火的大号，从餐盘上的圆形火腿片上瞪着的眼睛，恰好覆盖了所描绘风景的画架上的风景画

——这些都是针对马格里特所说“我们如何看待世界”这一问题的完美姿势。“我们把它看作是我们自身之外的东西，尽管它只是我们内心体验到的一种心理表征。”“看”是一个认识论的谜题，在这个谜题中，“可见的事物总是掩盖其他可见的事物”，而“我们的凝视总是想要进一步深入，以便最终看到目标物，即我们存在的理由”。



▲马格里特

《人类之子》，1964年，布面油画，45¼×34¾”，私人收藏



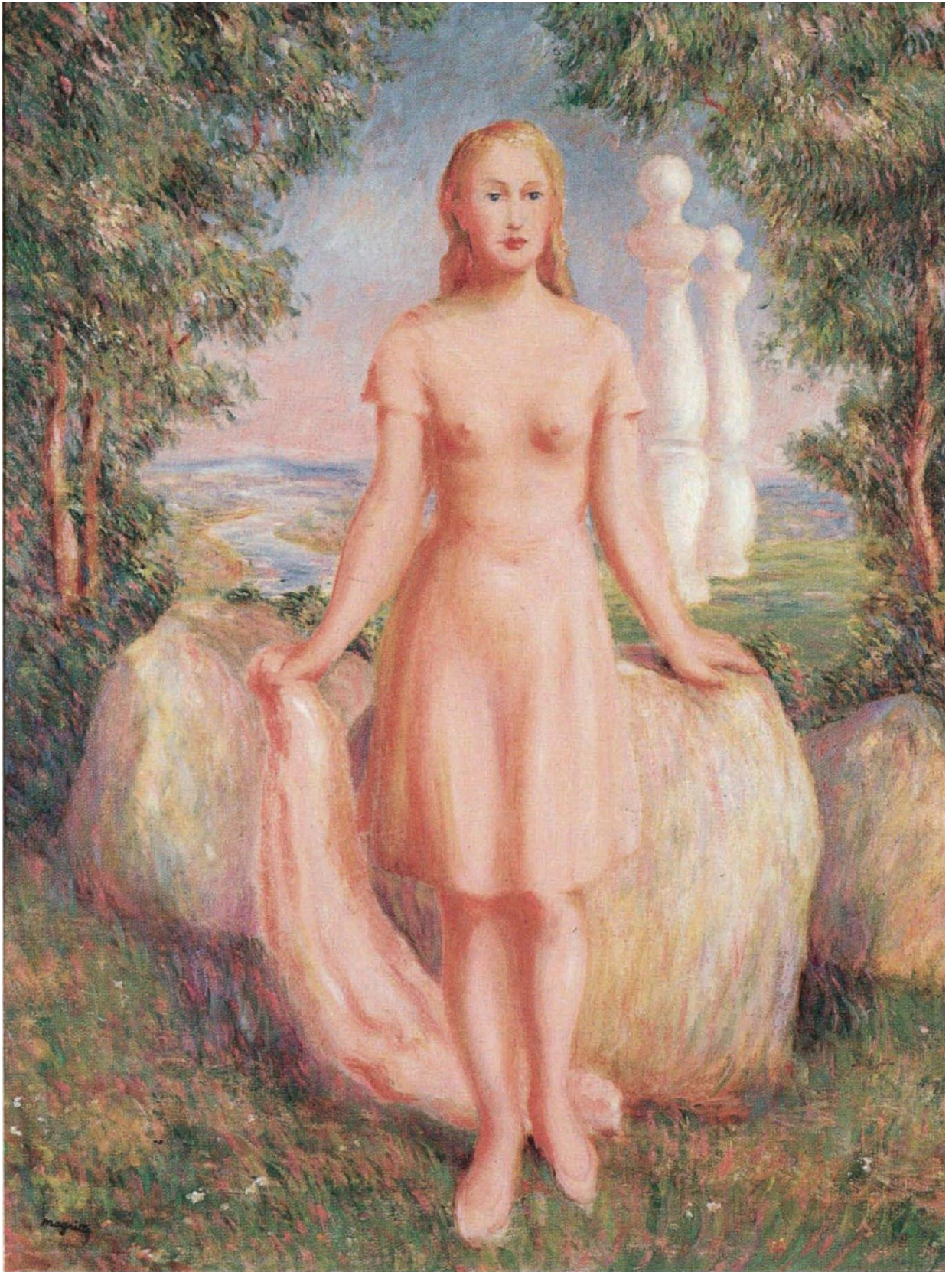
▲马格里特

《极艰巨的日子》，1928年，布面油画，45¼×31½”，私人收藏

《极艰巨的日子》（1928年）是他为数不多的关于经历而非感知的绘画作品之一。这段经历看上去是强奸：一名裸体女子正在与一名身穿外套的男子搏斗，而这名男子只在她的剪影中可见。因此，这种搏斗似乎完全是在她内心进行的，而女性的性爱矛盾心理在这幅画的第一个（后来被弃用的）标题“对爱的恐惧”中得到了明确的暗示。马格里特的女性裸体作品总体上似乎都是关于她们自身的（当然还有其他方面）。他的绘画技术在1930年代取得的进步，可以通过《妓女的宫殿》（1928年）和《体现》（1937年）这两幅画中裸露的躯干之间的距离来衡量。第一幅只是一个能指，有着大块的解剖结构和粗糙的皮肤，而第二幅是真正值得称赞的一幅画，是对一个文艺复兴时期绘画大师的丝绸般柔和的模仿，带有那个时期对裸露人体的崇敬。在其形状合适的框架里，这个好像在一层老化清漆下的黄褐色腹部，成为一个圣像，一个神圣的形象。

皮格马利翁（Pygmalion）的神话出自奥维德《变形记》卷十。皮格马利翁是塞浦路斯岛的国王，也是个雕刻家，他爱上了自己雕刻的一尊象牙少女像，受到感动的爱神将雕像变成美女，最后他们结成夫妻。“皮格马利翁效应”成为一个人只要对艺术对象有着执着的追求精神，便会发生艺术感应的代名词。剧作家萧伯纳的剧作Pygmalion（1912年）（译作《卖花女》，改编的电影译作《窈窕淑女》），对这个神话进行了文学发展和改造。

超现实主义，像弗洛伊德主义一样，充满了性；但马格里特的画中色情描写如此不祥，也许需要从他的人生经历中溯源。在他13岁时，他的母亲在几次自杀未遂后，在桑布雷河中自溺身亡。桑布雷河流经他们位于比利时海诺省的家，一个被称为黑色乡村的褐土区。直到17天后，她的尸体才在下游1公里处被打捞起来。马格里特很少谈及这件不幸的事，但是，根据他对斯库特纳尔的描述，“当尸体被发现时，她的脸被她的睡衣盖住了”。这个萦绕不去的细节可能是一个男孩对一具毁容尸体的掩盖的篡改性回忆，或者是一个成年人的强迫观念的反向投射。无论如何，此处这些画中许多蒙面的、缺失的、爆炸的、冷漠的或转向一边的头，以及无处不在的女性躯干（她们的乳房、腹部和阴毛，不带四肢、不带头地紧贴在马格里特集中展出的这些画的画框玻璃下面，就像后天无法培养获得的一个沉重的幻觉）都有一个精神来源。《尝试不可能之事》是他的皮格马利翁^②式形象的标题，这是一幅生硬地将他的裸体妻子画活了的自画像——同样在1920年代后期画的另外两幅裸体画分别名为《难以捉摸的女人》和《隐藏的女人》。对于一个刚进入青春期的孩子来说，母亲的自杀肯定是作为一种蓄意的、永恒的剥夺而萦绕心中，挥之不去。



马格里特

《感觉论》，1944年，布面油画，31¼×25¼”，私人收藏

詹姆斯·恩索尔（James Ensor，1860 —1949）：比利时画家和图形艺术家。他的作品为超现实主义艺术开辟了道路。

走在按时间顺序布陈的画廊里，可以看到那些画变得更加明快。《风暴之歌》（1937年）里晴朗的天空下着阵雨，而下面的白绒团状云朵沿着大地爬行，这个温和的玩笑让我们会心一笑；同样地，《数学思维》（1936或1937年）中圣母马利亚与孩子对调的头像也是如此。室内的阴暗消失了，马格里特的调色板亮起来了。在第二次世界大战期间，为了让自己在一生的第二次德国占领期间振作起来，他对雷诺阿进行了花哨的戏仿，描绘了一个身处一道色彩斑斓的彩虹之中的肉感漫漫的裸体（《光论》，1943年）和一个以凌乱的雷诺阿式景观为背景、其勃起的阴茎部位被一幅微型裸体画所取代的神似的男性（《海洋》，1943—1944年）。《感觉论》（1944年）里树林背景中的一位年轻女子，穿着一件融化进她的双乳的裙子；这幅画展现了为什么超现实主义倾向于一种摄影风格：在这里，观赏者不确定是否呈现了一种物理异常，或者是否印象派的模糊处理方法让现实溜走了。这些对雷诺阿拙劣模仿的作品（与马格里特一贯的精确和含蓄截然不同，遭到了原本还同情他的评论家们的谴责）丑陋得令人震惊——尽管没有战后出现的油画和水粉画中那些恩索尔^①似的、有着巨大的鼻子和格子图案的天空的怪人形象那么丑陋。不过，有些采用这种油彩粗糙、轮廓厚重的卡通风格的油画，倒有一种新的性放松感；1948年的《卵石》就事论事地展示了一个躯干赤裸的女人一边舔着自己的肩膀，一边抚摸自己的乳房；同年的《洛拉·德·瓦朗斯》给裸体主人公赋予了一种古典美感。在《奥林匹亚》（1948年）中，在太阳的亲吻下熠熠发光的女性肉体，拥有马格里特其他人物中少有的坚实和性感；除了那个躺着的裸女肚子上放着的银色贝壳里是否有一个黏糊糊的活软体动物这一问题之外，感觉她显而易见的愉悦毫不掩饰。



▲马格里特

《旅行的记忆》，1951年，布面油画，31¼×25¼”，私人收藏



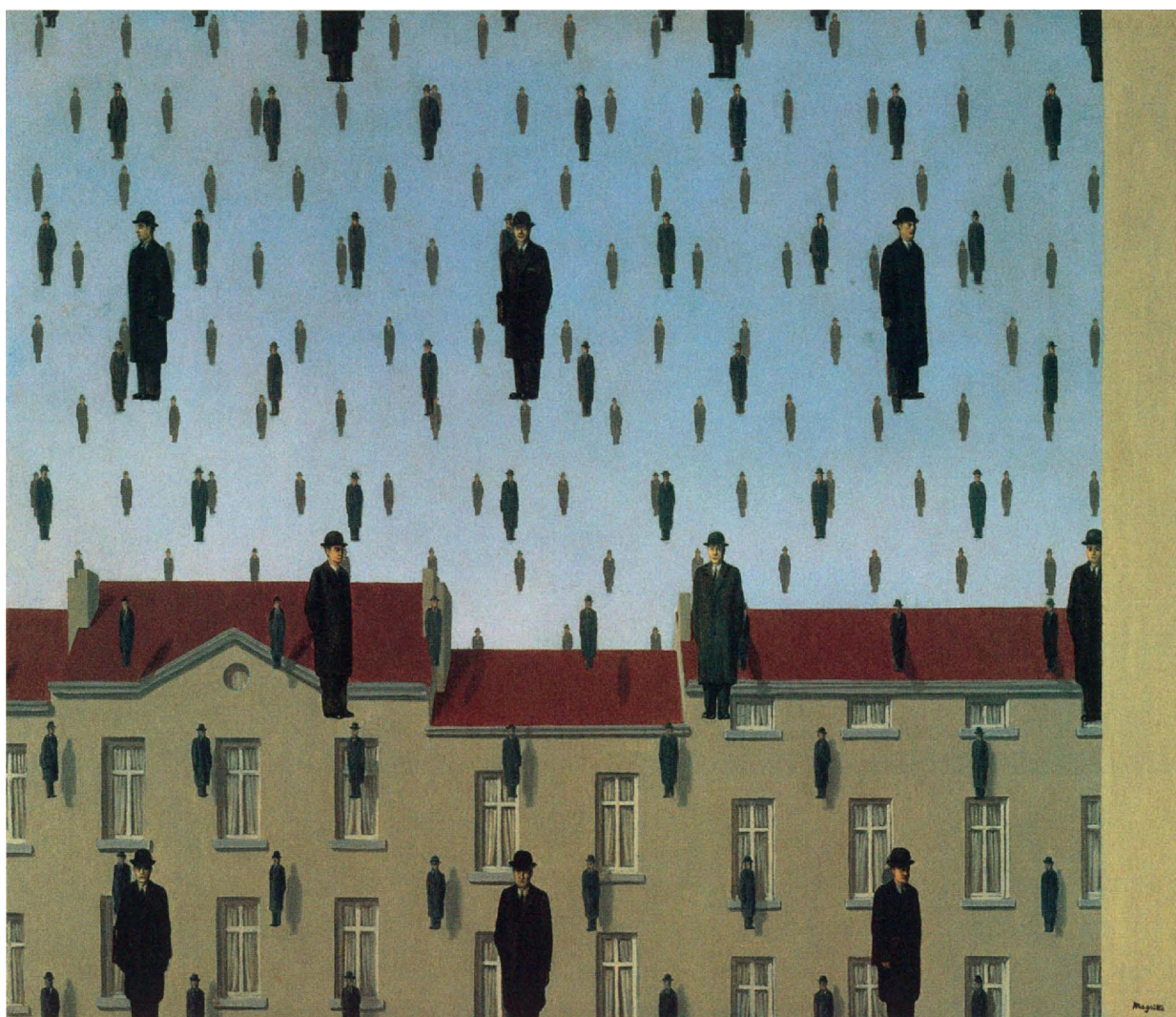
▲马格里特

《个人价值观》，1952年，布面油画，31¼×39”，私人收藏

戈尔康达（Golconda）：曾是印度戈尔康达王国之首都，因钻石贸易而成为财富的同义词。

1950年以后，所有这些风格上的离经叛道，在那些具有一种崭新的、宽广效果的独具特色的绘画作品中得到了回报。不在场，马格里特原先的主题，变成了某种类似在场的东西。在一幅满是斑点、技艺精湛的石质变形错视画中，发生在瓶子、水果、闪电、人和狮子身上的一次滑稽的石化，成为与之相适宜的纯灰色装饰画法胜利归来的契机（《闹鬼的城堡》《旅行的记忆》）。现在，庞大的巨石代替了“棒接球玩具”这个小玩意儿，成为人类存在的替身（《看不见的世界》）。总是让他着迷的云朵，现在却以惊人的恰当性，变成了一条条飘浮的面包（《金色的传说》）。在一间墙纸是蓝天白云

的屋子里，放大的梳子、高脚杯、铅笔和肥皂块就构成了一个舒适的资产阶级家庭；这最后一幅画被保罗·诺奇命名为《个人价值观》，但最初马格里特称之为《明净之地》。确实取得了某种明净的效果。《光的统治》只是将一条已经暗下来的房屋街道与仍然统治着上方的明亮天空放在一起；起初，我们甚至没有意识到这种并置的超现实性，因为这种对比，如果不是那么极端的话，在自然界中也确实发生。无数戴着圆顶硬礼帽的无名男子像天兵一样飘浮在空中，他们就像三维墙纸上的斑点一样，整齐地分布在比利时的灰色公寓上方（《戈尔康达》^①）。



马格里特

《戈尔康达》，1953年，布面油画，31¼×39″，得克萨斯州休斯敦，梅尼尔收藏

所有这些都是1950年代画的；到了1960年代，他对自己习惯的主题作了更多充实而简单的精彩再现。世界就是一个舞台，这是他一些最早期和最没有条理的绘画的隐

喻，现在被总结为一幅连续的、最后终结于一对窗帘的背景薄度的大海和天空画卷（《圣人回忆录》）。景观画中的景观不再将艺术令人不安地覆盖在自然之上，而是让艺术舒适地依偎在自然之中——一幅由一圈树叶环绕的树木油画，人们可以把那些树叶想象成热烈的掌声（《瀑布》）。假镜子或假窗户的主题在《田野—玻璃》中得到了极致的体现：一扇半开的双扇平开窗，露出一条黑缝、一片虚无，这缕黑暗干扰了阳光普照下的海洋和天空的时间错觉。在《伟大的家族》中，天空现在被剪成了一只鸟的形状，这是一个容易理解的、温和的形象，马格里特本人将其改绘成比利时航空公司的标志——这是这位曾经的广告艺术家的巅峰之作。那张被遮挡的脸，在其早期表现形式中充满了创伤，现在属于那个戴着圆顶硬礼帽的熟悉男子，只是被一个滑稽的悬浮着的绿苹果部分遮住了（《人类之子》）。



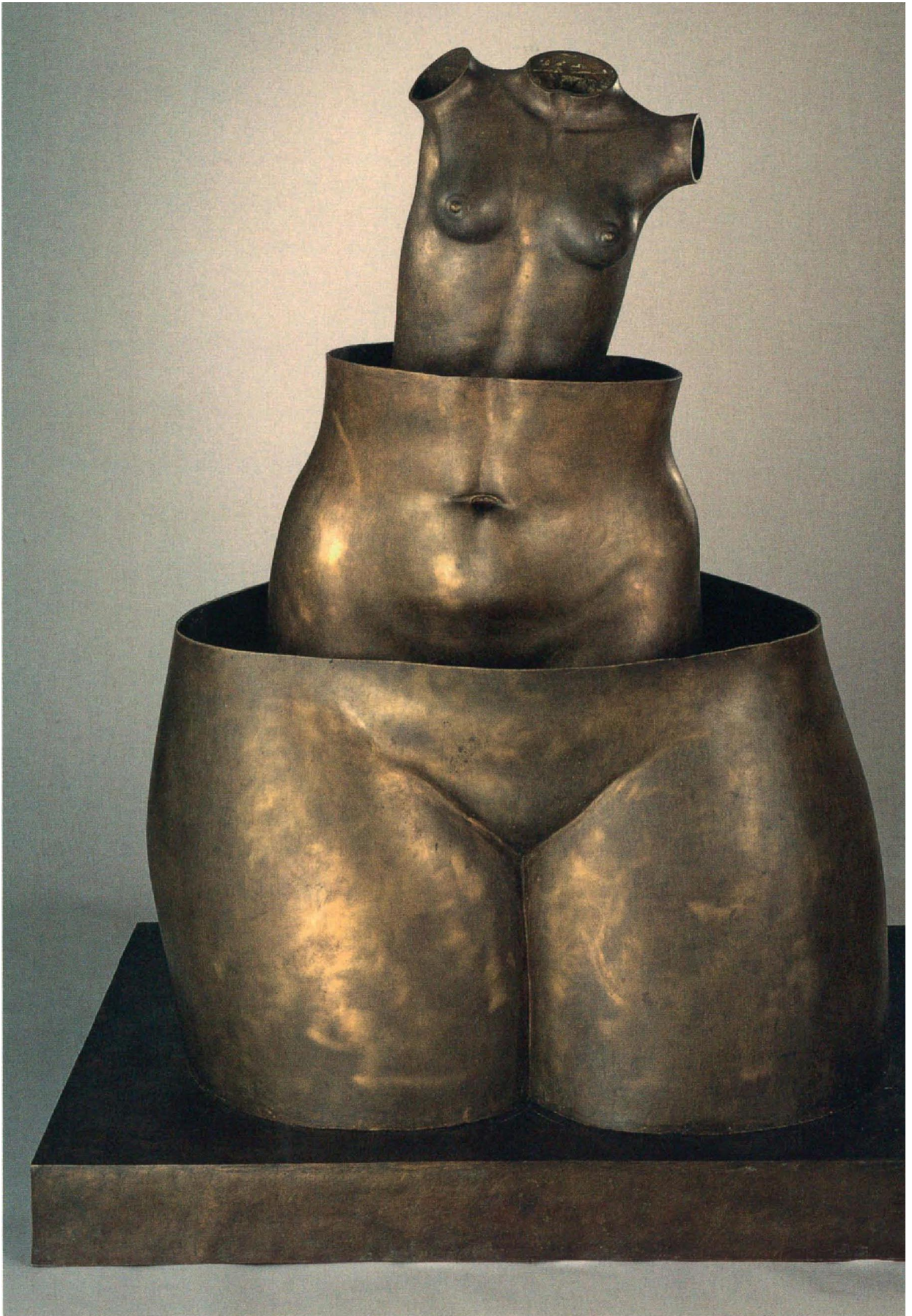
马格里特

《可爱的真相》，1966年，布面油画，34¼×50¼”，得克萨斯州休斯敦，梅尼尔收藏

乔治·修拉（Georges Seurat, 1859—1891）：法国印象主义画家，点彩派创始人。

尼古拉斯·布瓦洛（Nicolas Boileau, 1636—1711）：法国诗人、文学批评家。

隐藏本身这一主题和迷失的骑马者的想法（这是他1926年的主题，在1942年又再次使用），在《全权委托》里以一个庄严的视觉悖论获得了全新展示，令人回想起《极艰巨的日子》中的选择性剪影，尽管它的光线在舞动戏弄，却有挂毯的宁静或修拉^⑩作品的恬静。而在1967年去世的前一年，马格里特创作了可能是他最严肃、最感人的错视画作品《可爱的真相》（法语*L' Aimable Vérité*的双关语翻译，来自布瓦洛^⑪的格言“*Le vrai seul est aimable*”[只有真才最可爱]）。一面凹陷的石墙上有一张桌子和一块桌布的形象，其画出来的透视感让人想起马格里特不久前在米兰看过的列奥纳多的《最后的晚餐》。餐桌上以圣餐般的简单放着面包和葡萄酒，还有一碗马格里特特有的青苹果；极其简单的形象所留下的复杂印象——关于奉献、关于风雨剥蚀、关于平面与深度的同时呈现、关于在场与不在场——构成了本次艺术展的大结局，最后的几个展厅产生了如此激动人心的效果，以至于另一个观众不由自主地转向我，惊叹道：“这些不是梦；它们都是事实！马格里特是个哲学家！他是个高尚的人！”



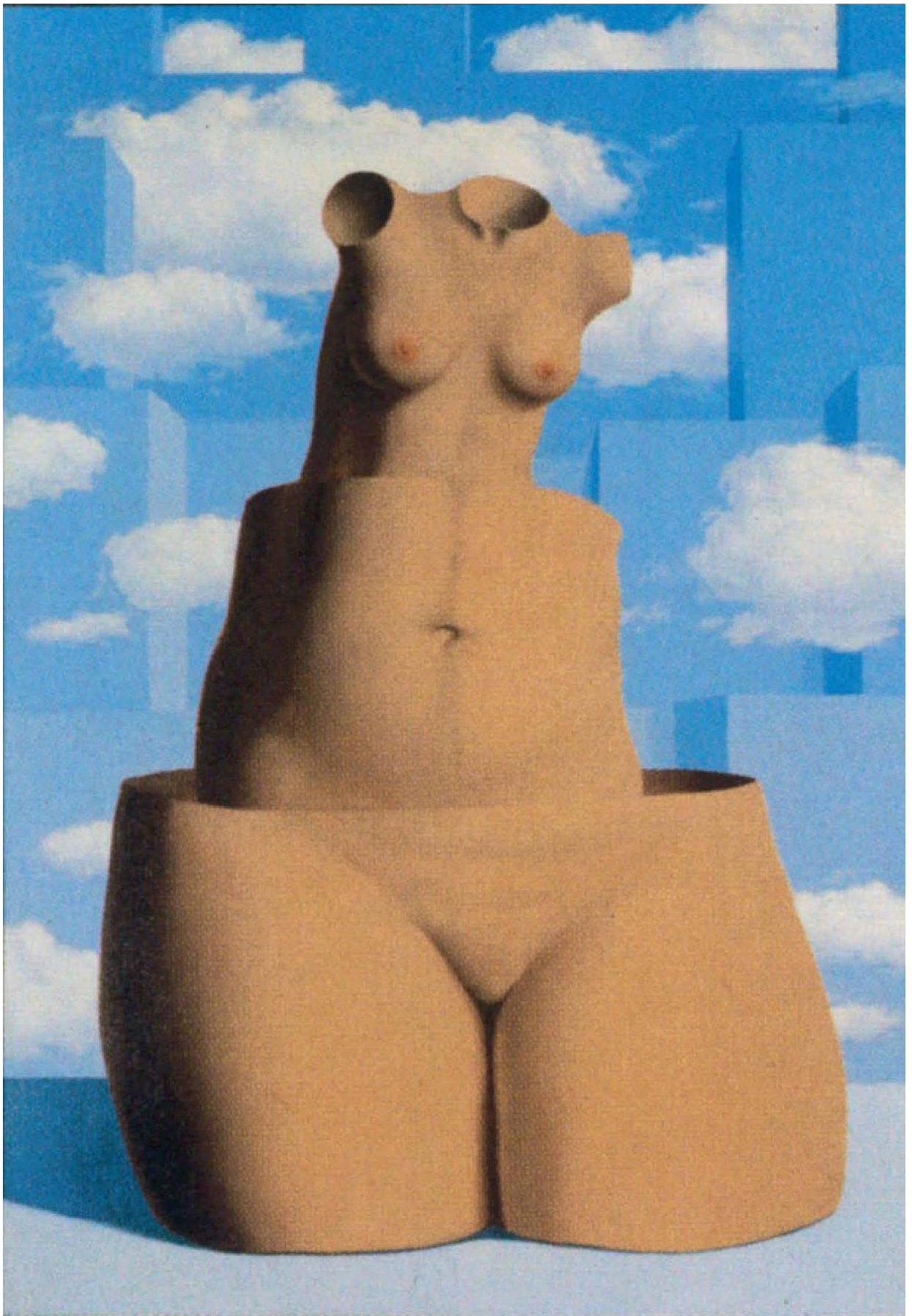
马格里特

《狂妄自大》，1967年，青铜雕塑，60½”高，华盛顿特区史密森学会雕塑花园，约瑟夫·H. 赫什霍恩基金会捐赠，72.182

马约尔（Aristide Maillol，1861—1944）：法国雕塑家、画家。

拉凯斯（Gaston Lachaise，1882—1935）：法国出生的美国雕塑家。

最后这几个展厅引起的激动，被里面的三件大型雕塑作品进一步强化。展览目录告诉我们，在马格里特生命的最后一年，他的经纪人亚历山大·伊洛斯曾与他接洽，希望能把他的作品形象做成雕塑。马格里特曾在葡萄酒瓶上画过女人，设计过石膏头像，他同意了，并提供了8幅用圆珠笔素描画出的构思图，由维罗纳的一家铸造厂用蜡制作模型。虽然马格里特并没有亲手制作模型，但他还是去了铸造厂，在蜡模上做了一些修改，并在上面签了名；它们在他去世后两个月用青铜铸成了塑像。《狂妄自大》体现了他在1927年首次描绘的一个想法：一个女人的三段身体一段嵌套在另一段里。作为一个画出来的形象，它是对被剥夺了统一完整性、剥夺了头部的身体各部位的又一次操弄；作为一个大型雕塑，它是女性身形的纪念碑，像马约尔^②或拉凯斯^③的雕塑一样令人敬仰——像一个令人印象深刻的套筒望远镜，一个臀部生出一个小腹部，小腹部又生出一个无臂、无头的躯干。《大卫的〈雷卡米尔夫人〉》更机敏，这是一个在那著名的躺椅上用弯曲的棺材代替女主人公优雅的身体的玩笑，但这个笑话很深奥。在这最后几个展厅里，有一张马格里特年老时的照片，照片上的他面带微笑，而在最后几件展出的作品中，确实很难不去注意到他对自己成就的喜悦之情。从焦虑、不确定性和虚无意识中，他创作出了一些形象，它们反复探索并获得了一种引人共鸣的东西，一种可爱的真相。



马格里特

《狂妄自大》，1949年，布面油画，39×31¼”，得克萨斯州休斯敦，梅尼尔收藏

一个纪念性的案例



克莱斯·奥登伯格 (Claes Oldenburg, 1929—2022)：瑞典裔美国波普艺术玻璃钢雕塑家，以其日常物品的巨型软玻璃钢雕塑而闻名。

事物本体 (Ding an sich)：指人类意识之外独立存在的客体，是康德的“自在之物”。

克莱斯·奥登伯格^注的《衣夹》(1975年)就像一个10英尺高的独眼巨人保安，站在芝加哥艺术学院富丽堂皇的大厅里，他那优雅的锥形双腿分开支撑着，弹簧随时准备啪的一声合上。但我们觉得，这种相似性是偶然的；奥登伯格可是一位工程师和建筑制图师，他所追求的不会只是事物本体^注。他的石膏汉堡、他的帆布电话、他那些巨大的打字机橡皮擦、棒球棒、电器开关和插头，所有这些都有一种蔑视拟人观，召唤我们进入无声的、非人的手工制品世界的基本的庄严。奥登伯格的雕塑看上去就是制造出来的，而且关注的就是制造品。



克莱斯·奥登伯格

《衣夹》（三座雕塑中的一座），1974年，碳钢和不锈钢，120×44×24”，里士满，弗吉尼亚美术博物馆。西德尼和弗朗西斯·刘易斯捐赠，85.510

丢勒（Albrecht Dürer，1471—1528）：德国画家、版画家及木版画设计家。

贾斯珀·琼斯（Jasper Johns，1930—）：美国画家，其画风对20世纪50年代末到70年代中叶英美国所出现的波普艺术有很大影响。

罗伯特·劳森伯格（Robert Rauschenberg，1925—2008）：战后美国波普艺术的代表人物。以抽象表现主义风格试验摄影设计与绘画，逐渐发展出个人的独特艺术风格——融合绘画；这是一种美术拼贴技法，利用生活中的实物与新闻图片组成抽象的画板画。

约翰·凯奇（John Cage，1912—1992）：美国先锋派音乐的中心人物。

詹姆斯·罗森奎斯特（James Rosenquist，1933—2017）：波普艺术的代表人物之一。

有点像文艺复兴时期的巨匠米开朗基罗和丢勒^②，在中世纪长期忽视自然细节之后，通过他们显微镜般的密切关注，在作品中把花朵、兔子和人体肌肉组织等自然细节“放大”，波普艺术家也在抽象印象派艺术家们神秘的自我陶醉之后，转向周围的自然现实，并以艺术关注加以放大。不过，他们的“自然”却是人造的：贾斯珀·琼斯^③使旗帜和啤酒罐显得高贵；安迪·沃霍尔将小报和广告中的垃圾意象转移到画布上；罗伊·利希滕斯坦则利用本戴圆点、主色调和连环漫画的突出轮廓。波普艺术中有一种废物再利用的喜悦，一种在行动绘画的僧侣式苦行和悲剧性情绪之后对有形世界的放松拥抱。没有什么东西是低贱到不值得注意的——瓶盖、美钞、垃圾食品、被压碎的汽车——也没有什么东西不能被抬进尽是珍贵藏品的博物馆。罗伯特·劳森伯格^④凭着一只身上套了个旧轮胎的安哥拉山羊标本之类的臭名昭著的捡来之物，引领风潮；他对艺术难题进行禅宗冥思的师傅是马塞尔·杜尚和约翰·凯奇^⑤。波普艺术在知识谱系上有达达派的血统。但是，许多波普艺术家所做的都是自然而然的——沃霍尔曾经是一位商业艺术家，詹姆斯·罗森奎斯特^⑥曾是广告牌画师——波普艺术运动与美国民间艺术有一种自然的联系，民间艺术已经从19世纪的手工艺品发展到了20世纪的大规模生产物品。《衣夹》传递给我们的几条信息之一，就是这个卑微的实用装置既优雅又美丽。



康斯坦丁·布朗库西（Constantin Brancusi）：罗马尼亚艺术家，20世纪最有影响力的雕塑家之一。

康斯坦丁·布朗库西 ^①

《吻》，1909年，石雕，高35¼”，巴黎蒙帕纳斯公墓

奥西曼提斯（Ozymandias）：雪莱的同名十四行诗里，描绘了古埃及第十九王朝第三位法老拉美西斯二世的雕像残迹：当年宏伟的雕像只剩下了两条巨腿，以及虽然神情威严但业已破碎的面庞。

讽刺是一种在吃蛋糕的同时却又表现出吃蛋糕的方式。奥登伯格将“衣夹”提升为纪念碑的一个效果，是嘲笑纪念性的概念，这一概念将如此多臃肿的巨型雕像、皇帝的塑像、骑在马上英雄青铜像、做着手势的列宁雕像、镀金的佛像以及类似的信条和霸权的冗长广告，强加于人类疲惫的视野。纪念碑维护当权者的价值观，不仅反对同时代的异议，而且还与时间的流逝相悖，全然认识不到这样的事实：所有纪念碑最终都会成为奥西曼提斯 ^②谜一样的柱子。当永恒化被应用于一个将湿衣服夹在一条晾衣绳上的工具（指衣夹）时，就变得滑稽了，同样变得滑稽的还有这种所谓英雄的孤独，因为衣夹的用处也就那么几次，通常是被挤放在一个盒子或篮子里。而这件展品是放在艺术学院庄严的多立克画廊里展出的，这一背景更突出了这种讽刺。



奥登伯格

《衣夹》（三座雕塑中的第三座），1975年，碳钢和不锈钢，120×44×24”，芝加哥艺术学院辅助委员会捐赠，弗兰克·G.洛根夫妇艺术奖基金，1976.96

然而，讽刺是唯一的目的是吗？其实已经取得了一个真正的纪念性。我们童年时代对现实的恐惧，在对可被忽视之物的过分颂扬中复活了；一个孩子对周围的一切都不会视而不见，比方说，一个衣夹的外形和机制，对他会留下一个巨大的、尽管无法形容却是有意义的印象。事物的无言意义，赋予视觉艺术以取之不尽的动力；我们周围如此丰富而又不受关注的可见世界，一经画家或雕刻家之手的处理，就变得能让人理解。这种理解的行为就是再现艺术所发出的光芒，也正是它吸引了数以百万计的人在博物馆中轮流参观，看到认同的作品便会心一笑。我们认同这衣夹，即使它已经被理想化地用碳钢和不锈钢放大了尺寸制作而成，并且按我们通常在晒衣绳上看到的模样来看是倒置了。这种认同往往受我们所拥有的艺术史（无论埃菲尔铁塔或布朗库西的《吻》会出现什么样

的类比)的影响,或加饰边或添调料,但我们无法逃脱事物本体。如同奥登伯格在费城市政厅附近的45英尺高的衣夹,或者装点芝加哥的100英尺高的棒球棒一样,我们生活中不起眼的一丁点,被以一种民主革命的方式赋予了巨大的公众尊严。

【原注】纽约所罗门·R. 古根海姆博物馆于1993年10月8日至1994年1月16日举办了《罗伊·利希滕斯坦回顾展》。

既大又亮，还用本戴点

注



在古根海姆博物馆参观《罗伊·利希滕斯坦回顾展》时，我犯了一个错误：原本我想象的这个展览，就像我以前在这个精巧的螺旋形博物馆中看到的大多数展览一样，是从顶部开始的。我坐电梯上去，发现自己观看的不是利希滕斯坦作为一个艺术家的最初阶段，而是一头栽进了他最新、最娴熟的阶段。一个指示牌悄然地召唤着我继续往上走，穿过古根海姆博物馆洞穴状的拱门，我进入了一个大展厅，里面展出的是1990年代的一些大型油画——它们是对典型的美国人居住区的一丝不苟的形象化或视觉防腐处理。在我所有去过的博物馆展厅中，这无疑是其中照明最好、最明亮的一个；如果我在里面再待久一点的话，我可能就会被晒黑。然而，这些画里那些锻铁的轮廓、工业质量的本戴点和预制条纹，还有那些方形沙发和茶几，以及对名牌艺术品（包括利希滕斯坦名下的一些）的赤裸裸的简化，并没有引起我过久的深思，于是，我迫不及待地沿着平缓的斜坡往下走，去寻找利希滕斯坦对当代艺术不朽的贡献——连环画放大版。



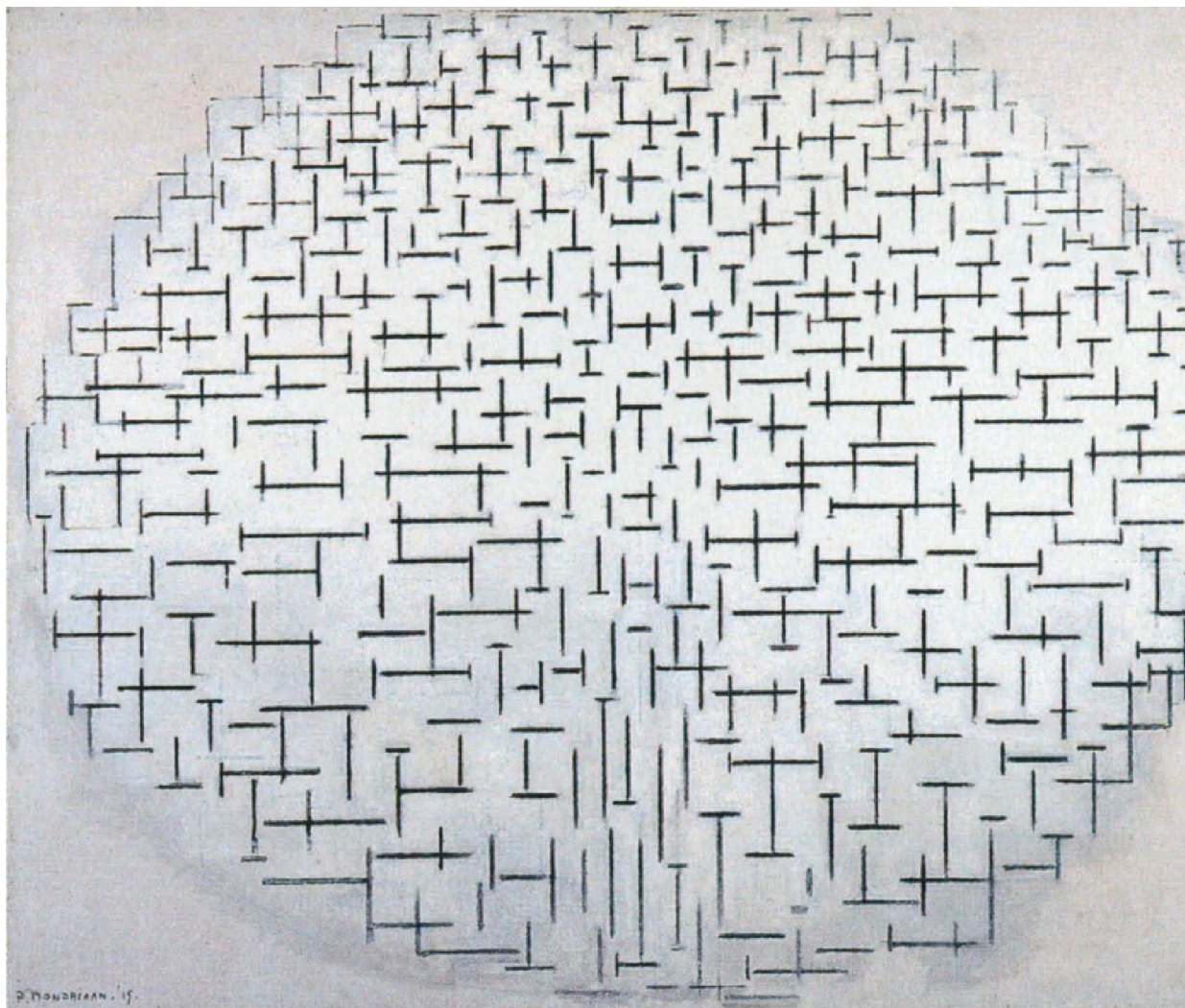
罗伊·利希滕斯坦

《代表作》，1962年，布面油画，54×54”，私人收藏

弗兰克·劳埃德·赖特（Frank Lloyd Wright, 1867—1959）：美国最伟大的建筑师之一，古根海姆博物馆为其所设计。

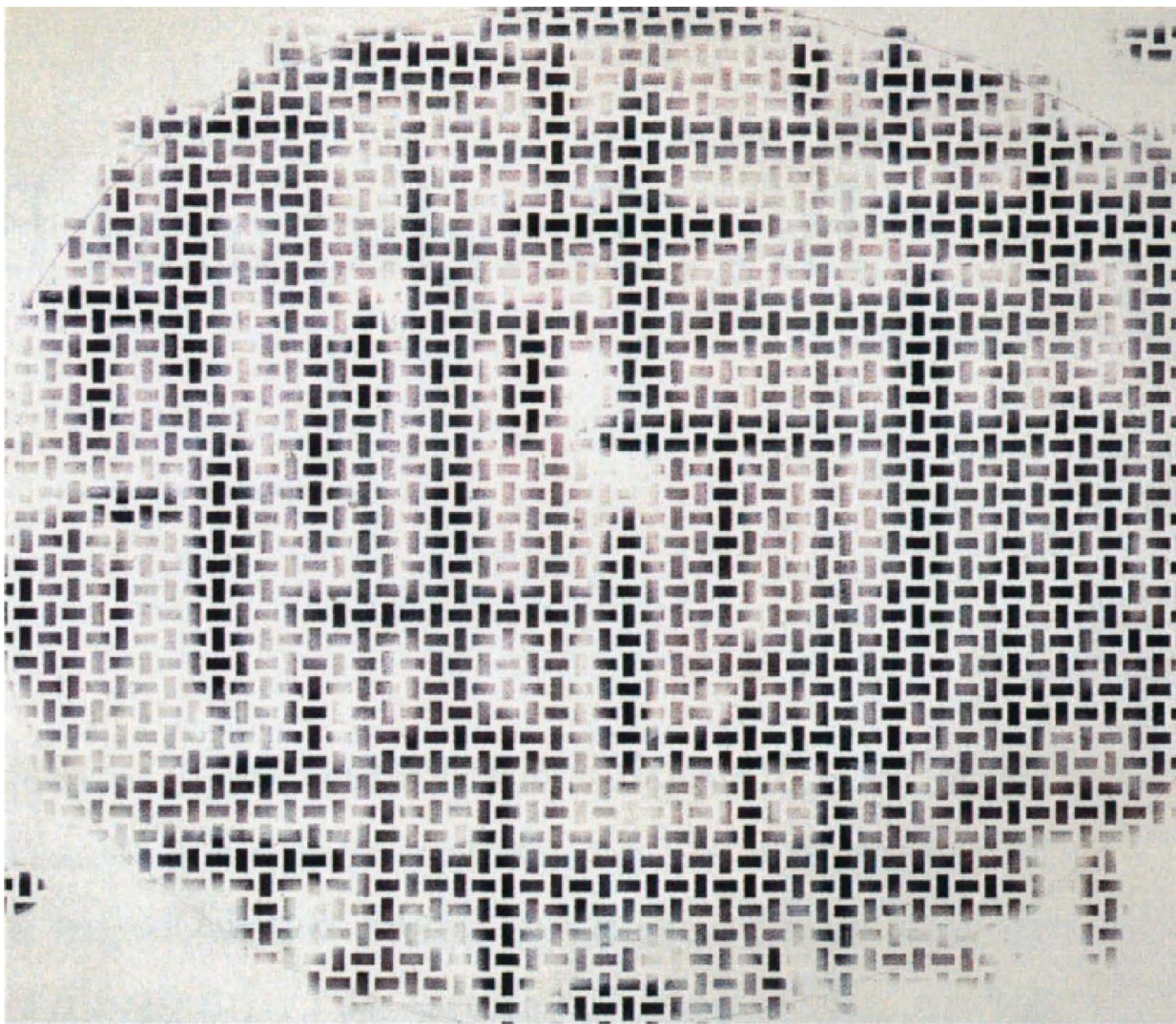
根据古根海姆博物馆官网显示的地址，该博物馆应该在纽约第88街和第89街之间的第五大道，疑为作者笔误。

唉，它们就在那盘旋而下的长长观看空间的底部附近，为了到达那里，我不得经过（并不总是很不耐烦地）这位勤劳的天才艺术家30年里为他提出的唯一想法——将商业艺术的机械外观复制到高雅艺术中——所做的有价值的改变。夜幕已经降临在弗兰克·劳埃德·赖特^①所设计的这座坚不可摧的陀螺形堡垒之外的世界。古根海姆博物馆开放到很晚，以配得上其爵士乐般的结构，而必须指出的是，我从未在博物馆巨大的环形廊道中见过像利希滕斯坦的这些海报粗体大油画那样如此灿烂舒适的艺术品。它们随着我的走动，隔着中央大厅一会儿在前一会儿在后，丝毫不加掩饰地发出信号，而全然不在意我们这些缓慢挪动双脚、人影婆娑的艺术爱好者。成群结队踏入黄昏的我们，注定要再次在那些冷漠威严的现代大师（在这里是赖特和利希滕斯坦）面前相形见绌、自惭形秽。这座博物馆雄伟壮丽的设计极其蔑视它所收藏的艺术品，而这次展出的艺术品，用印在墙上的警世箴言来说，又致力于“传达一种讽刺的、反审美的态度，并捕捉到一种‘不真诚’的样子”——它们真可谓天造地设的一对。尽管像马戏团一样华丽，这寂静的壮观场面还是非常值得人们来第90街^②朝拜一番。如今，一项文化活动必须有非常大的亮点才能吸引眼球，而利希滕斯坦画展简直令人眼花缭乱。



▲皮埃特·蒙德里安

《黑白构图10号》，1915年，布面油画，33½×42½”，荷兰奥特洛，克勒勒—穆勒博物馆



▲利希滕斯坦

《加号和减号I》，1988年，布面油画加焊条，31×40”，私人收藏

皮埃特·蒙德里安（Piet Mondrian，1872—1944）：荷兰画家，风格派运动幕后艺术家和非具象绘画的创始者之一，对后代的建筑、设计等影响很大。

然而——回到我那开错了头的观展漫步——如此毫不动摇地具有讽刺意味的绘画，如此专一地致力于还原衍生意象、致力于重新处理现有艺术的绘画，以某种千篇一律的方式在人们的注意力中一闪而过。现实总是二维的，微笑总是机敏的。这两幅《加号和减号》布面油画作品（1988年）的机敏性，估计不会被那些意识不到它们是对皮埃特·

蒙德里安^②的《黑白构图10号》（1915年）的影射的观众领会到。蒙德里安的《黑白构图10号》是一幅由间歇性地形成加号和减号的黑色短线组成的抽象画，这一图案被利希滕斯坦以本戴点画模式加以重现，在他其他晚期绘画作品中也有使用，画的是小小的砖形物。并不是每一个去古根海姆博物馆朝圣的人，都能在利希滕斯坦1989年的《南希的反思》中看到这是对安迪·沃霍尔的丙烯画一次非常机械的模仿。沃霍尔的这幅画与其他4幅相似的油画一起，于1961年被摆放在邦维特·特勒百货公司的橱窗里，标志着漫画人物成为高雅艺术主题的可能性（不仅仅是作为拼贴画的元素，如在罗伯特·劳森伯格的一些作品里那样）。然而，沃霍尔的画只是一位知名商业艺术家橱窗展示的一部分；而正是利希滕斯坦，不顾经纪人利奥·卡斯泰利最初的反对意见，首先提出用放大的漫画油画来装饰一整面墙很值得一——或者，正如利希滕斯坦1983年在接受美国艺术新闻杂志采访时所说的那样，这是些一幅幅“卑鄙”得不能挂起来的油画，由一位知识渊博的艺术学生完成，这位学生“反沉思，反细微差别，反逃离矩形的暴政，反运动，反光线，反神秘，反绘画质量，反禅宗，反对大家都已经如此彻底理解的所有之前的艺术运动所宣扬的那些绝妙的理念”。

莱歇（Joseph Fernand Henri Léger, 1881—1955）：法国画家，雕塑家和电影制片人。

吉诺·塞维里尼（Gino Severini, 1883—1966）：意大利画家，20世纪初未来主义文艺运动的重要人物。

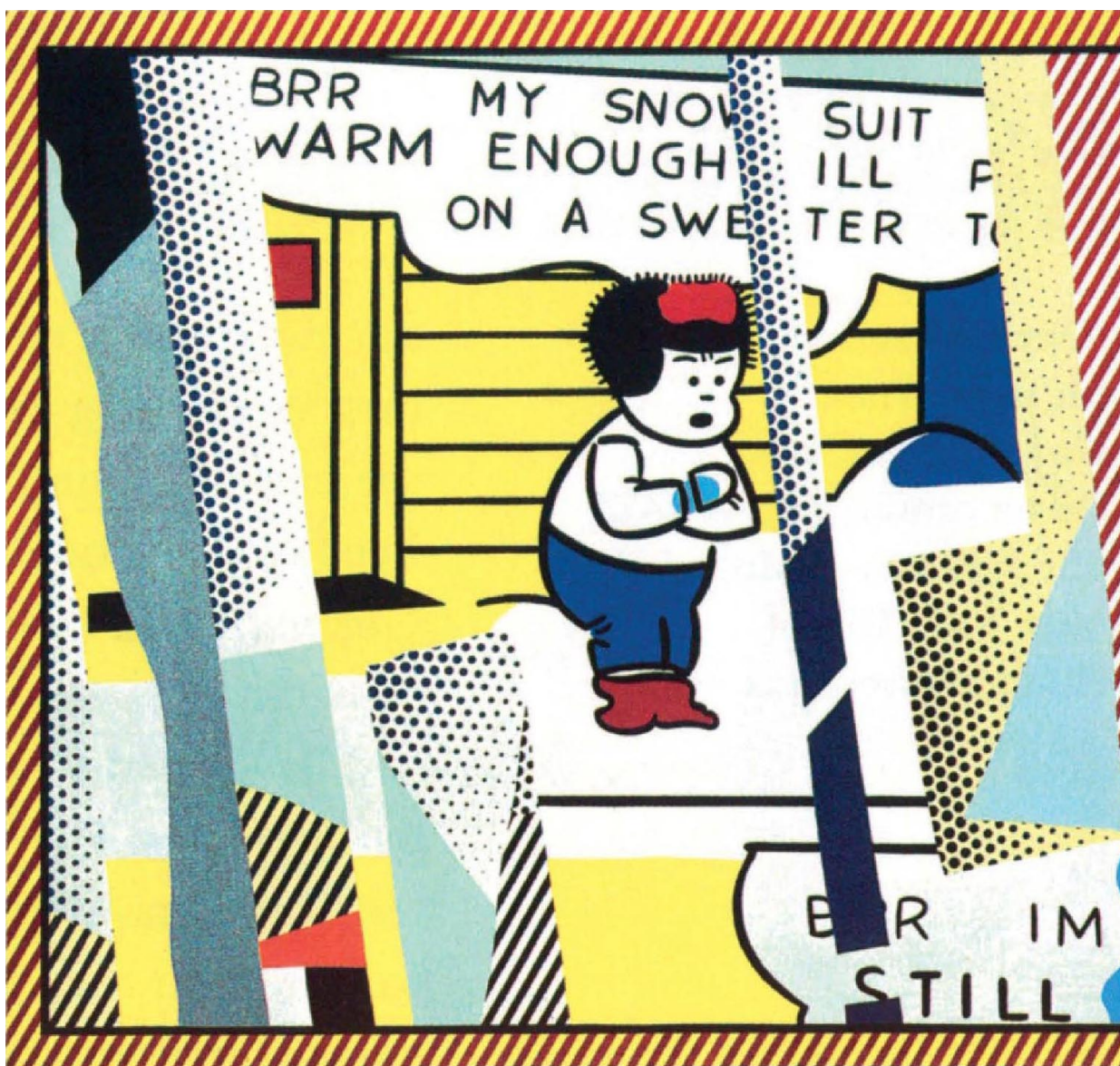
卡洛·卡拉（Carlo Carra, 1881—1966）：意大利画家，未来主义运动最早的成员之一。

当然，艺术界权威人士最喜欢的莫过于可加以包装的反建制主义，而利希滕斯坦自相矛盾的立场是，他是一个瞬间成为经典的人，却仍在以一种已经变得迂腐的方式讽刺其他经典。他希望他的观众具有足够的艺术悟性，能够领会到他对莫奈、凡·高、毕加索、莱歇^③、马蒂斯、马格里特、吉诺·塞维里尼^④、卡洛·卡拉^⑤等画家的影射，这也许是对的。即使观众不具备这样的悟性，艺术家现在的义务也是专注于他感兴趣的东西，并创作出他喜欢的东西。旁观者只能站在一旁，鼓掌（并付钱）或不鼓掌（也不付钱）。然而，利希滕斯坦最近对自己早期作品以及其他艺术家的作品进行了再利用，使用的方法是将那些非常著名的图像与本戴图案的不规则条纹相叠加（《反射》系列，如《护士》，1988年，以及《轰隆！》，1990年），对于其魅力始终是它那厚颜无耻的浅薄这样一种制图技术来说，这似乎是一个相当孤注一掷的变化。沿着古根海姆大螺旋廊道往下走，你可以看到眼前一片片的圆点，有时除此之外也看不到其他东西。站在他1970年代早期作品《镜子》之一前面——除了暗淡的斜排圆点之外空空如也的椭圆形——你会感觉到，仿佛站在嘶嘶作响的飞机门附近，有被真空吸走的危险。



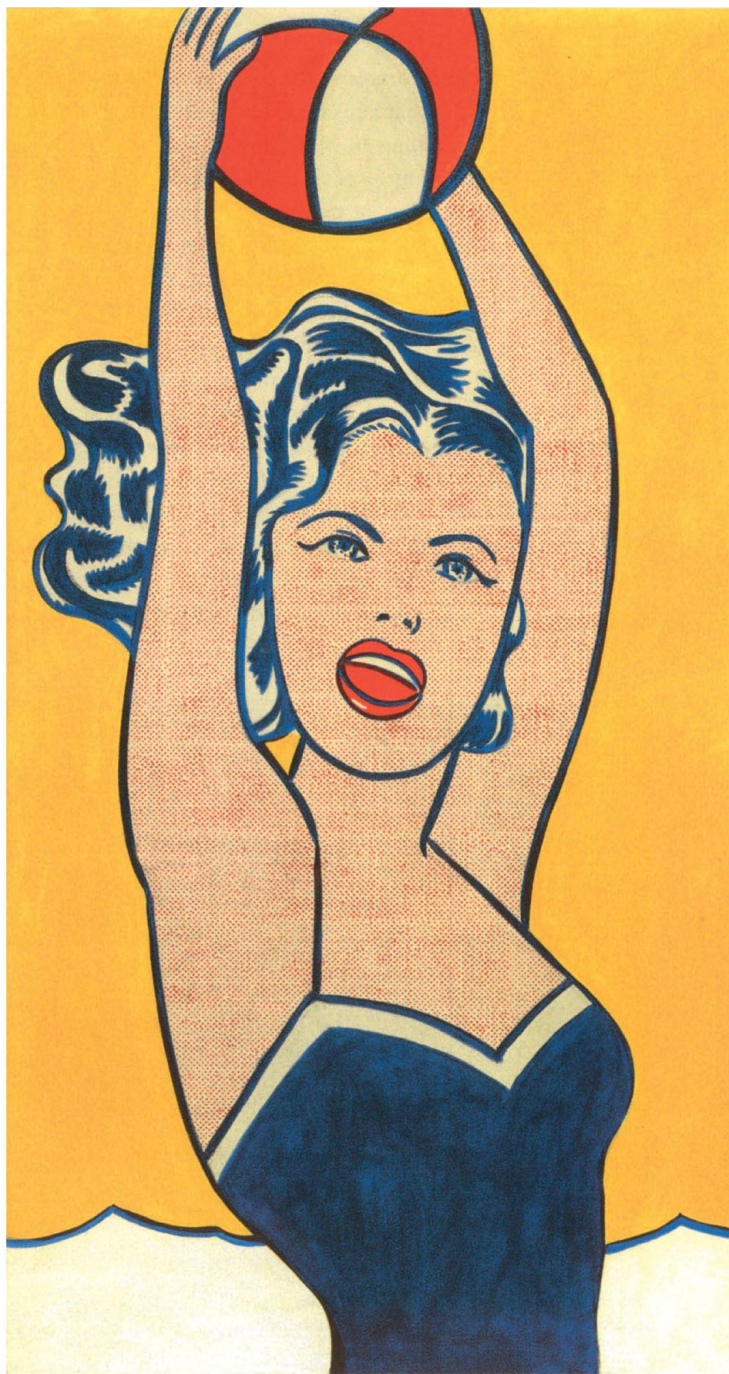
▲安迪·沃霍尔

《南希》，1961年，丙烯酸布面画，48×60”，私人收藏



▲利希滕斯坦

《南希的反思》，1989年，布面麦格纳丙烯油画，48×54½”，私人收藏



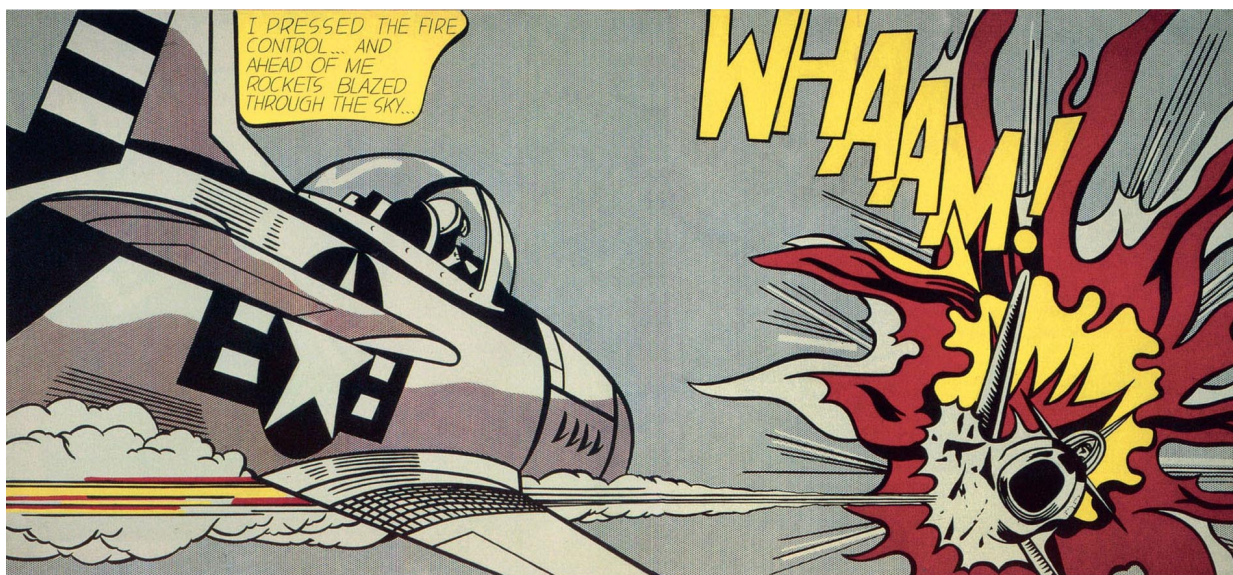
▲（左图为局部细节）利希滕斯坦

《持球女孩》，1961年，布面油画，60¼×36¼”，纽约现代艺术博物馆，菲利普·约翰逊捐赠，421.1981

本（Ben）是英文男子名本杰明（Benjamin）的昵称。

“本戴”正确的拼写应该是“本·戴”，以它的发明者本杰明^②·戴（1838—1916年）的姓名命名。本杰明·戴是纽约的一位印刷商，他想出了通过点或点画的规则

小图案，将灰色色调引入到照相制版中的方法。漫画家和插画家可以购买本戴纸上的图案，这些图案是透明和有黏性的，并且在覆盖到涂有油墨的画面上之后，可以用剃须刀片或X-Acto牌美工刀雕刻成所需的形状。利希滕斯坦明确的天才之举是把本戴点扩充成一个主题。起初，它们被刷子轻轻地擦过；然后将狗刷的鬃毛浸在油彩和帆布中，压在帆布上，形成一种在真实的本戴画复制品中不存在的明显的镶板外观。此外，在诸如《黑花》和《持球女孩》（两幅都是1961年）这样的早期作品中，圆点比放大尺寸后的画所需要的小。到1962年，圆点已经规范化。1963年，利希滕斯坦发明了一种方法，助手可以使用模板制成品协助画画。他的趋势是朝着更大、更多样的模式发展；它们现在包括紧密排列的大圆点、一行一行逐渐变细的圆点、条纹、前面提到的砖形图案，以及一种模仿立体派拼贴画里可以看到的、特别难看的假木纹。



利希滕斯坦

《轰隆！》（双联画），1963年，布面麦格纳丙烯油画，每幅68×83”，伦敦泰特美术馆

大部分手工活仍由利希滕斯坦完成；至少，在古根海姆博物馆的一间偏房里播放的一段迷人的小视频显示，利希滕斯坦在兴致勃勃地填充着黑色圆圈和厚厚的宽度均衡的轮廓，同时他对着摄像机保证说，他在自己的手工艺中获得了快乐。这样一种能产生机制效应的手工劳动证明了一种圣人身份，并暗示了与波普艺术起源同时出现的表演艺术的一种意想不到的联系：就像在表演中被破坏的结构物一样，利希滕斯坦的笔画在成品中消失了。“我想让我的画看起来像是被编程的。我想隐藏我的手所留下的记录。”

达格伍德（Dagwood）：为美国连环漫画家奇克·杨（Chic Young）笔下《金发女郎》（Blondie）系列漫画（后被拍成电视连续剧）中的男主人公。

人们看完视频离开房间后，会更喜欢利希滕斯坦，更愿意把他的作品不仅当作日益复杂的现代艺术游戏中有效的注意力吸引者和对立面，还当作审美对象。视频中，他将一幅达格伍德^①的轮廓画颠倒过来，以抽象地思考构图，而他自己的一些画作——著名的《轰隆！》（1963年），《我们慢慢崛起》（1964年），《玻璃与去皮柠檬的静物画》（1972年），《追求巴洛克》（1979年）等等——其强有力的正确性，以及它们构图所形成的那么一点压力感，都给我们留下了深刻的印象。从连环画画面上，他学会了如何充分利用画布直至边缘。本次展览目录的介绍文字由黛安·沃尔德曼撰写，详尽而周密，甚至可以说是相当虔诚而严肃，使我们能够将这些绘画与它们在广告和漫画书艺术中的原作进行比较，并证实了利希滕斯坦的主张，即“实际上，我的作品与连环漫画的不同之处，在于每个标记都确实位于不同的位置，尽管在某些人看来差异很小。这些差别通常确实是不大，却至关重要”。至关重要，也许吧，但两者差别常常是太小了，真让人不禁要问，漫画书公司的版权律师们这些年都干吗去了。这些精心绘制的单个漫画画面放大版的视觉冲击力度被削弱了，因为在复制过程中它们又被压缩回被模仿原作的大小；也许也不是那么自相矛盾吧，一种基于复制的艺术在被复制时失去了它的冲击力。



利希滕斯坦

《陶瓷雕塑2号》，1965年，涂釉陶瓷，3½"高，私人收藏

米诺斯文明（Minoa）：出现在公元前3000年至公元前1450年的克里特岛上，又称克里特文明。

装饰艺术风格（Art Deco）：1930年代风行于欧美的现代装饰艺术，演变自19世纪末的新艺术运动。

公共事业振兴署（WPA）：1935年至1943年间美国罗斯福总统实施新政时期建立的一个政府机构，在其资助下，大量艺术家得以用艺术创作来维持生计。

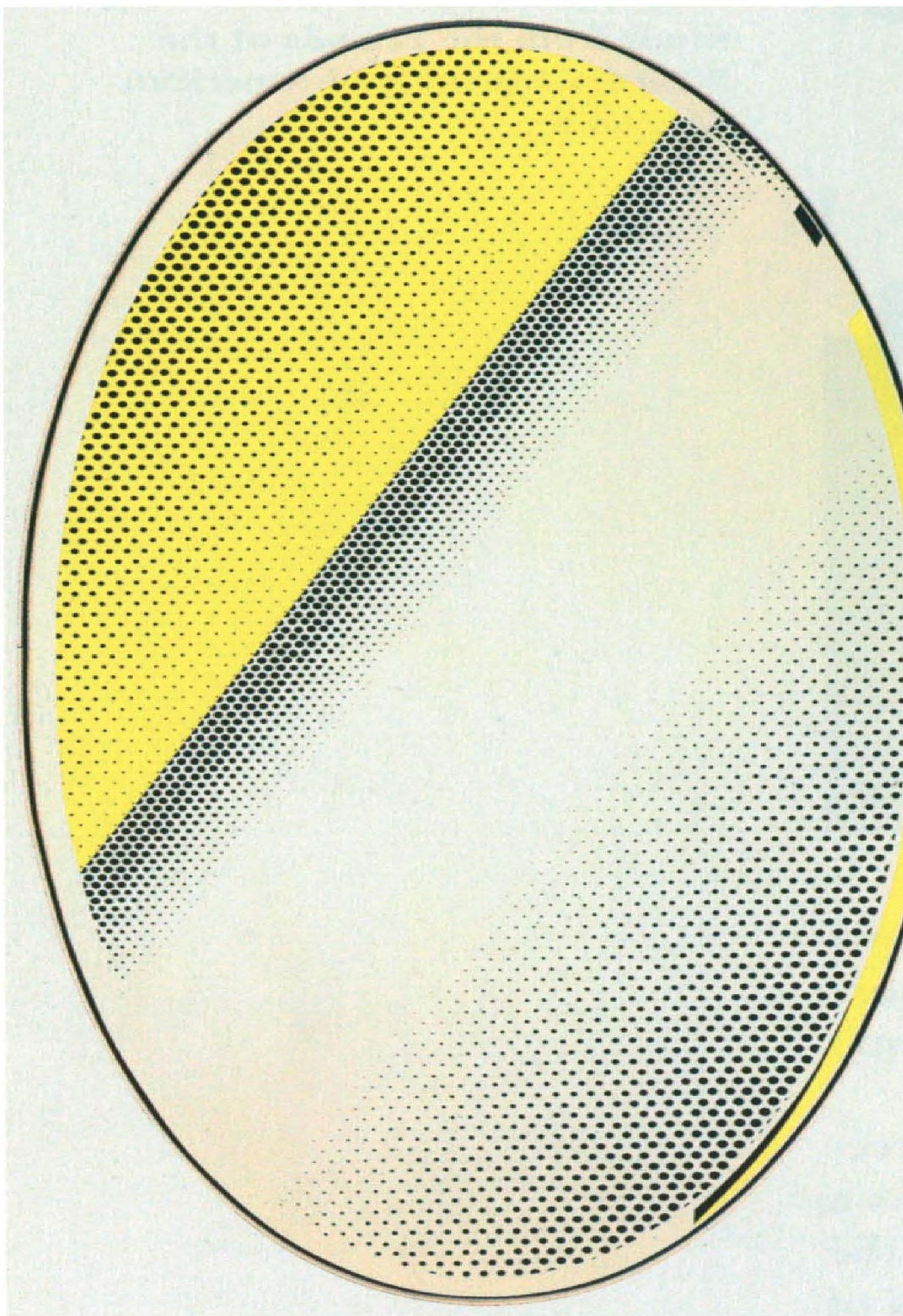
在往下边走边看的过程中，我对那个雕塑感到惊喜，因为它势必得走出二维骗术，在物体的世界里竞争。由本戴点形成的条纹变成了彩绘深红褐色条块，而对马蒂斯的《金鱼缸2号》（1978年）和米诺斯文明^②的壁画《古头像6号》（1989年）的视觉双关语变成了转变，唤起了我们的重量感和材料感。圆点花纹的陶瓷头像和厚重的咖啡杯，连同陶瓷咖啡和茶碟以及勺子，既具有克莱斯·奥登伯格和贾斯珀·琼斯所创作的经典波普雕塑的魅力，也带有显而易见的利希滕斯坦圆点图案。值得庆幸的是，1960年代后期那些机智优雅的、配有天鹅绒绳索的黄铜雕塑，摆脱了本戴点，也没有任何明显的对他自己画作的指涉，是对1930年代电影宫殿以装饰艺术风格^③进行装饰的致敬。装饰艺术风格是利希滕斯坦无法模仿嘲弄的一种形式风格，因为其几何结构的简洁和流线型非常符合他的喜好。像《带有经典头像的现代油画》（1967年）和《备战状态》（1968年）这样的油画，就其构图而言，可以说是原创作品，令人印象深刻，充满活力。第二幅分为三联，以1930年代的公共事业振兴署^④资助的壁画为基础，利希滕斯坦在一次采访中煞费苦心地划定了他与这些壁画的正确距离：“你知道，正如这些作品所暗示的那样，我对保卫我们的海岸不受外来恶魔的入侵并不是很认真。但其目的也并不是就完全相反。它也是一种关于‘英雄’构图的声明。”



利希滕斯坦

《小小的大油画》，（1965年），布面麦格纳丙烯油画，68×80”，纽约惠特尼美国艺术博物馆。由惠特尼美国艺术博物馆之友提供的资金购买，66.2

其目的也并不是就完全相反：这一声明有效地纠正了沃尔德曼女士一心一意的倾向，该倾向将利希滕斯坦塑造成讽刺家和反叛乱战士，其目的一直是“颂扬我们文化状况的荒谬方面”和“对抗艺术的陈词滥调”。沃尔德曼女士的评论没有考虑到艺术冲动的多重决定因素；它在讽刺的同时也可以纪念，使轻蔑与喜爱和解。即使是1960年代中期的笔触画，这种对抽象表现主义的泼洒、滴落等画家绘画过程的戏剧化所做的令人捧腹的放气举动——也就是把笔触夸张成英雄事件——也构成了一种悼念，一种照搬照抄的、静态渲染所嘲弄的那种能量的爆发。



利希滕斯坦

《椭圆镜6×3"第3号》，1971年，布面麦格纳丙烯油画，72×36"，私人收藏

当我们有点晕眩地沿着螺旋廊道的最后几个弯，来到让利希滕斯坦成名的漫画书油画面前时，我们发现一种比认为它们是拙劣的模仿更复杂的情绪。至少我们自己的反应在某个重要方面与我们对这些画的反应密不可分，就好像我们是在漫画书中遇到它们一样；不连贯的情节剧的片段（“这是……这不是订婚戒指，是吗？”“忘了它！忘了我！我受够了你这种人！”）在它们的叙述中摄住了我们：是吗？什么样的？而战争场景（《轰隆！》《塔卡塔卡》《好吧，猛烈开火！》）在其展现的第二次世界大战全力拼杀方面是令人激动的；真正浪漫的女主人公，那些流着球状眼泪和披着蓝黑色或黑黄色头发的艺术风格化的女孩，在她们的情感阵痛中极具诱惑力，用利希滕斯坦的话说，每一个都是一个“典型”的女人。在沃尔德曼女士看来，她们是“将银幕魅力和消费品置于人类尊严和个人或集体成就之上这样一种文化的产物”，是“社会编纂法典过程中将女性视为装饰品，只处于让男性注视的地位”的受害者。我决不会否认利希滕斯坦在1960年代初创造这些形象时所取得的1990年代风格的政治正确性；但我认为，否认我们对它们的兴趣与普通漫画书读者的兴趣是一致的，就像否认我们对绘画或雕刻裸体的兴趣部分来自淫秽一样愚蠢。

波普艺术之所以赢得公众，是因为它源于抽象，向我们展示了我们的世界——它的手工艺品、它的垃圾、它的广告牌、它的标准化的浪漫主义意象。利希滕斯坦在充分利用具有平面颜色和轮廓的卡通形象来摆脱抽象表现主义的过程中，并没有选择纯粹的虚无——否则，他会不断地画那些没有任何人类戏剧情节的黑白高尔夫球、线团和作文簿的封面，或者会一直画米老鼠和小屁孩，而不是模仿画得更现实的爱情和战争的漫画。尽管如此，他的反表现主义漫画书油画仍然有一个表达的内容，对于利希滕斯坦这一代人来说，其中包括相当多的怀旧情绪。矫揉造作的距离感这一主氛围与漫画生命力即民间艺术的生命力并存。随着几十年来当代艺术政治情境的消失，更原始的底层艺术依然存在。利希滕斯坦两者兼而有之，他曾说过：“一旦我确定了主题将会是什么，我就不再对它感兴趣了，尽管我希望它最终能产生漫画的直接影响。”可以在古根海姆螺旋廊道底部找到的这种潜在的影响，遍及利希滕斯坦的全部作品，尽管越来越微弱，因为这位后现代主义画家用他深思熟虑的操纵手法，取代了他所盗用过的无名漫画艺术家。

（免费书分享更多搜索雅 书）



利希滕斯坦

《在汽车里》，1963年布面麦格纳丙烯油画，68×80”，爱丁堡苏格兰国家现代艺术画廊

【原注】2007年6月3日至9月10日在纽约现代艺术博物馆举办了《理查德·塞拉四十年雕塑展》。

塞拉的胜利^①



克里斯托（Christo Javacheff, 1935—2020）：保加利亚著名雕塑家，1964年后一直定居纽约，以大型环境艺术闻名，常与其妻子（Jeanne-Claude de Guillebon, 1935—2009）以“克里斯托和珍妮·克劳德”的名义共同推出作品。

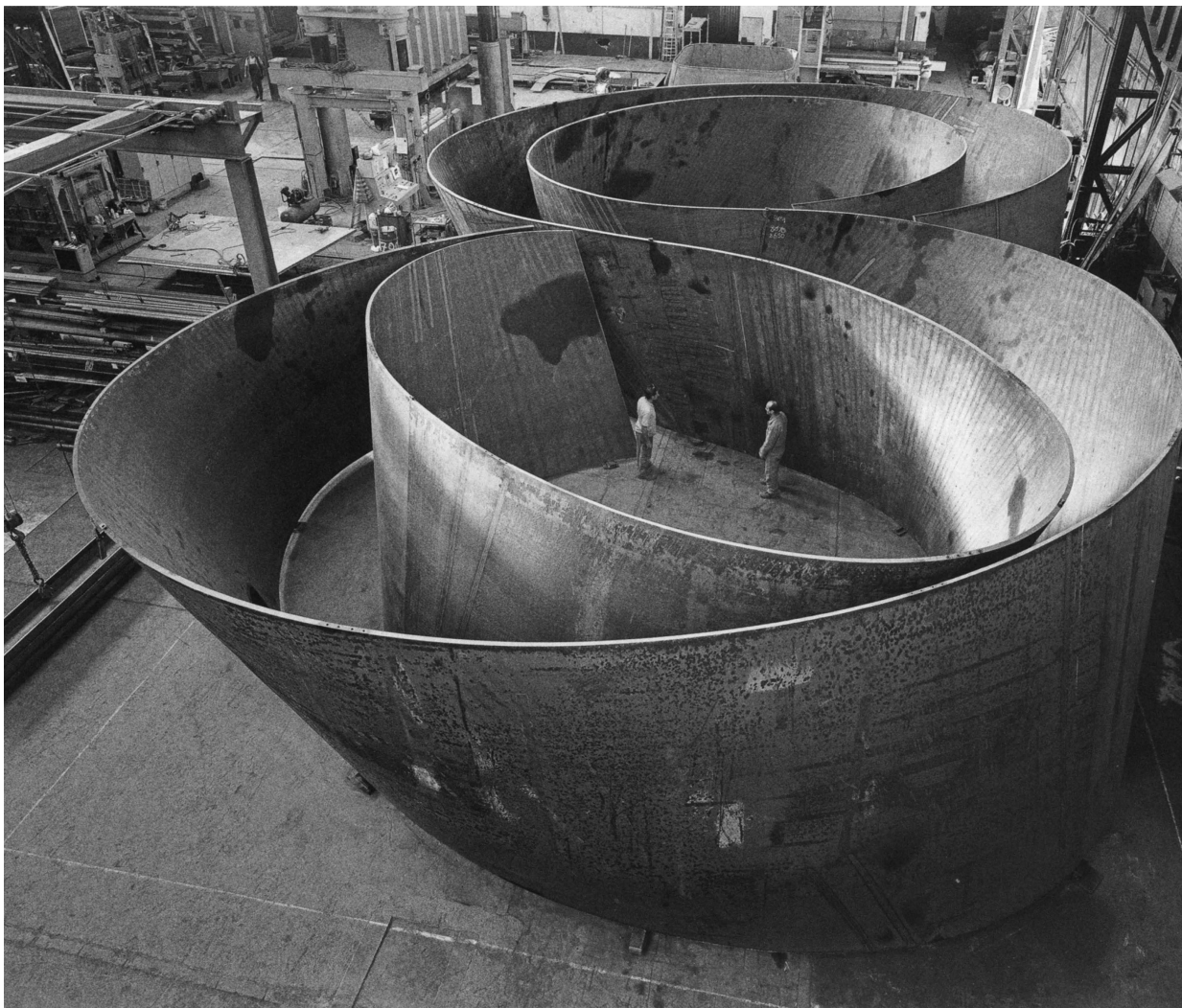
理查德·塞拉（Richard Serra, 1939— ），美国雕塑家、录影家，极简主义艺术大师。以金属板材组构壮观的抽象雕塑而闻名。

彼得·施杰达尔（Peter Schjeldahl）：《纽约客》特约撰稿人、艺术批评家。

迈克尔·基梅尔曼（Michael Kimmelman）：《纽约时报》评论家。

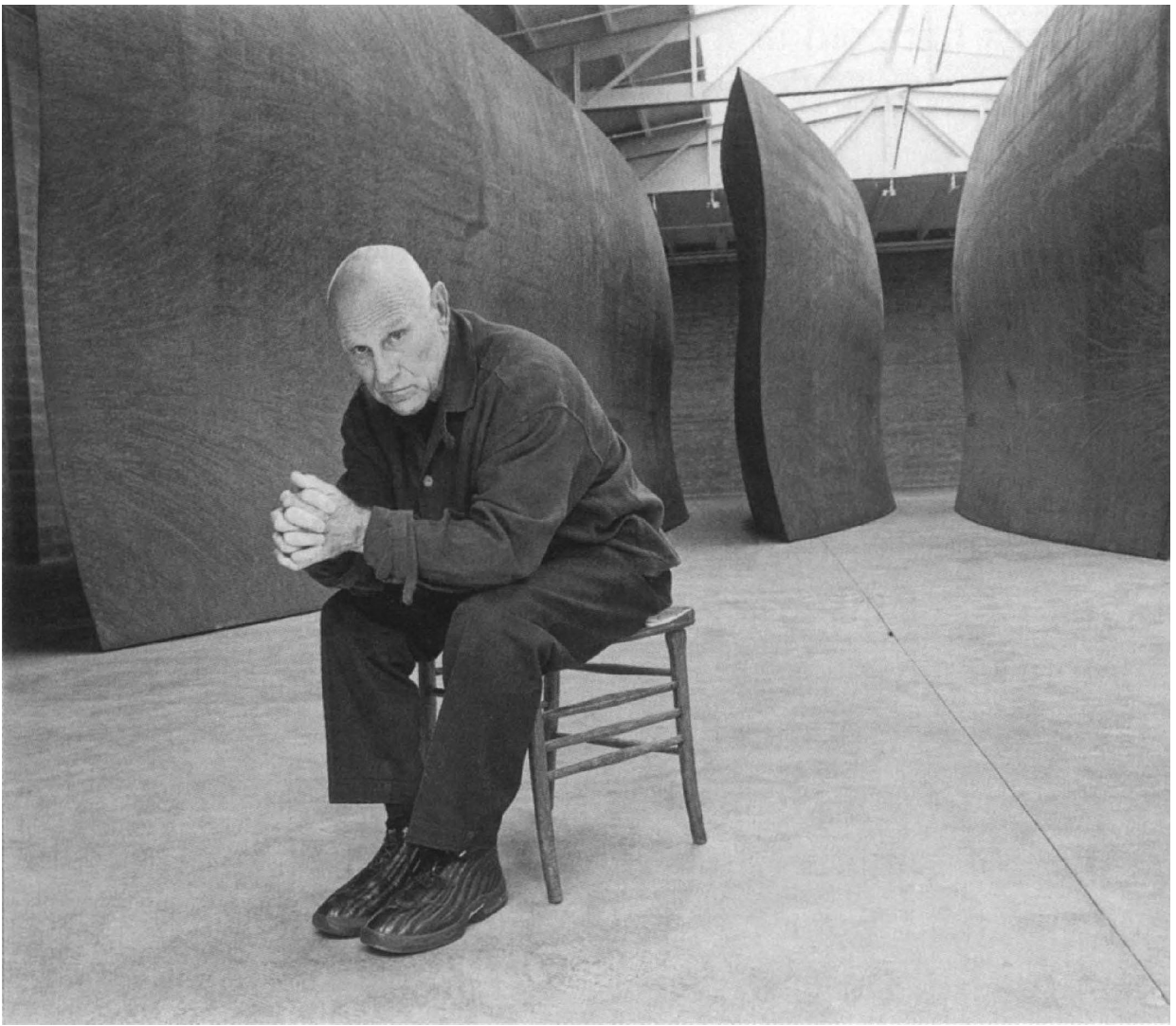
毋庸置疑，这场展览大获成功，是自两年多前克里斯托^②的藏红花旗帜在冬日的中央公园里猎猎飘扬以来，曼哈顿举办的最重大的一场互动艺术活动。在6月的一个阳光灿烂的星期一，本评论员参观了理查德·塞拉^③回顾展，纽约现代艺术博物馆的艾比·奥尔德里奇·洛克菲勒雕塑园中的两座大型雕塑中，挤满了年轻夫妇、小孩和一对对恋人，他们手牵着手，在《十字路口2号》（1992—1993年）狭窄的过道里小心翼翼地依次穿过，或者在《扭转的椭圆形4号》（1998年）被太阳炙烤的内部空间内，欢快地挤在新月形的阴影中。那种节日般的气氛、游乐园般的氛围，让手持笔记本、可以说已经准备好去勇敢地面对高耸的金属块的我大吃一惊。对于塞拉及本次展示的雕塑作品在艺术史上的重要性，那些捷足先登的评论家已不吝赞美之辞（“塞拉不仅是我们最伟大的雕塑家，而且也是一位其艺术主题与我们的时代极其相称的艺术家”——彼得·施杰达尔^④；“这是一个由一位雕塑巨匠创造的里程碑，在这个充斥着二流的艺术家、疯狂的金钱和如此多毫无意义的艺术的时代里，他是最后一批伟大的现代主义者之一”——迈克尔·基梅尔曼^⑤）。事实上，我是如此专注于正确地吸收这些奇迹，以至于我被一个迷路的蹒跚学步的孩子绊了一下，差点把他踢进一个长方形的、幸亏很浅的水池，而在它的边缘，纽约现代艺术博物馆摆放着阿里斯蒂德·马约尔的银色裸体雕像《河》。顺便说一下，这个受人喜爱的寓言形象，是雕塑园中唯一一个没有因为塞拉的

大钢铁雕塑的入侵而被挪走的常驻展品；甚至连雕塑园里的那些树，特别是《扭转的椭圆形4号》突出的一角旁几英寸处的一棵毛茸茸的甜洋槐树，看上去都显得很渺小。



▲理查德·塞拉

《序列》，2006年，耐候钢，12' 9"×40' 8"×65' 2"，板厚2"，艺术家个人藏品



▲玛丽·艾伦·马克

《理查德·塞拉，纽约布鲁克林，2004年》，银明胶印制，艺术家个人藏品

安东尼·卡洛（Anthony Caro，1924—2013）：英国雕刻家。

凯纳斯顿·麦克希恩（Kynaston McShine，1935—2018）：美国纽约现代艺术博物馆前馆长，是一位大胆的博物馆策展人，曾组织过20世纪末一些极有影响力的当代艺术展览。

德库宁（Willem de Kooning，1904—1997）：荷兰裔美国画家，抽象表现主义的灵魂人物之一，新行动画派的大师之一。

查克·克洛斯（Chuck Close，1940—2021）：美国超级写实主义画家，照相现实主义的代表画家。

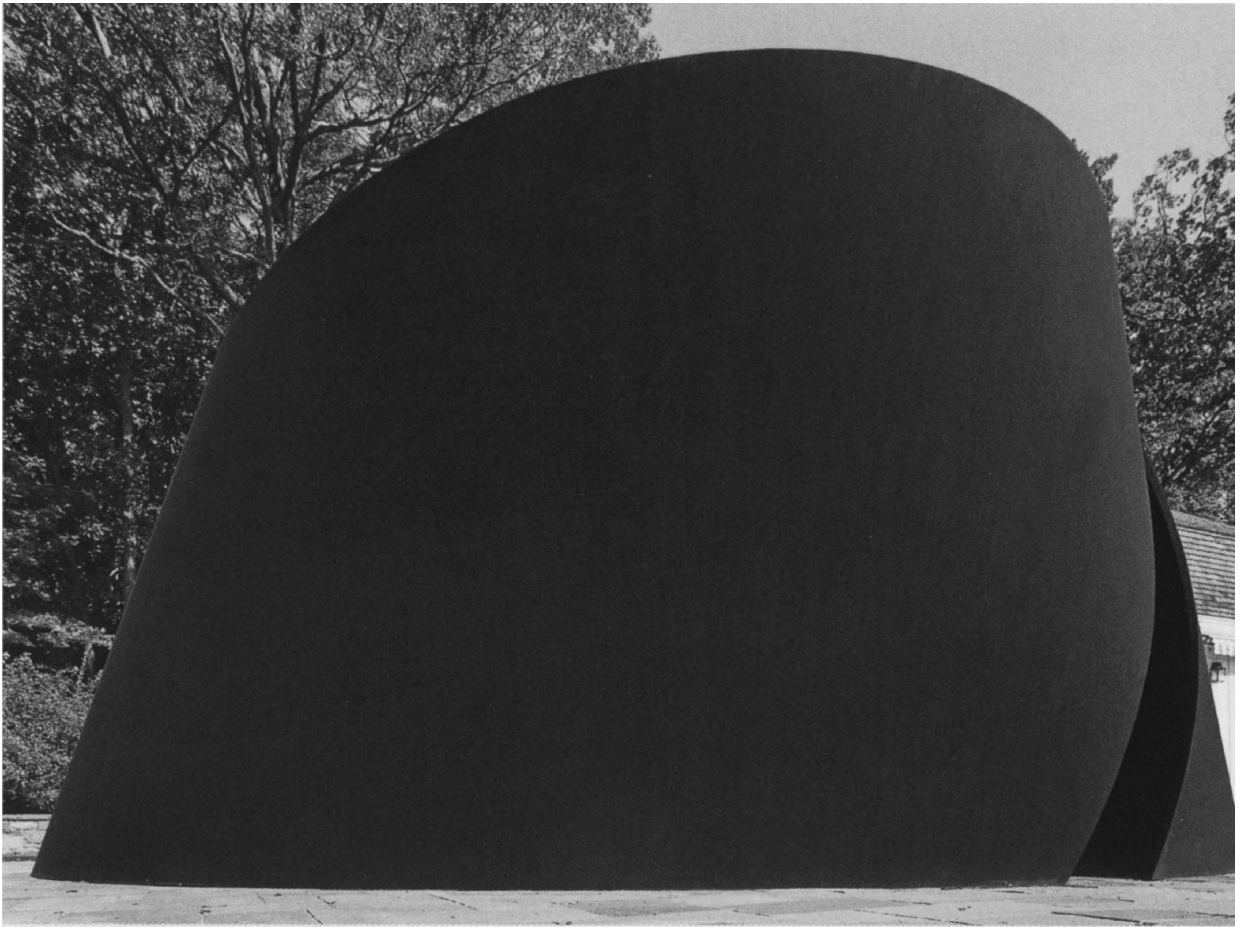
布莱斯·马登（Brice Marden，1938— ）：美国当代最有影响力的艺术家之一。

同样令人惊讶的是，这些12英尺高的耐候钢墙上竟然到处都是锈迹斑斑的，极其扎眼。在雕塑园的两件户外作品表面，那层易磨损的蓝色耐候薄膜现在已经掉得差不多了；橘红色花朵似的锈斑像地衣一样地蔓延开来，湿气形成的细流在2.5英寸厚的钢板斜面上留下了一道道泛红的泪痕般的波纹。这两件作品的基本锈层是天鹅绒般的红棕色，与大卫·史密斯的相当不可调和的焊接结构（那些圆形抛光的裸露方形金属板）和安东尼·卡洛^⑪的铆接式、有时涂得俗艳的横梁和工业碎片相比，它们看起来毛茸茸、轻飘飘的，很是怪异。塞拉在加州大学圣巴巴拉分校及后来在耶鲁大学接受的早期艺术训练是油画：跟这些庞大的展品很相配的巨大的展览目录（它为展览印制，但包含比展出的展品更多的作品照片）中，印有塞拉与博物馆馆长凯纳斯顿·麦克希恩^⑫的对话，雕塑家塞拉回忆道：“我在大学最后一年画的东西看起来，哦，像是抽象表现主义的翻版，介于波洛克和德库宁^⑬之间。”他曾对另一位采访者透露说：“我可不是一个懒散的画家。”他还指出：“我打败了查克·克洛斯^⑭和布莱斯·马登^⑮，获得了耶鲁大学的旅行奖学金。”（他也不是一个懒于理论的人；他自己说：“我碰巧成长于一代很会写作的艺术家……我们需要写我们作品中涉及的问题，而且，我们也想要鼓励批判性对话。我这一代处理分析性语言的能力比上一代和下一代都强。”）



▲塞拉

《十字路口2号》，1992—1993年，耐候钢，4个相对倒置的圆锥截面，每个大约13×15'，板厚2½"，纽约现代艺术博物馆。乔·卡罗尔和罗纳德·S. 劳德捐赠，503. 1998





▲塞拉

《扭转的椭圆形4号》，1998年，耐候钢，11'9"×22'6"×35'7"，板厚2"，纽约现代艺术博物馆。利昂和黛布拉·布莱克承诺捐赠

克利福德·斯蒂尔（Clyfford Still, 1904—1980）：美国第一代抽象表现主义绘画的领军人物之一。

山姆·弗朗西斯（Sam Francis, 1923—1994）：美国著名画家、版画家，当代最伟大的北美艺术家之一。

莫里斯·路易斯（Morris Louis, 1912—1962）：美国抽象表现主义绘画的代表人物之一。

仔细观察这巨大的弯曲的钢板，你会看到一片片脱落垂挂的、类似于克利福德·斯蒂尔^①那些剥落的竖幅油画的防水薄膜，其他部分则像山姆·弗朗西斯^②的油画那样满是湿漉漉的滴状斑点。莫里斯·路易斯^③作品中的条纹污渍也浮现在我的脑海中。人们想知道，这些图画般的痕迹效果，有哪些是由天气盲目造成的，又有哪些是人为事故（自以为是年轻人在《扭转的椭圆形4号》的下部留下了一个个运动鞋土灰脚印，而把它从第54街吊运过雕塑园围墙的巨型起重机，也在这个雕塑的顶部留下了夹子的痕迹）；又有多少痕迹（如果有的话）是雕刻家催生出来的。当然，塞拉也并不是不屑于

在他的一些钢板上留下波普风格的粉笔数字（见华盛顿国家美术馆东翼突出展示的《五块板，两根柱子》，1971年），而纽约现代艺术博物馆里那些更大型的作品中一些平行阴影，似乎并非偶然。

约瑟夫·康拉德（Joseph Conrad, 1857—1924）：英国现代作家，有“海洋小说大师”之称。

阿尔瓦罗·穆蒂斯（Álvaro Mutis, 1923—2013）：哥伦比亚诗人、小说家、散文家、评论家。2001年获塞万提斯奖，2002年获诺伊施塔特国际文学奖。

无论如何，这两件户外作品给人的视觉刺激，与人们散步路过船厂，看见那些停靠着的疲惫的货船时获得的视觉刺激，有哪些不同呢？像塞拉这样坚定的工业艺术存在着与工业产品本身相混淆的风险。它们所留下的什么样的印象，是一个处在铁路调车场内、高速公路立交桥下或者隧道入口的敏感的观察不能得到的？在那里，物体的规模比任何一个单独的工匠所能制作的艺术品都要大，而且会感觉到更加的令人眩晕，如果令人眩晕就是想要取得的效果的话。从塞拉展览六楼的这部分走过时，人们可以向下俯视博物馆中庭的深度，看到人头攒动的二楼和巴内特·纽曼生锈的钢铁雕塑《破碎的方尖碑》（1963—1969年）那缩小了的顶部，获得真正发自内心的深度感和体积感。艺术永远无法凌驾于现实的维度之上。可以肯定的是，生锈的货船也可以从美学角度来看待，尤其是如果观察者是约瑟夫·康拉德^[12]或者哥伦比亚作家阿尔瓦罗·穆蒂斯^[13]的话，他们自己的航海经历可以让人重温海上航行的历程和艰险，以及被浓雾笼罩的海员们的英勇。

约翰·拉奇曼（John Rajchman, 1946—）：美国哥伦比亚大学艺术史和考古学系教授、艺术史家。

【原注】2006年完成的三件巨大作品的照片说明文字是“在德国锡根的皮克汉成形技术股份有限公司安装好之后所展示的图片”。凯纳斯顿·麦克希恩的3页致谢里包括对皮克汉成形技术股份有限公司和迪林根/萨尔的迪林杰钢铁厂的感谢，感谢“他们专业地参与了最近作品的制作”。对制作过程唯一的详细描述来自林恩·库克关于塞拉景观雕塑的文章第32页脚注，它引用了1994年对塞拉的采访：“基本上，锻造用的是一种在锻压下移动金属构件的液压锤。它与铸造品的不同之处在于，在相同体积下，铸造品的重量比同样尺寸的锻造品轻三分之一到二分之一……通过使用镁和碳钢，我发现当加热到1280度时，它的分子结构是立方体的。处理一个立方体结构来制作一个立方体是非常令人满意的一件事。”对于一些被称为“蛇眼和棚车”（1993年）的安放在户外的金属块，他说，它们“具有考古学的外观，因为它们看起来不像钢铁，它们看起来像是石头。它们有像陨石之类的可燃烧的特质。这与我们如下的特殊处理有关：我们不仅锻造它们，而且当它们冷却时，我们用火喷它们，这样它们上面就不会有轧屑”。这里，“我们用火喷它们”中的“我们”，表明了塞拉在铸造厂的广泛参与度，而他对分子的“立方体结构”感到满意，表明了他想从原子层面上主宰这一过程的愿望。

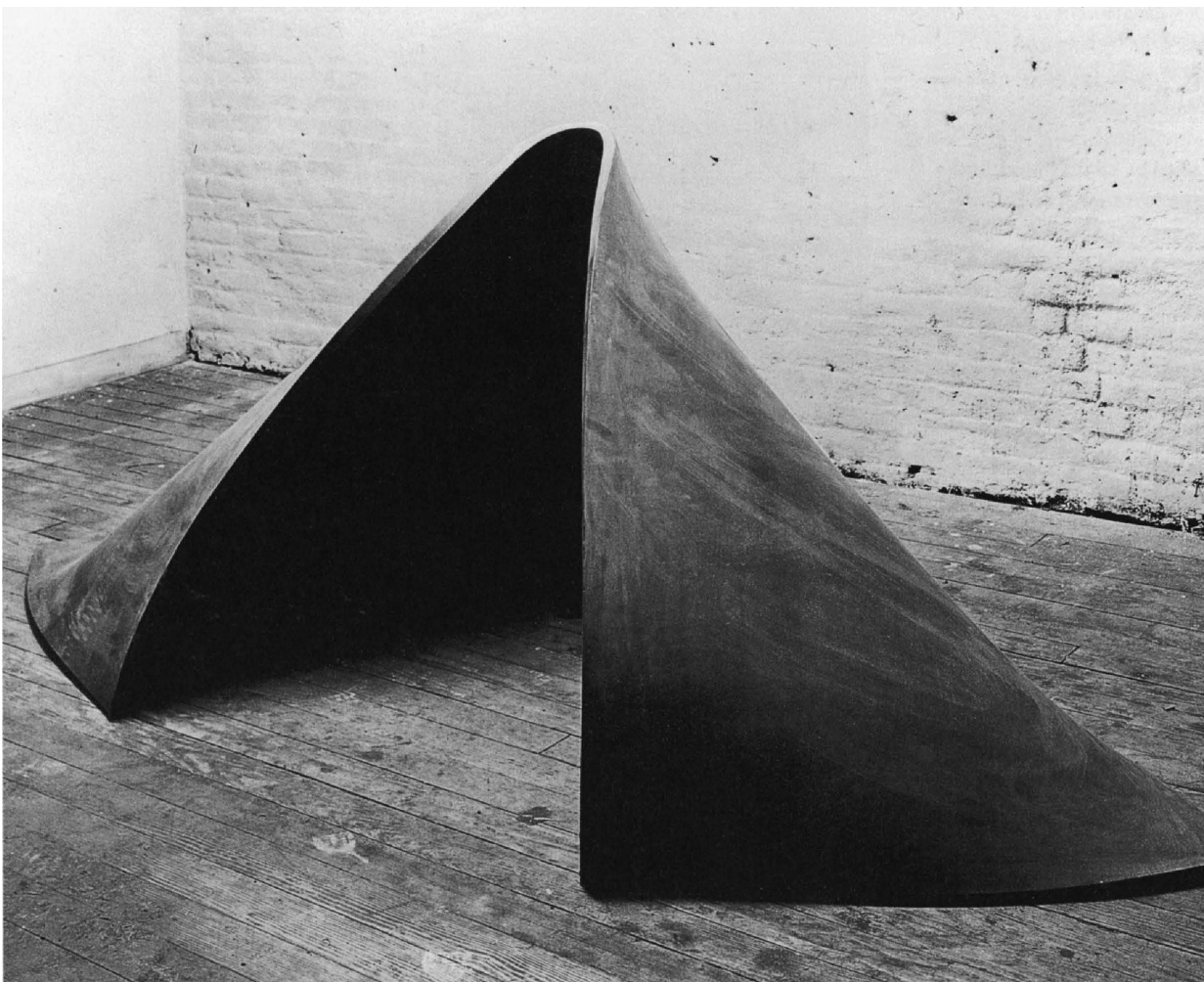
查理·罗斯（Charlie Rose, 1942—）：美国电视主播、著名脱口秀主持人。2017年因受到多人指控其性骚扰及性侵行为而被CBS和PBS解雇。

然而，塞拉那锈迹斑斑的一片片宏伟作品激起了我难以摆脱的担心，那就是德国钢铁制造商是如何精确地扭曲如此巨大的钢板的，生产过程的成本有多高，由谁来支付，以及这些笨重的产品是如何包装和运输的。毫无疑问，每个环节都很神秘，但也许又不是那么地神秘。这本巨大的塞拉展览目录里并未提及这些；书中除了对塞拉的机敏而迷人的采访之外，还包含了分别由本杰明·H. D. 布克洛、约翰·拉奇曼^②以及合编者林恩·库克撰写的，对塞拉的早期作品、他的“抽象思维”和他的景观雕塑进行哲学/拓扑学/本体论解读的重磅论文，但几乎没有任何关于这些作品是如何制作的具体信息。似乎塞拉把纸板模型交给德国的铸造厂，然后就能生产出10吨、20吨或百吨经过适当弯曲的钢铁制品^③。他在一次电视采访中告诉查理·罗斯^④，这个国家（美国）没有一家钢铁公司能胜任这项工作。除了关于这些雕塑如何制造的文字之外，所有的东西都是在海外生产的。

欧普艺术（Op Art）：也称视幻艺术、光效应艺术，是源于1955年法国的艺术运动，利用色彩图形使画面产生动感乃至幻觉的现代艺术。

迈克尔·海泽（Michael Heizer, 1944—）：美国著名极简主义大地艺术家。

六楼展示了塞拉从1960年代末到1990年代中期的作品，而在1990年代出现的扭转钢（一种对钢材弯曲加工工艺的计算机辅助的技术进步），成为他的拿手好戏。刚开始时，他像波洛克的孩子一样，把勺子里滚烫的铅液往墙基上甩，在墙上挂一些缠结的橡胶带料。在很久以前的纽约，租金还很低，偶尔还会有侥幸的发现和意外的收获，“西百老汇有一个橡胶仓库正在腾空，”塞拉说，“我打电话给公司经理，问我能不能用车把橡胶运走。”对于像塞拉这样有理论天赋的人来说，橡胶是一个福音。“它具有灵活性，”他说，“可以让你轻松地处理线条、平面、体积和重力。你指尖所到之处，便是它的潜力所在。”他用橡胶实现了一件雕塑杰作：《抬起》（1967年）——这是从他为启动自己的职业生涯而起草的一长串程序动词（滚动、折痕、扭曲、抬起等）中选取命名的——是一个极其不祥的罩子或帐篷形状，其创意只是将一块厚厚的硫化橡胶片的一边从中间抬起，让它自行竖立起来。这是一种类似特技的表演，随之而来的是各种各样挑战地心引力的、互相倚靠又互相支撑的微卷铅薄板和铅管（《地板杆支撑物》，1969年；《铲板支撑物》，1969年）。后来的作品其构思安排变得更加精致、更能自行竖立，有点类似欧普艺术^⑤那样戏弄人们的眼睛；其中的四件作品，体积庞大，看上去摇摇欲坠，它们在现代艺术博物馆的六楼被低矮的有机玻璃墙围了起来，可能是为了防止那些在《扭转的椭圆形4号》上留下运动鞋脚印的熊孩子碰倒它们。这些作品挑战地心引力，其标题也同样挑战观众的理解力：《5: 30》；《I-I-I-I》；《一吨道具（纸牌屋）》；《V+5: 致敬迈克尔·海泽^⑥》，全都是1969年制作的，但是一些户外的项目使得塞拉开始使用更坚固的媒介——钢。



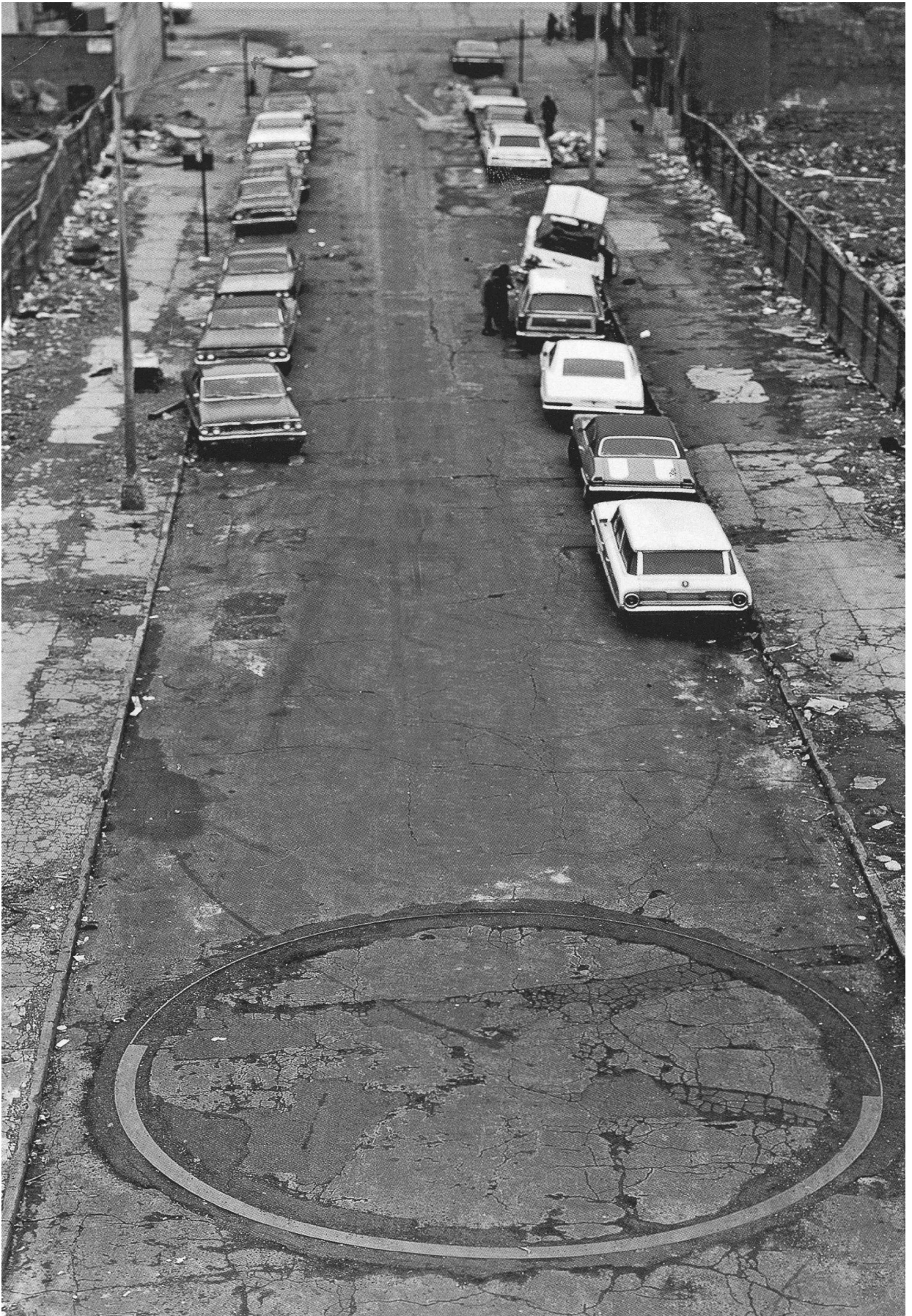
塞拉

《抬起》，1967年，硫化橡胶，36×80×60”，艺术家个人藏品

罗伯特·史密森（Robert Smithson，1938—1973）：美国著名的大地艺术家。

1970年，当他与朋友罗伯特·史密森^①一起为史密森著名的大地艺术作品《螺旋形防波堤》进行放样时，塞拉赢得了一笔在布朗克斯区进行城市大地艺术创作的拨款：“我在第183街和韦伯斯特大道之间发现了一条死胡同，便造了一个钢圈，并用沥青把它与路面弄得完全齐平。在一张拍摄于这个脏乱场地的照片上，在开裂的路面、停放的汽车和一堆堆的街道垃圾中，这是一个直径26英尺、几乎从一边路沿延伸到另一边路沿的半翻边钢圈，有某种超自然的美——仿佛一个来访的超大天使留下的光环。随展览一起推出的这本书中有许多其他场地安装作品的照片，其中一些作品几乎被它们强调的大地轮廓所吞没，而另一些作品，如曼哈顿联邦广场上命运多舛的《倾斜之弧》（1981年），都在它们的环境中占据了太主导的地位。当附近建筑物里的办公室工作人员抗议他们的午餐和休闲空间被庞大的耐候钢黑墙无情地减少了一半时，《倾斜之弧》成了争

议的焦点，而这道黑墙最终还是被拆除了，或者，正如书中作品列表上相当愤怒地表达的那样，“1989年，被美国政府摧毁”。尽管如此的庞然大物实在大大超出了博物馆的展览空间能力，但塞拉的粗犷主义艺术，还是在六楼展出的几件作品中得到了充分的展现：《描绘器》（1974—1975年）的两块巨大板材，一块平铺在地板上，另一块与之成直角，粘在天花板上；还有《巡回线路2号》（1971—1984年）的四块粗陋钢板，占据了偌大一个展室从中心到各个角落的整个空间。正如纽约现代艺术博物馆的宣传册所述，《巡回线路2号》“为观众创造了一个新的环境，观众被迫在作品创造的空间中穿行”。



▲塞拉

《为了包围底座六角形，直角倒置了》，1970年，热轧钢，直径26'，边沿宽8"；安装于布朗克斯区第183街和韦伯斯特大道，1970—1971年，密苏里州圣路易斯，圣路易斯艺术博物馆

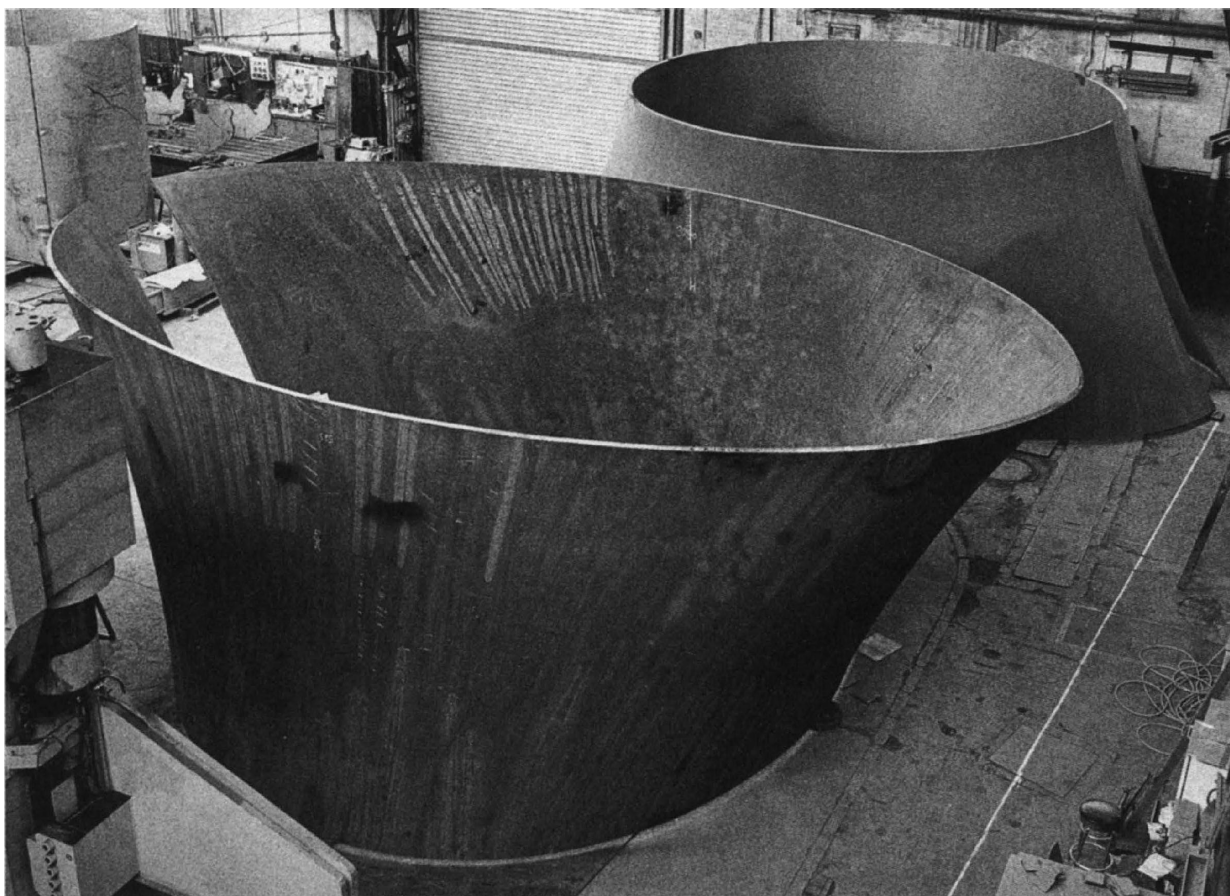


▲塞拉

《倾斜之弧》，1981年，12×120'，板厚2½"，安装在纽约州纽约市联邦广场上，1981—1989年；1989年被美国政府的委托资助人摧毁

这种奇特的想法，即迫使参观者以某种方式行走，从而实现其内心生活的改造或提升，源自塞拉长期以来对雕塑即视觉对象的塑造这一观念的反感。杜尚将小便器或瓶架作为一件艺术品展示，使其成为“展示的恋物癖”。在塞拉看来，更糟糕和“最令人不安”的是，这种展示“保留了物品的等级，由此带来的后果是，艺术品变成了生活方式的附属品”。取而代之的是，观看的过程被视为处于中心地位，就像抬起、滚动、弯曲和飞溅这些制作过程在塞拉初步尝试艺术创作阶段是处于中心的地位一样。正如他对于初出茅庐的这个阶段，解人疑虑、启迪警示般地承认：“这些活动的残留物并不总是符合艺术的要求。”

不过，在新世纪也就是他人生的第六个10年里，他（以及德国钢铁工人）的活动所产生的庞大残留物，却非常符合艺术标准。纽约现代艺术博物馆的新二层建了一个超高、超承重的空间，专门用来容纳当代艺术的大型建构物和装置。那里摆放着塞拉2006年创作的三件杰作：《纽带》，一堵蜿蜒4个回路的连续的墙，形成4个几乎封闭的空间；《扭转的环面倒扣》，两个后来与雕塑园中那个扭转的椭圆形相呼应的变体；以及《序列》，两个相互交织的S形，两者之间有一条蜿蜒的路径。《序列》最显著和最完全地实现了塞拉雕塑的反绘画计划；人们可以从它中间穿过，却不能将它形象化，而即使《纽带》都是可以在脑海中绘制出来的。塞拉向采访者凯纳斯顿·麦克希恩解释说：



塞拉

《扭转的环面倒扣》，2006年，不锈钢，两件雕塑，每个12' 9"×36' 1"×26' 6½"，板厚2"，艺术家个人藏品

在两端，你可以从两个开口处选择一个进入。其中一个将带你进入一个封闭的内部空间；另一个则将引导你进入两堵倾斜的墙之间看似无穷无尽的通道。你无法再现或重建关于将一个螺旋体与另一个相连接的曲线路径的确切记忆，也无法记清两个螺旋体的内部空间。你就是无法绘制出你曾经走过的这件作品。



塞拉

《纽带》，2006年，不锈钢，12' 9"×36' 5"×71' 9½"，板厚2"，艺术家个人藏品

的确如此；我走了两次也不见得比别人更明白。墙壁在你的头顶和四周时而向内时而向外倾斜，在时而狭窄（由此产生轻微的焦虑）、时而宽阔（而且宁静，像一个内院）的空间里，你会遇到其他迷惘的流浪者；但即使是经过一些清晰的各种各样的锈迹，包括像霉菌一样的苍白斑点，也不能使其成为一种主要的视觉体验。为了看清楚，当我在穿行时，我让自己的眼睛不聚焦，看着我面前弯曲的钢材的角度以一种动画的慢动作发生改变。正如塞拉所说：“感觉就像你正受到一股加速引力的摆布。”约翰·拉奇曼的文章《塞拉的抽象思维》解释道：

塞拉的抽象不是从物体的外形和形态中极为逼真地提取出来的。它是经验性和实验性的，是一台直接影响我们的身体和大脑，而不是通过它所代表的东西间接地“感动”我们的大机器。

机器的意象反复出现：“他的作品变成了庞大的钢铁思维练习，是一些巨大的生锈机器，置身其中的话，人们对其自然的或惯常的认知坐标都会被打乱和挫败——但又是以一种让人出奇地焕然一新的方式离开这些机器。”

对这个过程的解释已经够详细了，让人不得不同情。只有当一个人从这些巧妙设计的失稳空间中走出来，才会提出一个与之不相称的问题。摆弄所有这些钢材就是为了扰乱我们惯常的认知？乡村集市上的游乐场或摩天轮不是也可以做到吗？立体派和超现实

主义不是在一个世纪前就用小小的平面油画做到了吗？这些“巨大的生锈机器”的重量和所占空间之大，可与人们为佛陀、法老以及在曼哈顿海岸外的自由思想竖立的巨大雕像相媲美。在没有任何内容可以得到公众认可其意识形态的情况下，其目标是——再次引用那位忠诚的拉奇曼的话——“一种新的本能智慧”“另一种我们通常无法获得的体验”。这一目标对于一种通常远离纯粹私人情感的艺术形式、一种大型雕塑够吗？

丹·佩尔约夫斯基（Dan Perjovschi，1961—）：罗马尼亚漫画家、插画家，其作品是绘画、卡通、原始艺术和涂鸦的结合体。

要参观塞拉的展览，参观者得经过一堵涂满了罗马尼亚人丹·佩尔约夫斯基^⑤创作的讽刺性涂鸦的高墙，内容是关于美国及其愚蠢的资本主义。正如我的一位同行者在参观塞拉展览时指着我们周围这些诡诈的、庆祝胜利的、奢华而又庞大的艺术品问道：“这难道不是资本主义吗？”

一位文学大家的美术之旅

——代译后记



约翰·厄普代克（John Updike，1932年3月18日—2009年1月27日）被美国作家菲利普·罗斯评价为“我们这个时代最伟大的文学家”，以其长篇小说、短篇小说和诗歌等作品闻名于世。鲜为人知的是，厄普代克还是一位不可多得的美术评论家，生前就出版了两部艺术评论集《浮光掠影》（*Just Looking*）和《目不转睛》（*Still Looking*）。本书则是厄普代克去世后，其遗孀、文学遗稿保管人玛莎·厄普代克邀请《华尔街日报》图书编辑克里斯托弗·卡杜夫将厄普代克于1990年至2008年间发表在《纽约书评》《新共和》等刊物上的“美术馆参观”观后感文章编辑成书，便有了这部堪称“厄普代克对近200年来西方艺术的全面评述文章，这些都是从自信满满的美国视角对大师级画家的欣赏之作”（见本书“编者的话”）。

玛丽·潘宁顿（Mary Pennington）：与厄普代克于1953年6月结婚，育有二男二女。两人于1974年9月开始分居，并在婚姻持续了将近23年之后的1976年3月申请“无过错”离婚，次年达成离婚协议。

其实，厄普代克对美术的兴趣并非一时心血来潮，而是其自少年时期就逐渐养成的，并在成年后发展成为一种对绘画等塑形艺术的鉴赏力。正如他在“前言”中所描述的，他小时候最大的乐趣，就是用攒下来的零花钱去商场里买“大大的小人书”系列图书。这些售价10美分的小人书，由一页连环画的单幅图和与之相对的一页短短的叙事文字组成，这种不偏不倚的图文对照呈现，对他成年后的美术和文学追求产生了深刻的影响。由此可以理解的是，青年时代的厄普代克一开始的人生目标是成为一名漫画家。他的第一任妻子玛丽·潘宁顿^②是他在大学期间结识并结婚的，当时她就是素有“哈佛大学女校”之称的拉德克利夫学院（Radcliffe College）美术专业的高材生。厄普代克以最优等级从哈佛大学毕业之后，还于1954—1955年偕妻共赴英国牛津大学拉斯金绘画与美术学院专修美

术。虽然他最后还是走上了文学创作之路，但是，深埋其心中的艺术种子仍旧不时会发芽、开花，其果实便是这一篇篇文字隽永、见解深刻，又不失风趣幽默的美文。

在本书除了“前言”之外的15章中，所探讨的美国艺术家和欧洲艺术家平分秋色，各有7篇，另有一篇是研究收藏家克拉克兄弟的。总体而言，这是一部美国早期绘画艺术逐渐走向成熟的演化史，也是一部“近200年来西方艺术”简史，更是突显厄普代克艺术（主要是绘画和雕塑）评论水准之作。

本书的第一、二、三章，作者为我们描述了一部美国始自殖民地时期的早期绘画艺术逐渐走向成熟的演化史；而在第十一、十三、十四、十五章里，作者展现了自信满满的美国当代艺术家们自成一家、独领风骚的盛况。

第一章《“事物之明晰”》是整本书中写作年代最近的一篇，是厄普代克于2008年5月22日在第37届杰斐逊年度人文讲座上所做的演讲。在演讲中，厄普代克介绍了美国正在开展的“图说美国”（美国驻华大使馆网站称之为“美国历史画卷”）项目，即由美国国家人文基金会与美国图书馆协会共同启动的一项计划——向全国的学校教室和公共图书馆提供美国一些重要艺术作品的复制品，共有20张高质量的海报，每张的正反两面各印制1幅作品，共计40幅作品。按厄普代克的说法，可借由这些作品来提出一个问题：“美国人笔下的美国艺术作品是什么样子的？”因为直到21世纪初，美国人仍旧“迫切地想要定义什么是美国人。之所以有这种对自我形象的探寻，是因为我们的文明相对比较年轻，以及我们多年来对欧洲有部分依赖。但这也是我们成长过程中的一个重要部分”。

在这一章里，厄普代克精选了其中的10幅作品以及所涉及艺术家的其他数十幅作品进行点评，插图多达29幅（主要是油画，也有纸面粉彩画、纸面水彩画、木刻画、布面丙烯酸画和摄影作品）。厄普代克重点介绍了两位画家：约翰·辛格顿·科普利（John Singleton Copley）和温斯洛·霍默（Winslow Homer）。

约翰·辛格顿·科普利素有“美国艺术的乔治·华盛顿”之称，是殖民地时期“第一个伟大画家”。串起本章这么多作品的，是两位科普利同时代的绘画界权威对科普利的肖像画《男孩与松鼠（亨利·佩勒姆）》的评价。科普利的这幅画，是“由一位美国画家自主（而不是受人之托）完成的第一幅代表作，它也成为第一幅在海外展出的美国画作”。英国顶尖肖像画家、曾担任皇家美术学院首任院长的约书亚·雷诺兹（Joshua Reynolds）认为该画“实属精彩之作”，只是，“画技略显生硬、色调稍显冷淡、过于拘泥于细节”。雷诺兹的继任者、英国皇家美术学院第二任院长本杰明·韦斯特（Benjamin West）也评价此画“过于细腻”。厄普代克通过对科普利的一系列肖像画，包括《查尔斯·佩勒姆》（约1753—1754年）、《艾普斯·萨金特》（约1760年）、《詹姆斯·沃伦夫人（默

西·奥蒂斯》》（约1763年）、《男孩与松鼠（亨利·佩勒姆）》、《保罗·列维尔》（1768年）、《画家肖像》（1769年）、《画家肖像》（1780—1784年）等的详细描述和客观评价，力图说明：在殖民地时期，能画得像，能把诸如服饰的面料纹样之类的细节描画得惟妙惟肖，已实属不易；尽管“缺乏一种令人信服的氛围和第三维度。它们可以说都是2.5维的……在艺术贫乏、重商盛行的美洲殖民地，科普利奢侈的写实画法一定看起来是一桩公平交易，花了大价钱，得到的回报是闪闪发亮的纹理和一丝不苟的精巧细节。‘过于拘泥于细节’不太可能存在”。

霍默则要晚科普利近一个世纪，是美国内战时期成名的画家。他不仅是出色的水彩画家，还在几乎或根本没有借鉴法国的艺术典范的情况下，无师自通地形成了一种美国式的印象主义风格。他的《执行警戒任务的神枪手》（1862—1863年）、《新田里的老兵》（油画1865年、木刻画1867年）、《牧场上的男孩们》（1874年）、《回流》（1886年）、《缅因州海岸的高崖》（1894年）等作品在本章一一呈现。特别是“在凝视霍默技艺精湛的群像画《回流》……左半边画面中的泡沫海浪时……我们同时见证了海水的运动和画家的创作。这些翻滚的泡沫和迸发的浪花的艰难推进既是自然现象的再现，又是绘画技巧的体现；事物与思想融入了艺术再现的合成过程”。这使得霍默成为美国艺术家中最擅长画水的画家。厄普代克特意点明：“尽管霍默观察和模仿汹涌的波涛之专注，一如科普利观察和模仿织物与头发的光泽，但其效果并不是‘过于细腻’。其结果是‘过于细腻’的反义词，即‘精雕细琢的’。让观众意识到颜料和画家的手本身，并非审美上的失误；相反，这种共情意识是审美的核心。”

随后，厄普代克通过分析诺曼·洛克威尔的《言论自由》（1943年）、《骑士称重》（1958年）和《结婚证书》（1955年）等油画作品，评论道：“由于‘过于拘泥于细节’而显得过于细腻，的确如此，但同时，其作品中深情的奢华也体现出他精雕细琢的风格。这位20世纪最成功的商业艺术家也践行了为艺术而艺术的创作。”至于理查德·埃斯蒂斯的《曼哈顿第34街，向东看》（1979年），似乎“过于拘泥于细节”到了登峰造极的地步，连街边几十个微小的招牌上的字都读得出来，其实可以看出这是一位“追求精妙极致的画匠。他的每一幅画都让我们超越幻觉，仿佛置身现实”。其他的画作，比如托马斯·艾金斯《单人艇中的约翰·比格林》（1873年）、乔治·加勒伯·宾汉的《县选举》（1852年）、约瑟夫·斯特拉的《布鲁克林大桥》（约1919—1920年）、查尔斯·希勒的《美国风景》（1930年）和《滚动的力量》（1939年）、格兰特·伍德的《保罗·列维尔子夜飞驰》（1931年）、托马斯·哈特·本顿的《乡村音乐之源》

（1975年）等等，“与其说描绘的是一个美国的场景，不如说是美国自我形象的呈现。如此说来，大量的细节恰好证明了愿景成了真或将会成真”。最后，厄普代克总结道：“美国艺术家出生在一个没有博物馆和艺术学校熏陶的大陆，将大

自然作为其唯一的导师，把事物作为主要研究对象。当艺术家专注于图绘新世界中被混乱和空虚包围的可见事物时，在物体充满灵性的存在中，对经验和证据物体的偏爱，导致了某种过于细腻感。”

第二章《描绘面部》聚焦美国建国前后的著名肖像画家吉尔伯特·斯图尔特（Gilbert Stuart, 1755—1828）。纽约大都会艺术博物馆于2004年10月21日至2005年1月16日举办了《吉尔伯特·斯图尔特》画展，此文是厄普代克的观后感。他简约又不乏幽默地讲述了斯图尔特在纽波特、伦敦、都柏林、纽约、费城、华盛顿和波士顿这些不同的城市所经历的漫长的画家生涯，及其为达官贵人、公子小姐们画的水准波动颇大的肖像画（共有18幅插画）。厄普代克用细腻的笔触，为我们描绘了斯图尔特这么一副个性极其鲜明、自相矛盾的形象：“衣冠不整、不计后果、爱抛头露面、负债累累、极其勤奋，却又自命不凡”“嗜酒如命”，作画时爱唠叨，让人很是受不了。斯图尔特艺术生涯的巅峰，自然是他让华盛顿总统坐在自己面前画了三次写生。他总共画了（也卖了）至少100幅华盛顿的肖像画，其中一幅华盛顿头像被用在了一美元钞票上。他还画过杰斐逊、麦迪逊、门罗等总统。在解释华盛顿这位“比较令人棘手的模特……就像今天的超模一样，脸上一直是公众再熟悉不过的那种茫然表情”时，厄普代克用充满感情色彩的笔调说：“毕竟，他就是我们第一个，也是最伟大的超模。”对于肖像画家斯图尔特，厄普代克高度评价：“合众国很幸运，在它的初生岁月里，有一位如此专业、如此精通欧洲的肖像画法，但又具有十足美国特性的肖像画家，能够透过社会表象窥见其背后的内在生活。”

第三章《热爱事实》则是作者参观了纽约国家学院博物馆于2006年2月9日至4月30日举办的《奥拉纳的宝藏：弗雷德里克·埃德温·丘奇的风景画展》之后有感而发之作。丘奇（Frederick Edwin Church, 1826—1900）是美国哈得孙河派风景画艺术家的主要代表人物。厄普代克用精妙的语言描述和点评了丘奇鬼斧神工般的风景画代表作，包括《安第斯山脉的心脏》（1859年）、《牙买加蓝山风景》（1865年）等。尤其是《〈尼亚加拉瀑布之下〉试画》（约1858年），“用蘸满白色油料的笔刷描绘倾泻而下的水流；一次次有节奏地向下用力运行笔刷，便成了一股股飞流直下直撞瀑底形成雾气的细流”。而《马蹄形瀑布》（1856—1857年），“至今仍备受推崇、令人兴奋……这幅素描的笔法巧妙地表现了从急剧收缩的瀑布口马蹄形弧线上飞流直下的水帘的速度、透明度和重量。尤其要注意的是，在马蹄形弧线远端舞动的白色笔划，描画出倾注而下的激流所形成的水花柱”。对此，厄普代克更是做出了哲学层面上的思考：“此处展现的是一种宿命感；我们投入精力的是一条行将倾覆和崩塌的河流，水流对于无情的地心引力的顺从，被如此感人地描绘出来，好像带着灵魂一样；宏伟就在于它的毁灭。”而丘奇的另一部分标志性作品，比如《日落》（约1856—1865年），便是对日落云彩的“带有悲剧、宏伟和无动于衷的色彩”的描绘，而“它们所展现的美，无

论是在云中还是在群山中，都是瞬息即逝的；它们所展现的见证历史的无助性，也正是画家用画笔无言地实现了的”。对于丘奇，厄普代克可以很自信地评价说：“对视觉事实和精致细节的挚爱，此处将他带进了一种也许是并非有意的模式，一种本能的美国自然主义模式。”

第十一章《我们的无序艺术》是厄普代克对2005年2月17日至5月8日在纽约国家学院博物馆举办的《美国超现实主义》艺术展的评论。不知是此文刊发时篇幅的限制，还是作者对这一类艺术并不是很感兴趣或评价不高，全文只有400多个英文单词的这一章是本书各章中最短的一篇。在著名的西班牙加泰罗尼亚画家达利（Salvador Dalí, 1904—1989）的超现实主义作品的影响下，美国在1930年代开始盛行超现实主义，主要用来进行社会抗议，比如沃尔特·奎特和詹姆斯·盖伊戏剧化地描绘了受压迫的工人，奥·路易斯·古列尔米《心理地理学》（1938年）中的布鲁克林大桥好像被敌人轰炸了，彼得·布卢姆的《永恒之城》（1934—1937年）公开谴责了当时的意大利法西斯头目墨索里尼，亚历山大·霍格的《侵蚀二号——赤裸的大地之母》（1936年）描绘了一个暴露在表土的侵蚀之下、由白色黏土形成的巨大裸体。在罗列了其他几类艺术家——约瑟夫·康奈尔等“天生的怪人”、阿希尔·高尔基等抽象表现主义画家和野口勇等雕塑家——之后，厄普代克匆匆地下了结论：“尽管与印象派或抽象派画作相比，挂在墙上的超现实主义油画有一种大惊小怪、惹人麻烦的智力倾向——甚至是一种故意的丑陋——超现实主义仍旧是战后美国艺术繁荣的摇篮。在随后的半个世纪里，超现实主义也从未完全离开。”

当一个普普通通的衣夹被放大到10英尺甚至45英尺高，作为一个纪念碑放置在费城市政厅附近时，瑞典裔美国波普艺术玻璃钢雕塑家克莱斯·奥登伯格（Claes Oldenburg, 1929—2022）到底想表达什么呢？在第十三章《一个纪念性的案例》里，厄普代克探讨了这个问题。首先，奥登伯格的雕塑关注的是制造品，“有一种蔑视拟人观、召唤我们进入无声的、非人的手工制品世界的基本的庄严”。其次，其中蕴含的讽刺非常明显：将一个普通的衣夹提升到纪念碑地步，其实“是嘲笑纪念性的概念”。那些巨型雕像、皇帝的塑像乃至镀金的佛像，就像“霸权的冗长广告，强加于人类疲惫的视野”。但其最终的命运，仍旧会像古埃及法老拉美西斯二世的雕像那样，当年宏伟无比，如今只剩下两条巨腿，以及虽然神情威严但业已破碎的面庞。最后，厄普代克又指出，这个巨型衣夹“其实已经取得了一个真正的纪念性”，因为“事物的无言意义，赋予视觉艺术以取之不尽的动力；我们周围如此丰富而又不受关注的可见世界，一经画家或雕刻家之手的处理，就变得能让人理解。这种理解的行为就是再现艺术所发出的光芒”。于是乎，“我们生活中不起眼的一丁点，被以一种民主革命的方式赋予了巨大的公众尊严”。

随着美国在“二战”后取得世界霸主地位，美国艺术家变得越来越自信，在艺术创新方面已经不再唯欧洲艺术之马首是瞻。波普艺术就是一个很好的例证。虽然一般认为，波普艺术肇始于1950年代中后期英国的“独立团体”

(Independent Group)，其成员包括艺术家爱德华多·保罗兹(Eduardo Paolozzi)和理查德·汉密尔顿(Richard Hamilton)，建筑师艾莉森·史密森(Alison Smithson)和彼得·史密森(Peter Smithson)，以及批评家劳伦斯·阿洛维(Lawrence Alloway)和雷内尔·班海姆(Reyner Banham)等。而且“波普”一词来自“独立团体”1956年举办的画展《这就是明日》(*This is Tomorrow*)上展出的波普艺术第一件标志性作品——理查德·汉密尔顿的拼贴画《究竟是什么使今日家庭如此不同，如此有吸引力?》里一支超大棒棒糖上印着的“POP”一词。但是，美国艺术家几乎同时也在探索如何运用大众消费品来进行创作，以表现时兴的都市大众消费文化。其中，贾斯珀·琼斯(Jasper Johns)、罗伯特·劳森伯格(Robert Rauschenberg)和拉里·里弗斯(Larry Rivers)是美国波普艺术的先驱。到了1960年代，波普艺术在美国艺术界异军突起，风光无限。1962年，在纽约的西德尼·詹尼斯画廊举办的波普艺术展《新现实主义者》，展出了包括安迪·沃霍尔(Andy Warhol)、吉姆·戴恩(Jim Dine)、罗伯特·印第安纳(Robert Indiana)、罗伊·利希滕斯坦(Loy Lichtenstein)、克莱斯·奥登伯格、詹姆斯·罗森奎斯特(James Rosenquist)等美国艺术家的作品，标志着美国波普艺术在世界艺术领域的全面成熟乃至领先地位。

第十四章《既大又亮，还用本戴点》所描述的1993年10月8日至1994年1月16日在纽约所罗门·R. 古根海姆博物馆举办的《罗伊·利希滕斯坦回顾展》，可以说是对30多年前美国波普艺术巅峰年代的回望和致敬。厄普代克带着我们走进了利希滕斯坦最著名的糅合了漫画和广告风格的绘画世界，特别是他借用当时大众文化与媒体的意象，用其标志性的色调和标志性的本戴点等手法来表现的美国人的生活哲学。艺术界的反建制主义，正如利希滕斯坦1983年在接受采访时所说的那样，就是要“反沉思，反细微差别，反逃离矩形的暴政，反运动，反光线，反神秘，反绘画质量，反禅宗，反对大家都已经如此彻底理解的所有之前的艺术运动所宣扬的那些绝妙的理念”。但是，正如厄普代克指出的那样：“利希滕斯坦在充分利用具有平面颜色和轮廓的卡通形象来摆脱抽象表现主义的过程中，并没有选择纯粹的虚无……他的反表现主义漫画书油画仍然有一个表达的内容。”所以，在利希滕斯坦诸如《轰隆!》(双联画，1963年)、《在汽车里》(1963年)、《南希的反思》(1989年)等作品中，“矫揉造作的距离感这一主氛围与漫画生命力即民间艺术的生命力并存”。尽管他的很多作品是对其他艺术家的作品进行的“再利用”(有些模仿作品与原漫画实在是相差无几，连厄普代克都忍不住发问：这些“漫画书公司的版权律师们这些年都干吗去了”)，但是，“这

位后现代主义画家用他深思熟虑的操纵手法，取代了他所盗用过的无名漫画艺术家”。

第十五章《塞拉的胜利》是本书的最后一章，塞拉（Richard Serra）的胜利其实也是美国艺术的胜利，是高度自信的文化氛围之中成长起来的高度自信的美国艺术家们的胜利。理查德·塞拉是当今世界最著名的极简主义雕塑大师，以金属板材组构壮观的抽象雕塑而闻名。2007年6月3日至9月10日在纽约现代艺术博物馆举办了《理查德·塞拉四十年雕塑展》。厄普代克的观后感简短介绍了塞拉用橡胶制作的《抬起》（1967年）、用微卷铅薄板和铅管制作的《地板杆支撑物》（1969年）、《铲板支撑物》（1969年）等早期作品，而描述的重点则放在塞拉1990年代之后及至21世纪初锻造的巨大的钢材作品。正如厄普代克指出的那样，塞拉从来不认为雕塑就是“视觉对象的塑造”，只能被人观看；他的作品，会“迫使参观者以某种方式行走，从而实现其内心生活的改造或提升”。比如，参观者们小心翼翼地依次穿过《十字路口2号》（1992—1993年）那狭窄的过道，或者欢快地挤在《扭转的椭圆形4号》（1998年）形成的新月形阴影中。《巡回线路2号》“为观众创造了一个新的环境，观众被迫在作品创造的空间中穿行”。而塞拉2006年创作的三件杰作《纽带》《扭转的环面倒扣》《序列》，更让参观者认识到“塞拉的抽象不是从物体的外形和形态中极为逼真地提取出来的。它是经验性和实验性的，是一台直接影响我们的身体和大脑，而不是通过它所代表的东西间接地‘感动’我们的大机器”。在一次次穿行其中之后，厄普代克不禁感叹：“这些‘巨大的生锈机器’的重量和所占空间之大，可与人们为佛陀、法老以及在曼哈顿海岸外的自由思想竖立的巨大雕像相媲美。”但是，他又提出了发人深思的疑问：“摆弄所有这些钢材就是为了扰乱我们惯常的认知？”其目的到底是什么？就为了获得“一种新的本能智慧”“另一种我们通常无法获得的体验”？这样的目标够吗？

本书的第四章《收藏大家克拉克兄弟》正好可以作为本文的过渡，将视野从美国本土艺术家转向欧洲的艺术大师们，因为收藏大家克拉克兄弟俩不仅收藏了美国画家萨金特、霍默等人的代表作，还有凡·高、塞尚、雷诺阿、马蒂斯等欧洲现代派大师的名作。在本章中，厄普代克饶有风趣地介绍了克拉克家族的发家史（包括控股世界上第一家真正意义上的跨国公司胜家缝纫机公司的来龙去脉），以及斯特林和斯蒂芬兄弟俩各自的性格特点、生活态度及收藏品味与特色。他敏锐地指出：“旅居巴黎的斯特林的收藏观是：以一个欧陆人身份将艺术视作文明生活的附属品；而斯蒂芬这位杂务缠身的纽约人，则带有一种美国人的艺术观，认为艺术是一个有待开发的新领域，是一种或多或少孤注一掷的精神赌博。”对于克拉克兄弟俩对艺术界的贡献，厄普代克精辟地一言以蔽之：“收藏家投资于未来，将最好的、最有鉴别力的那个自我永久化。”

本书的其他7章，是厄普代克对7位欧洲艺术大师的画展的评论，他们是：奥斯卡—克劳德·莫奈（Oscar-Claude Monet, 1840—1926）、埃德加·德加（Edgar Degas, 1834—1917）、爱德华·维亚尔（Édouard Vuillard, 1868—1940）、古斯塔夫·克里姆特（Gustav Klimt, 1862—1918）、马克斯·贝克曼（Max Beckmann, 1884—1950）、胡安·米罗（Joan Miró, 1893—1983）和勒内·马格里特（René Magritte, 1898—1967）。这7位中，除了德加之外，其他大师的画展所展出的都是其代表作。对这些作品的独到点评，突显出厄普代克艺术评论水准之高。

先说说这个例外。德加是一位以《调整舞鞋的舞者》《贝利尼一家》《盆浴》等作品闻名于世的“擅长近距离观察和私下感受室内场景——剧院、客厅和浴室——的画家”。纽约大都会艺术博物馆于1994年1月21日至4月3日举办的竟然是令人惊讶的《德加风景画展》。在第六章《德加的户外风景画》中，厄普代克带领我们一起领略了惊讶之外带来的惊喜：他早期的风景画“有一种宁静而守本分的气质”，而用油画、粉彩画以及蜡像等多种形式呈现的一整面墙的画有马的风景画，则是德加一生断断续续创作的主题；而最令人震撼的是那些未经德加粉彩修饰和改进过的1890年的单版印刷画，它们“展现出了比我们想象中存在的更为野蛮、抽象、有眼力和原始的德加”。对于这些户外风景画，厄普代克总结道：“户外的创作教会德加，无论你在哪里观察大自然，色彩都在变化。”值得一提的是，据《纽约邮报》2022年4月4日报道，德加的画作《俄罗斯舞者》（1899年）已被收藏此画的英国国家美术馆改名为《乌克兰舞者》！不知天堂里的德加对此作何感想？

在第五章《许多莫奈作品》中，厄普代克从波士顿美术馆于1990年2月7日至4月29日举办的《莫奈在1890年代：系列油画展》中精选了14幅作品。那次画展展出了9幅《塞纳河上的早晨》系列、10幅《鲁昂大教堂》系列、12幅《谷物垛》系列、3幅《浮冰》系列、2幅《塞纳河上的早晨，吉维尼附近（薄雾）》系列、4幅《小艾丽岬角》组画等等。最令厄普代克印象深刻的是《塞纳河上的早晨》这一各幅画之间变化最小的系列，因为它们“没有一点奇闻轶事——没有人物，没有船，没有个性化的树——就创造出了一种强烈的戏剧化情绪，一个引人入胜的可感知的空间”。3幅《浮冰》油画，则取得了“轻巧的宏伟”之效果，“在这里，一种时间的运动感被唤起。自然之书有许多薄薄的书页，它们无情地翻动着；书页就是一个个瞬间”。而对更著名和壮观的大教堂和谷物垛系列油画，厄普代克则并未人云亦云地附和溢美之词，而是提出了自己独到的看法：这两个系列油画“似乎有点努力过头了。当然，它们本身有伟大之处，但其伟大也许既表现在其中的大胆努力也表现在成就上。如果这些绘画作品确实是，正如人们所说的，莫奈借此成为后印象派画家，以及他对现代艺术的重要性之肇始，那么他也在不费劲和可信度这两方面付出了代价”。当然，这些纯属在莫奈作品之间进行比较之

下的个人喜好问题，并不会遮蔽莫奈作为现代主义大师的耀眼光芒，因为在本章的开篇，厄普代克已经定下了基调：“莫奈的作品，就像塞尚的一样，是一个‘全蓝筹股’；两人一起成为现代主义无可争议的鼻祖。他们拥有坚韧、正直以及足够的哲学理念去构建和维持激进的审美抱负，他们总是一往直前，直至生命的终点，为后代开辟了一条道路。”

纳比派是1891年出现于巴黎、以室内场景和日常居家生活为主要描绘对象的法国现代派艺术流派，多以平面化的表现手法来营造出具有强烈视觉冲击力的装饰效果。主要代表画家有爱德华·维亚尔、皮埃尔·勃纳尔、莫里斯·丹尼、保罗·塞律西埃等。“Nabi”在希伯来文里是“先知”“预言家”的意思。在第七章《一场私密的旋风》中，厄普代克参观了1990年5月18日至7月30日在纽约布鲁克林博物馆举办的《爱德华·维亚尔的私密室内画展》，评价了维亚尔这位“现代主义运动中令人失望的艺术家”。说他“令人失望”，是因为他早期的家庭生活画作中所拥有的“一种阴森森的张力”，在他“人到中年时大惊小怪的谨小慎微使他错误地追求极致和影响力，便失去了我们非常喜欢的那种老派的阴森森的张力”。因此，该次画展展出的维亚尔创作于1890年至1900年之间的100多幅画作，应该是他最具代表性的作品。在厄普代克看来，“维亚尔室内画的独特之处（几乎可以称之为魅力）在于其中人物形象的难以辨识性”。比如，《楼梯平台》（1891年）里在代表楼梯的阿拉伯花饰下面的那一块黑色，其实是一个女人，这要观者端详良久才会意识到；《窗边的孩子》（1901年）的前景有一个巨大的母亲样的影子；维亚尔最著名的油画《画家的母亲和妹妹》（约1893年）中低头弯腰的妹妹，似乎正试图融入与其衣服图案极为接近的墙纸之中；而这次画展令人印象最为深刻的大型精美油画《梳妆台》（又名《在花丛中》，1895年），也“在壁纸和花卉的线性详细描绘中融合了三个女性形象，这一压制人类显性存在的特点，取得了某种哲学层面上的宣示：所有事物都会融合”。所以，在这场“私密的旋风”中，“对人类重要性的神学和浪漫主义的长期夸大，在直觉上很难找到支撑。他〔维亚尔〕将现实视作一幅大大的静物画的观念，敲响了现代的音符，并使之久久回荡”。

如果说维亚尔的作品透出某种阴暗、隐秘和压抑的情绪，那么第八章《黄金与金钱》里介绍古斯塔夫·克里姆特的作品，则给人截然不同的感觉：熠熠发光、奢华豪放。克里姆特是奥地利著名的象征主义画家、维也纳分离派（Vienna Sezession）的首任主席。2007年10月18日至2008年6月30日在纽约新画廊举办了《古斯塔夫·克里姆特画展：罗纳德·S. 兰黛和塞尔日·萨巴尔斯基收藏品》。蜂拥而至的参观者争相一睹的，是克里姆特1907年用油彩、白银、黄金创作的维也纳名媛阿黛尔·布罗赫-鲍尔的肖像画。这是他所谓的“金色风格”的一个魅力四射、魔力无限的典范。当然，此画取得如此的轰动效应，还因为罗纳德·S. 兰黛是花了1.35亿美元才将它收藏入馆的。尽管厄普代克承认，由于砸在此类肖

像画上的“黄金和金钱数量够耀眼的了，对它做出批判性评论已经不太可能”，但是他指出，画中人的五官神情似乎与其服饰以及周围环境未能“充分融合”。他还提出质疑：克里姆特最钟爱的绘画手法，即“一种不同纹理的唐突并置……是现代主义发展方向上大胆而必不可少的一步吗？抑或只是令人不安的半步、廉价买来的魅力、一种高级点的庸作”？厄普代克接着带领我们一起欣赏了克里姆特风格迥异的其他作品：给人带来“一种舒适自在的和谐”感觉的《高大的白杨树》（1900年）、《苍白的脸》（1903年）和《卡默城堡公园》（约1910年）；他用木炭加白色增亮法画的《大胡子男子肖像画》（约1879年），从秃顶到稀疏的发梢，精确逼真，熠熠生辉；许多女性裸体素描画则是“既美丽又无耻”。至于克里姆特受到非洲艺术的影响而画就的来自《贝多芬饰带》的对折画《敌对力量》（1902年），厄普代克毫不客气地指出，克里姆特想“引领艺术潮流”的“勃勃雄心”最终并未实现，因为他一直只是“呆在表面，醉心于那些嵌花抽象图案和花哨的人工织物”，而同时代的毕加索，“以其立体主义和随后对人体形态的剧烈扭曲，在现实之肤下面深深挖掘”，最终以《亚威农少女》（1907年）打通了通往现代艺术之路。

第九章《通向不可见物之桥》这一标题，来自受到纳粹迫害后流亡荷兰的德国画家马克斯·贝克曼在英国的一次演讲：“我想在自己的作品中展示的是躲藏在所谓的现实后面的理念。我在寻求一座从可见物通向不可见物的桥……我所面临的问题之一就是要找到自我，这个自我只有一种形态，而且是永恒的……是对自我的追寻驱使我们走上这条我们都必须完成的永恒无尽的漫漫旅途”。而这一番话，正可以用来很好地阐释1996年10月9日至1997年1月5日在纽约古根海姆博物馆家居办公区举办的《流放的马克斯·贝克曼》画展中的21幅画家的晚期油画。展出的自画像，是贝克曼最喜欢的题材（按厄普代克的说法，他的自画像数量仅次于荷兰历史上最伟大的画家伦勃朗）。在这些自画像中，“他把自己的脸塑造成一个充满挑战性、对比鲜明多面的战斗综合体……以一个凶猛的探索者、自我探索的骑士形象示人”。贝克曼最为出名的，自然是那些极具象征意义的、意欲成为“通向不可见物之桥”的三联画（在本章总共11幅插图中，有5幅是三联画）。虽然厄普代克似乎对贝克曼这些三联画的构图不甚满意，觉得“人物就像挤在电话亭里的兄弟会兄弟或者展示橱窗里的纸片人一样拥挤，很少注意透视法则……他给了我们一个拥挤不堪，甚至产生幽闭恐惧症的浅薄空间，里面尽是一些阴郁地凝视着你，而且互相之间毫不相干的人物”。但是，三联画《阿尔戈英雄》（1949—1950年）“是贝克曼用油画展现的对艺术可以帮助人类寻找知识这一使命的赞美诗”。特别是这些三联画“呈现出一幅色彩华丽的拼贴，其中苍白的肉体闪烁着撩人的光芒”。比如《离开》（1932—1933年）中那位国王的裸背、《狂欢节》（1942—1943年）、《盲人的虚张声势》（1944—1945年）和《开始》（1946—1949年）中那些诱人的大腿和肩膀，都是“贝克曼手法娴熟地把赤裸的色彩用得恰到好处”的例证。对此，厄普代克的评价很高：“并不是每

一位现代画家都能把裸露的皮肤画得这么刺激撩人；德加和莫迪利亚尼可以做到，但塞尚和马蒂斯不行。”所以，贝克曼这些运用了“清澈明亮的色彩、挤满画面的人类群体和明确的形而上学的意图”的油画，“似乎在开展一场色彩的争斗，但其目的几乎完全是自私自利的，并不是为了取悦于某个大众群体，并且被这样一种情感所主导，自我是其不言而喻的强大实体”。

如果贝克曼的作品令人因沉思而感到某种沉重感，那么第十章《纽约现代艺术博物馆里的米罗》里介绍的作品，则给人轻松、俏皮以及猜谜般的乐趣。1993年10月17日至1994年1月11日举办的《胡安·米罗》画展是为了纪念画家的百年诞辰，规模宏大，展出了300件作品（包括160多幅油画），“为我们揭示了这位看来像是一直在思考的艺术家那离经叛道的发展进程中一些意想不到的角角落落”。在简短评价了米罗20多岁时创作的静物画、肖像画和油画之后，厄普代克指出，这些前期画作，发展出了“一种安静前卫、仔细梳理、多斑点集中的方式，而正是从这种方式中，艺术家将飞跃到超现实主义”。米罗的“乡村风景画有着羽状的清晰树叶和像瓷砖一样整齐的犁过的田地”，其中《农场》（1921—1922年）被好友海明威一眼相中，令他爱不释手。当时尚未发达的这位美国作家借了5000法郎在1926年买下这幅画，作为生日礼物送给妻子，成为文学艺术史上的一段佳话。接着，厄普代克带领我们“进入了一种淘气顽皮却又令人担忧的自由”世界，在那里，《人投鸟一石子》（1926年）、《星星抚摸黑人的乳房》（1938年）、《为鸟一蜻蜓的飞过所困扰的女人，坏消息的预兆》（1938年）等作品，“似乎都是丑陋的卡通画，花里胡哨的，又有模仿原始派的成分”。1940年为躲避纳粹德国轰炸的米罗一家逃亡到西班牙，在那里，画家花20个月创作了23幅大小一样的水粉画《星座》系列。本章插图展示了其中的3幅：《杂技舞者》（1940年）、《爱上一个女人的密码和星座》（1941年）、《向一对恋人透露未知的美丽的鸟》（1941年）。厄普代克认为，《星座》系列成为“美学上的胜利……它们一起构成了一曲崇高的室内乐，因为那些隐晦而又古怪的人物被越来越多由形成星座的星星、球体和沙漏所组成的一支欢快舞蹈所取代”。同时，他的作品也影响了一代美国抽象表现主义画家。

面前的一幅画上明明画着一支烟斗，然而画上的文字却赫然写着“这不是一支烟斗”，作为观者，你会有何反应？这是比利时超现实主义画家勒内·马格里特“最臭名昭著的一个绘画发明”。厄普代克在第十二章《了不起的马格里特》里引导我们参观了1992年9月12日至11月12日在纽约大都会艺术博物馆举办的《马格里特》艺术展。在他看来，马格里特通过每周一次的超现实主义艺术家朋友聚会来选定画名的做法，是一种“坚持不懈的哲学尝试，就是要扰乱我们对现实的假设——把观众从简单的、容易用语言表达的概念领域，转移到他所说的‘只有通过绘画才能看到’的思想领域”。如果在马格里特的早期油画中，我们可以看到他对色彩的否定，那么他后来的作品，比如《艰难的跨越》（1926年）、《镀

银的鸿沟》（1926年），则“否定了我们对世界的透视和材料一致性的期望”。

《情人》（1928年）描绘了一对紧贴着脸在亲吻的恋人，但两人的头都用裹尸布一样的布裹着。正如厄普代克指出的那样，马格里特“就像一个自我克制的中世纪艺术家，他希望通过他的主题将我们带入一个思想的领域，一个重新思考生存的境界”。厄普代克也从弗洛伊德精神分析的角度，剖析了为什么马格里特的画中会有这么多蒙面的、肢体缺失的女性乃至无处不在的女性躯干局部：马格里特13岁那年，他母亲投河自尽，17天后被打捞上来时，她的脸（估计已毁容）被睡衣盖着。厄普代克分析道：“对于一个刚进入青春期的孩子来说，母亲的自杀肯定是作为一种蓄意的、永恒的剥夺而萦绕心中，挥之不去。”对于像《光论》

（1943年）、《海洋》（1943—1944年）和《感觉论》（1944年）这几幅拙劣模仿雷诺阿的作品，厄普代克认为“丑陋得令人震惊”。马格里特所有这些离经叛道的风格尝试，终于在1950年以后“在一种崭新的、宽广效果的独具特色的绘画作品中得到了回报”：《旅行的记忆》（1951年）中的桌子、瓶子、水果等的化石呈现，就是一幅“技艺精湛的石质变形错视画”；《戈尔康达》（1953年）里无数飘浮在空中的戴着圆顶硬礼帽的无名男子，仿佛把我们带进了黑客帝国。马格里特去世前一年创作的《可爱的真相》（1966年），在厄普代克看来，是“最严肃、最感人的错视画作品”，极其简单的构图和呈现却给人留下了“关于奉献、关于风雨剥蚀、关于平面与深度的同时呈现、关于在场与不在场”等的“复杂印象”。最后几个展厅里的作品（尤其是1967年铸就的青铜雕塑《狂妄自大》）引起了参观者的强烈共鸣，有人惊叹道：“这些不是梦；它们都是事实！马格里特是个哲学家！他是个高尚的人！”纵观马格里特一生的作品，厄普代克总结道：“从焦虑、不确定性和虚无意识中，他创作出了一些形象，它们反复探索并获得了一种引人共鸣的东西，一种可爱的真相。”

综上所述，厄普代克少年时期对图像与文字同时呈现的漫画书的浓厚兴趣，早年求学阶段修习美术打下的坚实的艺术功底，以及后来长年从事文学创作积累的无与伦比的文字修养，都使得他成为一名合格且合适的艺术评论家。本书这15篇长短不一的文章中，插画（绝大多数都是欧美美术大师的名作）有近200幅，可谓图文并茂，而且篇篇都有厄普代克的点睛之笔、精妙论断，堪称一位文学大家精彩纷呈、引人入胜的美术之旅。

周汶

2023年11月28日于浙大宁波理工学院