

艺术品：从观念到实体的再认识

丁 宁

艺术品是艺术研究中的重要对象，无论是在理论上的反思，还是具体的阐释，都有再深究的必要性。本文从原作与复制、同一性、原位、展示等方面对艺术品的观念与实体进行探讨。对这些问题的探讨，涉及到艺术品把握的历史维度和在更为广阔的视野中进行重新认识的可能性。

艺术品，无疑是艺术理论和艺术史研究中一个极为基本而又重要的概念。一方面，是艺术品构成了艺术史的实体，没有艺术品的艺术史文本只能是不着边际的空谈，丝毫无助于人们对艺术品的把握；另一方面，人们对艺术史的整体印象或深入理悟又是建立在对一件件艺术品的具体体会的基础上的，否则，所谓艺术史的印象必定会凌虚蹈空或大打折扣。所以，如果人们所面对的艺术品从概念到特定的实体（包括复制品和原作）已然失真，那么，所谓对艺术史的整体印象或深入理悟就有可能不得要领了。

一、艺术品——一个困难的研究对象

英国学者约翰·凯里直言：“‘什么是艺术品？’这是一个简单的问题，但迄今没有人找到答案，也许要找到一个令所有人都满意的答案是不可能的。”凯里尝试给出一个答案，却还是最终承认，“尽管我们知道我们喜欢什么，但我们似乎对艺术所知并不多”。

事实上，对艺术品的认识偏差几乎比比皆是。黑格尔曾经以为东方的艺术（包括中国和印度的艺术）是不能掌握真正的美的，原因极其简单，他本人没有看过多少东方艺术的原作。温克尔曼通过罗马收藏的古希腊艺术原作与出诸古罗马人之手的复制品来研究古希腊艺术，成绩斐然，见解独到。但是，他却压根儿瞧不上古埃及的艺术，认为都是丑陋的人像。哲人、艺术史家如

有关艺术品其他方面的论述，参见拙著《绵延之维——走向艺术史哲学》第5章“艺术史的作品观念”，三联书店1997年版。

约翰·凯里：《艺术有什么用？》，刘洪涛、谢江南译，译林出版社2007年版，第5、30页。

Cf. Walter Cohen & Martin Bernal, "An Interview with Martin Bernal", *Social Text*, 35 (Summer 1993), pp. 1-24.

斯, 遑论常人!

面对原作, 当然是接近艺术品的最佳途径。问题是, 世界上没有谁可以遍览人类有史以来创造的所有艺术品。在很多时候, 我们往往不能不借助于各种复制品(从早期的雕塑复制品、版画到摄影、数码影像等)来接近、欣赏和研究艺术品, 而且, 复制品为人们对比艺术品进行比较提供了莫大的便利。这就是说, 我们对艺术品的把握事实上是不可能离开复制品的, 而复制过程以及对复制品的再认却可能产生各种各样的问题。

一方面, 任何复制都无法悉无所遗地再现原作的全部信息。从文艺复兴以来, 人们普遍认为, 几乎所有古罗马的雕塑都是对古希腊原作的忠实效仿, 尤其是那些描绘神、神的化身等的理想化的形象。可是, 新近研究者指出, 其实即使是对古希腊人亦步亦趋、崇拜到了极点的古罗马人在复制古希腊雕塑杰作时, 也是有一种再加发挥的欲望的, 最后的结果就有了所谓“不同缪斯之间的对话”! 就是说, 古罗马人在崇拜古希腊文化的同时, 其实并没有忘记施展一下自己的艺术创造才情, 缔造属于自己的风格与理想化的美, 从而留下了种种“歪曲”或“挪改”的痕迹, 即一种所谓“不完美的”对等。假如人们对过去几百年以来的观念和古罗马的希腊杰作的复制品总是坚信不疑的话, 那就极有可能在误信的同时偏离了对古希腊雕塑原作的真实印象。

另一方面, 由于复制往往屡屡产生偏差, 极有可能误导人们的正常判断。譬如, 一流的艺术品在摄影的复制品中可能仿佛与二流的没有显著的差别, 相反, 二流的艺术品却又有可能是比原本的状态更加完美或精彩, 甚至与一流的杰作没有差别。复制品的尺寸大小、色彩调整以及其他方面的原因有可能轻易地掩饰掉原作上的瑕疵, 从而呈现出距离作品本身面貌甚远的假象。

从历史的角度看, 艺术品也确实不是一成不变的概念。艺术品边界的屡屡挪移, 无疑是艺术品呈现为不同面貌的原因之一。而且, 直到今天, 这种边界的变化依然存在。但是, 只要人们承认艺术品的质的规定性依然存在, 那么, 不管艺术品的边界如何发生变化, 我们还是可以达成对艺术品的共识的, 也就是说, 我们所讨论的艺术品, 是一个没有根本性歧义的对象。有史以来大量的艺术品研究文献的存在表明了这种共识的可能性。

二、同一性问题

按照常理, 当人们讨论的是一件特定的艺术品时, 这一艺术品理应是一个明确无误的对象, 除非它已经因为年代久远而不复存在。可是, 要做到这一点, 也就是寻求讨论对象与实际艺术品之间的同一性, 有时恰恰就是一个问题。可想而知, 假如缺乏这种同一性, 无论是讨论本身还是讨论之间的交流意义就不免令人心悬了。

我们知道, 梵·高 1885 年画了一幅题为《鞋》的油画(现藏在荷兰阿姆斯特丹梵·高博物馆)。围绕此画的一场著名讨论涉及到哲学家海德格尔、德里达和艺术史家梅耶·夏皮罗等, 但是, 讨论开始的一个基本问题恰恰就与这里所说的同一性有关。梅耶·夏皮罗认为, 讨论梵·高的《鞋》得首先确认是哪一件画作, 因为艺术家画过好多幅关于鞋的画。事实上, 前面提到的黑格尔、温克尔曼的问题也与同一性相关: 他们所谈的结论与对象之间显然缺乏基本的对应!

在提供有关信息的时候, 增强艺术品的同一性的因素以便于准确再认, 是一个重要的目的。而且, 有不少艺术家的名作并非只有一个版本。以达·芬奇为例, 他的《岩下圣母》在巴黎的卢浮宫博物馆和伦敦的国家美术馆中均有收藏, 但是, 两件作品的高低之别是显然的。研究者更愿意将卢浮宫版的《岩下圣母》看作是作者的亲笔手泽, 而伦敦版的则是可能留有其弟子痕迹的作

Cf. Miranda Marvin, *Language of the Muses: The Dialogue between Roman and Greek Sculpture*, Getty Trust Publications J. Paul Getty Museum, 2008.

参见拙著《图像缤纷——视觉艺术的文化维度》第 6 章“图像的文化阐释”, 中国人民大学出版社 2005 年版。



图1 达·芬奇
《岩下圣母》
(1483—1486),
布上油画,199×
122厘米,巴黎卢
浮宫博物馆



图2 达·芬奇
《岩下圣母》(约
1491—1508), 板
上油画,189.5×120
厘米,伦敦国家美
术馆

品。换句话说,貌似相近的两件作品在艺术史上的地位是大相径庭的,完全不能随意混同。

同样,17世纪的巴洛克绘画大师雷尼(Guido Reni)的杰作《阿塔兰忒与希波墨涅斯》也有两个版本,一件藏于西班牙马德里的普拉多博物馆,另一件则藏于国立意大利那不勒斯卡波迪蒙特宫博物馆。前者画于约1612年,而后者则画于1622—1625年间,时间间隔在十年以上。而且,两者的尺寸也颇不一样(普拉多版为206×297厘米,而卡波迪蒙特宫版的则是192×264厘米,相差明显),研究者大多认为普拉多版的水准高于卡波迪蒙特宫版,虽然后者所画的时间更晚。

在印象派绘画大师们那里,同一题目的作品往往也不止一件,而每一件都有或多或少的差别。莫奈、雷诺阿、德加等都有多件同名的作品,只有细察,才能看出相互之间的高低与不同。

其实,现代主义画家也有一题多作的现象。马蒂斯的油画《舞蹈》即是一例。此画是艺术史上的杰作,却有两个版本,一件藏于圣彼得堡的艾尔米塔什博物馆,另一件则藏于纽约的现代艺术博物馆。

我们不仅要辨明特定的艺术品,而且要避免那种张冠李戴的艺术品误认。因为,作品与相关信息的不对应,是有可能对一般的观众甚至专业人员产生误导的,尤其是在出错的不是那种其影响可以忽略不计的人而是知名的学者的时候,其误导作用会更大。以意大利的翁贝托·艾柯的《美的历史》一书为例,其中给出的一些艺术品的信息明显有误。普拉克西提勒斯(Praxiteles)的《克尼迪亚的维纳斯》的罗马复制品变成了罗马国家博物馆的藏品。对照书中所提供的图版,可以判断出此件雕塑应当属于梵蒂冈博物馆的藏品。当然,罗马国家博物馆确实有相似的复制品,但是,其材料、大小尺寸以及复制的技术水平等均无法同那件藏于梵蒂冈博物馆的复制品相提并论。艾柯将艺术品的收藏地点明显误置,就会给希望亲睹艺术品原作(如书中照片所示)的人一种完全不可靠的信息。更为严重的错误发生在对普拉克西提勒斯的《赫尔墨斯与年幼的戴奥尼索斯》的认定上。艾柯再次将这件雕塑归在罗马国家博物馆的名下,而且认为它是古罗马的仿作。这就完全不对头了。第一,此作依照书中提供的摄影,应当是希腊奥林匹亚博物馆的重要藏品;第二,这一艺术品并非古罗马的复制品,而恰恰是一尊难得一见的古希腊雕塑的原作!因而,绝无可能出现第二件一模一样的作品了。问题就在于,如果人们尚无机会在相应的重要博物馆里仔细地看过原作,就较难发现艾柯的错误,同时,还有可能再以讹传讹下去。

对于来源不明的艺术品或许需要特别的谨慎。一方面,在种种天灾人祸的破坏面前,艺术品



图3 雷尼《阿塔兰忒和希
波墨涅斯》(约1612),布上
油画,206×297厘米,马德里
普拉多博物馆



图4 普拉克西提勒斯《尼
多斯的阿芙洛狄忒》(约公
元前350),大理石复制品,
高205厘米,罗马梵蒂冈博
物馆



图5 普拉克西提勒斯
《赫尔墨斯和婴儿酒神》
(约公元前340),大理石原
作,高216厘米,奥林匹亚考
古博物馆

另外,关于此书中文译本的粗糙程度,可参见田时纲《美的历史 中译本错漏百出》,载《文艺研究》2008年第3期。参见翁贝托·艾柯编著《美的历史》,彭淮栋,中央编译出版社2007年版,第16、47页。



图6 来源可疑的后世仿作
(《岩窟圣母》)

有可能灰飞烟灭或者面目全非,譬如库尔贝的《打石工》(1849)就在二次世界大战中销声匿迹了。如果此画复现于世,就需要特别的审核,辨明其真实的身分(即同一性);另一方面,如果我们对来源不可靠的图像不假思索,就有可能迷失在伪作、赝品的迷宫里,与需要阐释的艺术品风马牛不相及了。不幸的是,这类迷失同样会发生在专业的研究人员身上。在一本讨论达·芬奇、毕加索和达利的著作中,作者引用了一幅达·芬奇之后的画家巴托洛米欧·斯瓦第(又名布拉曼提诺,约1465—1530)所画的《岩窟圣母》,标明创作为16世纪前期,材料为油彩和木板,尺寸为55.9×89厘米,收藏者为洛杉矶约瑟夫古特曼画廊。此图如果没有问题,或可说明达·芬奇的《岩窟圣母》(或译《岩下圣母》、《岩间圣母》)影响卓著并有实际的仿效者,同时不偏不倚得以保留的施洗约翰向圣婴祝福的细节也令人好奇,等等。可是,仔细地审视图例以及相关的说明,却让人有疑窦丛生的感觉。首先,从图像本身来看,似乎距离布拉曼提诺的实际水准过远,尽管布拉曼提诺完全有可能出于对达·芬奇的仰慕而去画这样的仿作。这只要用画家的其他画作来做比较,就可见出分晓。作为达·芬奇的同时代人,来自米兰的布拉曼提诺的绘画水平很高。因而,图例所示,极有可能是质量平庸的后世佚名仿作。有人曾在纽约的一个如今不复存在的私人藏画馆(Hurt Collection)见过类似的画作,但是也都与布拉曼提诺的风格不可同日而语。甚至人们可以怀疑这样的仿作是否还在世上,因为其水平颇为可疑,所谓的收藏价值也可想而知,是不可能艺术史上留下可圈可点的名望的。其次,无论是在洛杉矶还是其他城市(如纽约)都不曾有过约瑟夫古特曼画廊!对于这样来历不明的画作未加考究,而且是放在一本讨论诸如达·芬奇、毕加索和达利等大师的著作中,显然是唐突了一点。

三、原位问题

艺术品的原位展示无疑最为理想。但是,客观而言,位置的变动有时又是必要的。只不过要强调的是,在大多数情况下,原位的变动往往不同程度地构成对艺术品原意的损害。

米开朗琪罗的《大卫》雕像原来是教堂委托的。如果它放在教堂的环境里,就会有强烈的宗教意味。可是,经艺术家本人以及羊毛行会的要求,最终选择了佛罗伦萨韦基奥宫前的露天广场。1873年,出于保护的原因,原安放在广场上的《大卫》雕像移入了市中心的美术学院美术馆,从而改变了其原初的那种在市政厅前一目了然的含义:男性公民以健壮的身躯而对社会负有保卫的义务,这是公民的一种美德。或者,依照当地人更为切身的体会,那是佛罗伦萨独立的象征。所幸的是,韦基奥宫前的露天广场毕竟还有一件《大卫》雕像的复制品矗立着,承担着对原作本意阐释的重任,也让人想起这样的历史事实:当年决定《大卫》雕像摆放位置的人中有同时代的许多名艺术家,包括达·芬奇和波提切利。同时,每天开放日都人流如潮的佛罗伦萨美术学院美术馆中的《大卫》尽管在一个脱离了米开朗琪罗最初顾及的市政厅前的广场的语境而容易在没有多少艺



图7 米开朗琪罗《大卫》
(1504),大理石,高434厘米,
佛罗伦萨美术学院美术馆

参见蒋勋《梦想与创造——蒋勋谈达·芬奇、毕加索、达利》,上海文汇出版社2002年版,第20—21页。

据说,卢浮宫版的《岩间圣母》至少有12种仿作,时间从15世纪后期到16世纪早期为止;而伦敦版的则也有12种的仿作,均为16世纪的。至于从17世纪到19世纪的仿作,则是无以计数了。在这些仿作中除了少数的几种是严格按照达·芬奇的原作面貌而画,大多自由发挥了。而且,这些作品没有留下签名,究明谁是作者,就极为困难。更麻烦的是,无论是画商还是画的拥有者,他们当然都喜欢在仿作上加上一个相对比较有名的画家的名字(Cf. Pietro Marani, Leonardo Da Vinci: The Complete Paintings, New York: Abrams, 2000)。

Cf. Gian Alberto Dell'Acqua & Germano Mulazzani, Opera completa di Bramantino e Bramante pittore, Milano: Rizzoli, 1978; Wilhelm Suida, Bramante pittore e il Bramantino, Milano: Ceschina, 1953.

据笔者之良师益友、意大利文艺复兴艺术研究专家、美国路易斯安那州立大学艺术史教授马克·佐克(Mark Zucker)2008年1月23日的电子邮件。

有关艺术品的真伪鉴别,虽然与这里的同一性密切相关,但是,它既是一个技术性很强的活儿,也是艺术哲学关心的大问题,故暂不在此展开,拟另文处理。

术史知识背景的观众眼中成为纯粹人体美的欣赏对象，但是，它已经在那个位置上站立了一百三十五年，毕竟也成为了佛罗伦萨市不可或缺的光荣标志。与此同时，美术学院美术馆是专门为摆放《大卫》雕像而设计建造的，具有19世纪的典型风格，直至今天依旧魅力十足。依照佛罗伦萨美术学院美术馆馆长弗兰卡·法莱蒂(Franca Falletti)的说法，该建筑物使米开朗琪罗的杰作的迷人力量有增无减。这也就是为什么没有人愿意从现在的位置上移走雕像的原因。此外，2004年，《大卫》雕像作了一次清洗，以去除其身上由空气污染所带来的污物，一共花费了几百万欧元，此后，在美术学院美术馆内安装了特殊的防污染系统。总之，雕像与现在的展览位置的关系变得越来越特殊了。

可是，最近，托斯卡纳地区的文化专员科奇(Paolo Cocchi)却写信给国家文化部部长以及佛罗伦萨市的市长，建议将《大卫》雕像搬到城市边缘环路以外正在新建的音乐公园里(预计2011年完工)。他认为，现在佛罗伦萨市中心的旅游接待能力已经达到了极限，而景点布局又很不明智……此言一出，立刻引发佛罗伦萨文化界人士的强烈反应。弗兰卡·法莱蒂尤其反对，认为搬迁不但有风险，而且从文化完整和文物保护角度考虑，这种搬动“毫无根据，很不适当”。他坚定地说：“我们可以肯定，出于历史和科学原因，《大卫》的家就在佛罗伦萨市中心。”再如，《佛罗伦萨日报》的主编里卡尔多·马佐尼(Riccardo Mazzoni)也说，科奇的想法“简直荒谬”。他说：“把雕像移到新建的文化中心，就好比把名画《蒙娜·丽莎》从卢浮宫移到法国郊区一样。”《大卫》雕像的最终归宿如何现在尚不得而知。由于米开朗琪罗雕塑的举足轻重的地位，搬与不搬，成为人们重要的关注对象。可是，不免令人有些忧虑的是，连米开朗琪罗的杰作都难以葆有原初的位置，遑论其他人的艺术品呢？！问题是，难道艺术品非要一步步地远离其最佳或较佳的位置吗？

当然，不止是米开朗琪罗的《大卫》雕像已经遭遇而且可能再次遭遇搬迁的命运，其他很多艺术品在历史上都屡屡有过被挪移的记录。虽然艺术史学者通常都会意识到像宗教祭坛画这样的艺术品陈列在现代的艺术博物馆里，已经改变了其基本的语境，或多或少影响了人们对这类艺术品的感受和理解。但是，无论是专业的艺术史学者，还是普通的观众，往往容易忽略这样一个事实：有些现代主义的艺术品也是有其原初的语境的。因而，对于这样的艺术品，原位问题不可小觑。

以马蒂斯的两幅大画《舞蹈》和《音乐》为例。它们原先都是专门为俄国的实业家和艺术品收藏家谢尔盖·休金(Sergey Shchukin, 1854—1936)在莫斯科的居所而画的，分别放在楼里的楼梯处，在进入房子时，人们可以先看见令人神清气爽的《舞蹈》，然后再是让人平静下来的《音乐》。所以，相比之下，置于艾尔米塔什博物馆中的《舞蹈》和《音乐》均没有考虑艺术家的原来用意，只是视同于其他的绘画艺术品，在陈列上没有任何特别的强调。倒是纽约版的《舞蹈》似乎有意在引导人们将此画与

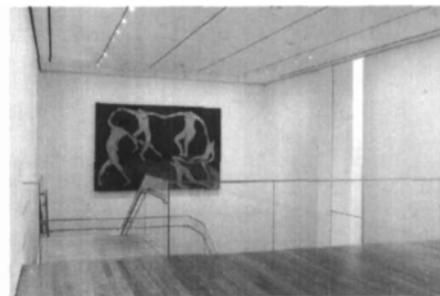


图8 马蒂斯《舞蹈》(1909),布上油画,260×390厘米,纽约现代艺术博物馆

有关受众的研究发现，如今每年参观佛罗伦萨美术学院美术馆的《大卫》雕像的游客达130万，其中有不少人在这一形体完美、气质超凡脱俗、永远年轻的形象面前心跳加速、颤抖、头晕目眩甚至意识错乱(Cf. Nick Pisa & Catherine Humble, "Now Culture Shock Has an Official Name: David Syndrome", Daily Telegraph, 3/11/2005)。其实，这也不是什么新发现，所谓“司汤达综合症”(Stendhal syndrome)，指的就是一种在艺术品前受心理影响的病症；当某些人面对特别美的艺术或者单个场所的大量艺术品时会有上述相似的异常反应。虽然“司汤达综合症”这一名称是1979年才出现的，而第一次诊断也一直到了1982年才有，但是，它所描述的却是法国著名作家司汤达1817年访问意大利佛罗伦萨时的亲身体验(参见其《那不勒斯和佛罗伦萨：从米兰到里吉歌》一书)。与之相关的还有常常和日本人联系在一起的所谓“巴黎综合症”(Paris syndrome)。另可参考意大利的著名恐怖电影《司汤达综合症》(1996)，由达里欧·阿基多(Dario Argento)编剧和导演，其女儿艾莎·阿基多(Asia Argento)主演其中的女主角安娜。

Cf. Peter Popham, "Has 'David' Got Too Big for Florence?" The Independent, Thursday, 17 January 2008; Malcolm Moore, "Michelangelo's David Set for Move", Daily Telegraph, 17/01/2008.

Cf. Margaret Werth, The Joy of Life: The Idyllic in French Art, circa 1900, University of California Press, 2002, pp. 231-233.



图9 马蒂斯《音乐》(1910),布上油画,260×390厘米,圣彼得堡艾尔米塔什博物馆

楼梯联系在一起,不过,或许只有研究马蒂斯绘画的专家才能对这番陈列的苦心有所感受,而一般的观众还是无法很快体味到这一细节的含义。不过,在我看来,策展人这种含而不露的做法或许是有一定道理的,因为从年份上看,纽约版的《舞蹈》画于1909年,可能不一定与1910年谢尔盖·休金委托的那幅《舞蹈》(艾尔米塔什博物馆版)有着直接对应的关系。

还是看一看画家马蒂斯自己的说法:“我必须装饰一个楼梯。那是三层楼。我想象来访的客人从外面进来。到了一楼,他得提起精神,显出轻松的样子。我的第一幅画再现的就是舞蹈,是绕着山顶翩翩起舞的。到了二楼,还未进到室内;在一片寂静中,我看到了音乐的场面,参与者均全神贯注;最后到了第三层,宁静之极,我就画了睡眠的场景。”想象一下休金在自己居所的奇妙布置:走上想象中的三层楼的楼梯,你站在一层就看到了《舞蹈》中的山顶。登上一层看到《音乐》中上端附近的山的边沿,你又好像是从画中的山上下来。最后,你走到了楼梯最上方,仿佛就到了山脚下。在你的身体往上走的时候,你却好像从画中的山上下来。在表现一个远离我们充满冲突的生活的理想之地的同时,马蒂斯通过图像的内容展开了乌托邦。可是,不幸的是,画家搞错了——休金的房子只有两层。《舞蹈》是为一楼画的,《音乐》则为二楼而画,现在都在圣彼得堡的艾尔米塔什博物馆。后来,马蒂斯对原先为三楼所作的画作了多次大的改动,去

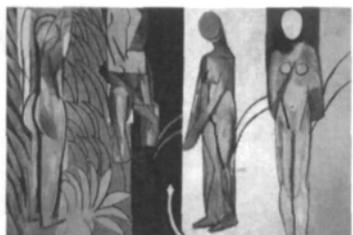


图10 马蒂斯《河边的浴女》(1909—1910, 1913, 1916—1917),布上油画,260×390厘米,芝加哥美术学院博物馆

掉了其中的一个裸体形象,并对画面做了较多抽象的处理;可是,画家依然不满意,又将原先蓝色的溪流变成了一条黑的色带,上面加上了可能是指在伊甸园诱惑夏娃的白色蛇。同时,他的那些忧郁的形象已经和早先构思中优雅的人物大相径庭。画面上的灰色调也不可能是原画稿上的基调,因为与《舞蹈》和《音乐》的差距太大,不像是一个系列的作品。甚至有学者指出,这种抑郁的用色是马蒂斯对第一次世界大战(1914—1918)的反应。如今这一题为《河边的浴女》的作品被收藏和陈列在芝加哥美术学院的博物馆里。

确实,了解了马蒂斯的某些重要作品所关联的原初语境,有助于我们更好地理解其别的杰作。例如,马蒂斯的《生命的快乐》其实是将他为休金所画的三幅画的一种精彩综合:画面中央的远景处是围成一圈的舞蹈者,可以与《舞蹈》的画面相互对应;在中景处,出现了恋人和音乐家,可以与《音乐》的画面相互对应;最后,在前景处,则是斜倚的形象,可以与原先第三幅画主要表现的“睡眠的场景”相互对应。而且,正因为马蒂斯为休金所画的系列画是为楼梯处而专门构思的,所以,《生命的快乐》的收藏者巴恩斯坚持将这一看起来是阿卡迪亚场景的画从基金会楼下的展厅搬到如今的楼梯位置。虽然巴恩斯的这一做法一度令人费解,因为,基金会的楼梯处似乎不是观看此画的佳位置,因而,有人甚至将此举归结为他的古怪性格所致。

可是,众所周知,巴恩斯不但有精深的理论与著述,而且,是一位对布展从来一丝不苟的收藏家,怎么可能将他认为是当代最重要的画家——亨利·马蒂斯的杰作《生命的快乐》随意摆放呢?巴恩斯是在1927年购得此画的,而后又将此画挂在楼下的展厅里。1930年,在马蒂斯访问基金会时,它却摆到了楼梯处。其中一定有讲究的地方。或许,收藏家就是要马蒂斯看到他的画恰如其分地放在了楼梯上而显出惊喜的神情。当然,这已经是一种令人兴奋不已的知音式的遇会了!



图11 马蒂斯《生命的快乐》(1905—1906),作品第719号,布上油画,170×230厘米,梅里奥市巴恩斯基金会藏

从马蒂斯绘画的原位问题推及开去,人们可以确立起一种对现代主义绘画以及其他所有宗教祭坛画以外的作品原位问题的思考意识。这种思考应该多多益善,因为如果艺术品的确与特定的位置有关联的话,忽略这种联系就有可能偏离艺术品的原本意义或者无以看到该作品的丰富底蕴。

Jack Flam (ed.), *Matisse on Art*, New York: Dutton, 1978, p. 49.

Cf. David Carrier, *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*, Duke University Press, 2006, pp. 158-164.

Cf. Jack Flam, *Great French Paintings from the Barnes Foundation: Impressionist, Post-impresionist, and Early Modern*, New York: Alfred A. Knopf with Lincoln University Press, 1993, p.144.

四、展示问题

当然,并非所有艺术品都有所谓原位的问题。但是,艺术品是普遍具有展示的诉求的,也就是说,它应当在艺术家创作的时候就有意无意地包含了展示于特定空间的考虑,这种空间可能是私密的、个人的,也可能是公共的、集体的。当然,两种空间的兼顾有时也在情理之中。

一旦艺术家顾及作品在未来的展示效果,他往往就可能在其作品上体现或者留下了特定的印记,无论是尺寸、用色和构图,还是题材、主题和风格,都或多或少地会有所呼应。可是,无论是在艺术理论还是艺术史的研究中,这种将特定作品与可能的最佳展示空间联系起来意识,其实并不自觉和充分,有时在譬如展览图录中甚至连艺术品(如绘画)的一部分——框架——也一并剔除了。可是,令人无法想象的是,在展览图录、艺术史文本的插图以及教学的幻灯中不再显现特定绘画作品的框架,怎能葆有作品本真的风采以及相联系的展示空间的特点呢?在某种意义上说,我们不自觉地割除一切与作品的展示空间相关联的特征,事实上就在扭曲艺术品的面貌,那么,相应的阐释也就有更多偏离艺术品的本意的可能性。与此同时,对于艺术品的把握仅仅着眼于作品本身,显然是不够的。特殊的展示空间一旦与作品建立一种特殊的联系,就可能为作品添加某种譬如宗教、政治、教育、娱乐以及装饰的意味等。

从历史的角度看,艺术品的赞助人不但会对艺术品的题材作出具体的要求,同时也往往有对展示空间的特殊考虑。天主教的教堂或许需要具有启迪性的祭坛画,而地方性政府则可能要求体量巨大的艺术品在公共性的建筑里强调出某种公民的美德。事实上,有一些艺术家从艺术品的构思阶段开始就已经在预期特定的展示效果了,也就是说,艺术品与特定展览空间的联系不是完全不确定的因素,而是艺术品的某种有机部分。1820年,席里柯首次展示其《梅杜萨之筏》(1818—1819),可是挂得太高,就无法让观众在画作前有一种置身筏上的现场感,而这是与画家原先设定的展示空间条件相距甚远的。再以印象派大师莫奈为例,他在晚年所作的巨大组画《睡莲》已经有别于他的小幅作品,是其精心绘制的“天鹅之歌”类型的作品,有意要在其身后捐给法国政府。对于这样的丰碑式的巨作,橘园博物馆内自然采光的展览大厅就成了一种绝好的场地。所有参观过这一博物馆的人一定会对印象派的总体印象有新的体悟:原来印象派也不乏宏构巨作,同样可以是气势撼人。

稍加比较,人们就不难发现,展示空间的不同,效果也完全有别。卢浮宫的镇馆之宝之一《萨摩色雷斯的胜利女神》原先并不是放在高高的达卢楼梯尽头,令人仰望并仿佛可以联想到雕像在古代时的宏大气势。在尚未完成修复之前(约19世纪70年代),它是与其他古希腊雕像一起布置在泰博赫展厅(Salle du Tibre)的。三种不同的展示空间衍生出三种截然不同的美学效果。

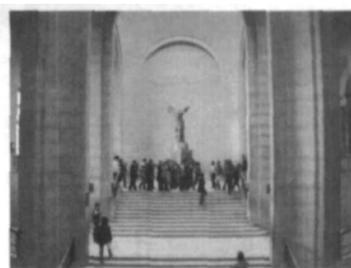


图12 《萨摩色雷斯的胜利女神》(约公元前190),大理石,高约328厘米,巴黎卢浮宫博物馆



图14 马约尔《河》(1938—1943),铅,136.5×228.6×167.7厘米,纽约现代艺术博物馆庭院



图13 反映《萨摩色雷斯的胜利女神》雕像展览空间历史变化的摄影记录

Cf. Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, New York: The Monacelli Press, 2005, p. 25.



图 15 巴黎杜勒利公园内的《河》



图 16 华莱士收藏馆内 中央为弗拉戈纳尔的《秋千》(1767), 左边《年轻的学者》(约 1773—1776), 右边华托《梳妆》(约 1716—1717)

古典的艺术品如此, 现代的也有相仿的地方。以马约尔为例, 他的一些雕塑(如《河》)就似乎更加适合于室外的空间。无论是卢浮宫附近的杜勒利公园, 还是纽约现代艺术博物馆的庭院, 都比博物馆内过于拥挤和人工意味十足的展示条件要强许多。

值得注意的是, 并非雕塑艺术品对展示的要求尤为明显。相当数量的绘画艺术品也同样对展示的空间有特殊的对应性。新古典主义的大师大卫在 1808—1822 年间所画的《拿破仑加冕典礼》就是画家专门为凡尔赛宫二层的一个大厅特意绘制的, 而这幅精心复制的巨画也为此厅带来了一个特殊的名字——“加冕厅”。

其实, 同一展示空间中艺术品与艺术品之间的关联也是饶有意味的。以伦敦著名的华莱士收藏馆为例, 其中展示罗可可大师弗拉戈纳尔的《秋千》(1767) 的墙面色彩就是精心安排的。那种橄榄绿的织物的质感呼应了罗可可艺术品的温馨情调, 至于《秋千》上方的镀金青铜挂钟、庞培橱柜、柜上的两个蜡烛台以及出自卡菲里(Jean-Jacques Caffieri, 1725—1792) 之手的雕塑《爱神丘比特赶走潘神》等不仅属于同一时代, 而且均为罗可可的装饰风格, 因而为画作《秋千》的观赏营造了一种整体的氛围。在慕尼黑的古代美术馆里, 丢勒的名作《四使徒》对面竟是一幅丢勒的自画像, 由此让人产生连绵不断的思绪, 譬如宗教的关联(《四使徒》属于宗教的题材, 而丢勒的自画像中的手势颇有点祝福的意味, 甚至有学者认为, 在这一自画像中, 画家大胆地将个人与耶稣的形象叠合在一起了), 以及自我与杰作的关联(《四使徒》无疑是丢勒的伟大杰作, 而画家——自画像中的形象——如今倍加关注地看着自己的创造物)。因而, 在这里, 艺术品已经不是单个地展示于某一空间中, 而是可以和其他的艺术品组构起新的意义联系。

有关艺术品的探讨可以在更多的维度上展开。至少对于未来而言, 博物馆将不再只是一种类似西方古典宫殿的样态了。从大英博物馆到盖蒂博物馆, 其间经历了何其巨大的变迁! 艺术品的展览空间在变(在阿联酋首都阿布扎比甚至有了卢浮宫博物馆分馆和古根海姆博物馆分馆), 艺术品的意义阐释的前景如何, 也就成为一个十分值得深究的课题。2003—2004 年期间, 光是在纽约就有若干个研讨会, 专门讨论新的博物馆建筑如何最佳地与其要展出的艺术品联系起来。

毫无疑问, 关于艺术品观念与实体的研究不但没有结束, 而且还将涌现出更多的问题。

(作者单位 北京大学艺术学院)

责任编辑 陈剑澜

现藏于卢浮宫博物馆的《拿破仑加冕典礼》(1808) 为第一版本。
Cf. Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, pp. 220-221.