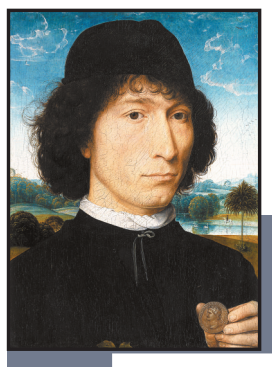
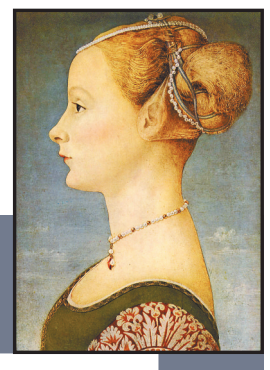
北京青年报 BEIJING YOUTH DAILY

6亿的波提切利：泡沫还是捡漏

◎王加



《手持罗马钱币的男子肖像》
汉斯·梅姆林 1480



《年轻女子肖像》
波拉伊奥洛 1470-1472

就在上周，一幅文艺复兴绘画巨匠桑德罗·波提切利的肖像画《手持圆形圣像的年轻男子》在纽约苏富比拍卖以9218.4万美元（约合人民币5.95亿元）的价格落槌。不仅刷新了艺术家的个人拍卖成交纪录，还让这幅肖像成为继几年前达·芬奇《救世主》之后西洋古典艺术的第二高价。能在新冠疫情肆虐的现状下拍出如此好的成绩，也凸显了古代大师画作真迹在艺术史长河沉淀筛选之后的硬实力。

不过，和家喻户晓的旷世奇才达·芬奇相比，他的同门师兄弟波提切利的盛名显然不及，更多是被业内人所熟知。对于大多数“吃瓜群众”而言，近6亿元人民币买一张尺幅不大的文艺复兴肖像，画中清秀俊朗的男子也显然没有以近似姿态示人的《蒙娜丽莎》更为鲜活神秘，这笔天价交易究竟是“泡沫”还是“捡漏”呢？

人文主义思潮催生肖像画

凡提起波提切利，收藏于佛罗伦萨乌菲兹美术馆的两幅镇馆之宝《春》和《维纳斯诞生》肯定是最先从脑海中浮现的画面。但事实上，这两幅尺寸巨大、取材于古代神话且带有寓言性质的非宗教题材名作在当时并非主流，而是创新。

在波提切利活跃的15世纪下半叶至16世纪初期，佛罗伦萨艺术市场订单最多的是祭坛画和肖像画。而相比起放置在教堂家族礼拜堂中庄严肃穆的圣像祭坛画，富有的达官贵族大多会委托当地知名的画家为其绘制私人肖像，哪怕是波提切利、佩鲁吉诺、拉斐尔等这些为教皇效命的大腕儿也都接“私活儿”。在照相技术远未诞生的时代，肖像画是唯一能够让画中人“传之久远”的。尤其到了文艺复兴时期，人文主义思潮兴起，开始弱化神性而提倡人的价值，能够凸显自我且较为私密的肖像画成为上流社会贵族们所青睐的彰显个人财富与地位的奢侈品。

无论是以佛兰德斯画派为首的北方文艺复兴，还是以佛罗伦萨为核心的意大利文艺复兴，肖像画这一在西方美术史中盛行近500年，直至摄影技术诞生后才日渐衰败的画种，在这一历史时期迎来如春雨过后的萌芽。约完成于1480年的《手持圆形圣像的年轻男子》便是当时社会风气之下的产物。

四分之三侧脸的变革

《手持圆形圣像的年轻男子》画中人是谁？至今仍无法确定。虽然手持圣像的清秀男子无论从发型到衣着均代表着当时佛罗伦萨男性权贵阶级的流行趋势，但此作的价值实际上和时尚无关，其重要性在于构图和风格。

首先需要提及的是，波提切利将《手持圆形圣像的年轻男子》画中这位年轻帅哥以四分之三侧脸半身坐像的姿势及构图示人。看惯了《蒙娜丽莎》姿势的或许觉得这个构图并不新奇，但需要提及的是，前作要比“丽莎姐”的创作时间早近30年，且这种肖像构图方式既不是波提切利和达·芬奇师兄弟二人首创，也不属于文艺复兴时期意大利及佛罗伦萨的传统。

在波提切利之前，佛罗伦萨最流行的肖像画风格是轮廓清晰的全侧脸式，这种构图方式源于对古罗马钱币上浮雕的追溯，显然符合文艺复兴思潮的溯古情怀。而其中颇具代表性的名作包括皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡的《乌尔比诺公爵夫妇双联画》和波拉伊奥洛《年轻女子肖像》。前者是如今佛罗伦萨乌菲兹美术馆中所有导游讲解的“必备节目”，后者则安静地出现在米兰波尔迪·佩佐利博物馆的官方Logo上，享受镇馆之宝级的“门面”待遇。这两幅文艺复兴最负盛名的肖像画均属于15世纪意大利全侧脸肖像的经典范本。而波提切利《手持圆形圣像的年轻男子》的四分之三侧脸是从何处“偷师”的呢？答案是北方文艺复兴的佛兰德斯画派。

《手持圆形圣像的年轻男子》桑德罗·波提切利

在波提切利出生前4年（1441年），佛兰德斯画派“初代”大咖、被誉为“油画之父”的扬·凡·艾克去世。他生前创作的人物肖像画就已经开始采用四分之三侧脸半身胸像的姿态，但画面背景多以纯色暗色调来衬托主人公。相比较全侧面和正面人物肖像的二维平面化，四分之三侧脸角度最大优势在于能够通过面部阴影的渲染将主人公以三维立体的角度呈现。待到“二代”大师汉斯·梅姆林活跃于欧洲大陆之时，他在继承了前辈四分之三侧脸半身像的基础上，还将佛兰德斯的肖像画传统发展为将模特置于窗边或凉廊边、以秀丽的自然风光取代纯色暗背景，成为最先尝试此构图布局的艺术家之一。这种构图既强化了画面的透视纵深，也凸显了文艺复兴时期开始关注自然世界的人文主义思潮。

由于托马索·波塔里尼曾于1450至1464年间在佛兰德斯地区的布鲁日出任佛罗伦萨美第奇家族的银行代理，他有机会接触到梅姆林并委托他为其绘制肖像及祭坛画，后者的作品也得以流通到意大利境内，对波提切利及拉斐尔的恩师佩鲁吉诺等人的肖像画风格产生了巨大影响。以风景为背景的四分之三侧脸半身像就此成为意大利肖像画的新趋势。

横向对比几幅约在同时期完成的肖像，便能清楚地看到北方文艺复兴和意大利文艺复兴风格的交融。刚刚提到的波拉伊奥洛《年轻女子肖像》完成于1470-1472年，全侧脸加纯天蓝色背景的搭配代表它是一幅纯粹的意大利宫廷风格肖像，画作代表着15世纪佛罗伦萨优雅的象征。尽管波提切利曾在比他年长两岁的波拉伊奥洛工坊中做学徒的传闻如今仍未被证实，但后者对其艺术发展有着重要影响却是不争的事实。比如，《年轻女子肖像》中天蓝的纯色背景便在约十年后完成的《手持圆形圣像的年轻男子》中被沿用。但从构图而言，波提切利已经跳出了意大利传统，吸纳了佛兰德斯肖像画的构图特征。

6亿画作的艺术价值

在《手持圆形圣像的年轻男子》落槌之后，几乎所有新闻报道均聚焦于画作的天价、流传有序的经历和波提切利真迹在市场上的稀缺性。诚然，成交额是博眼球的亮点，故事性有助于拍卖价格的背景支持，画家真迹大都收藏于全球顶级博物馆和美术馆鲜有市面流通也是事实——毕竟他在晚年信奉神父萨伏纳洛拉的“禁欲主义”后主动烧毁了大量作品，但支撑这幅肖像破艺术家拍卖纪录的最重要因素仍在于画作本身在特定历史时期中脱颖而出的艺术价值。

要说与《手持圆形圣像的年轻男子》相比最具参照价值的画作，当属汉斯·梅姆林于几乎同年完成的《手持罗马钱币的男子肖像》。这幅具有典型佛兰德斯肖像特征的作品描绘了以唯美自然风光为背景的一位四分之三侧脸绅士胸像，从构图而言可以说是波提切利《手持圆形圣像的年轻男子》的“镜像版”。值得一提的是，这位身份未知的男子手持一枚雕有罗马皇帝尼禄头像的古币，意指其对人文主义的关注，这一细节也与波提切利手持圣像的帅哥异曲同工。

二者最显著的区别当然在于对背景的诠释，没有风景衬托的后者在透视技法的运用上丝毫不逊于前者，其原因在于波提切利为画作底部加入了一个边沿，并将手持圣像的右手中指架在上方，让观者有画中人的手已经从边沿探出的错觉。这一名为“错视画”的技法旨在将被描绘的物体利用三维空间打造视觉观感的错觉，并被广泛运用在静物画及肖像画中。

由此可见，波提切利此幅价值近6亿元人民币的肖像画实则展现出这位文艺复兴时期佛罗伦萨大师面对“舶来品”影响后的尝试。作品既包含传统意大利宫廷肖像的纯色背景，也“偷师”了北方佛兰德斯画派的四分之三侧脸半身像构图，还不露声色地加入了略带“炫技”色彩的错视技法，画作无疑是意大利文艺复兴和北方文艺复兴肖像画风格交融的重要案例。甚至在几年之后，他的同门师弟达·芬奇未完成的《音乐家肖像》仍旧在使用纯黑色背景，手持乐谱的部分也没有错视法的痕迹。这个例子再次证明《手持圆形圣像的年轻男子》在当时的佛罗伦萨可谓是一幅具有里程碑性质的创新之作。其画中元素虽非独创，但确实将西方文艺复兴时期两种最具辨识度的肖像画风格实现了无缝融合。

尽管生前曾是佛罗伦萨最负盛名的画家之一，但波提切利的艺术却在其去世后因“文艺复兴盛期三杰”响彻欧洲的名望而被迅速埋没。相比较达·芬奇和拉斐尔人像画中和谐优雅的美感，波提切利笔下的人物则相对纤瘦清秀。在西方美术史的长河中，尤其是从英法两国各自创立学院派之后，艺术界的主流审美便被拉斐尔所垄断。直至19世纪中叶英国“拉斐尔前派”的诞生才开始出现挑战和质疑之声，他们反对英国皇家美术学院所倡导的拉斐尔美学体系，试图将创作风格追溯至拉斐尔之前的意大利艺术，也就是波提切利的时代。其画作便在这种机缘巧合下得以再度出现在人们视野中，并最终在20世纪实现了涅槃重生。

事实上，尽管当今市面上拉斐尔和波提切利同样是物以稀为贵的“顶流”，但波提切利的作品存世量要远远少于英年早逝的“文艺复兴三杰”中的老幺。因此出现一幅私人收藏能够在市面上流通的真迹实属“可遇而不可求”，更何况是一件能够完美反映北方文艺复兴和意大利文艺复兴两种风格交融，建立在本国艺术传统基础上实现创新的精品。近6亿元的天价在不久后的未来，或许会被视为是一个“捡漏”之举，而不可能是一个看似很美的“泡沫”。

作为奥德修斯的蔡国强 不仅是还乡

◎林洁

在故宫博物院午门展厅举办的蔡国强艺术展有个白话式的名称《远行与归来》，它的英文名字《Odyssey and Homecoming》则更惹人联想。考虑到策展人是美国哥伦比亚大学教授、曾撰写并主持BBC纪录片《艺术的力量》《文明2》的西蒙·沙玛爵士，所以这个展览名字应该先有英文，再有中文。

《银河嬉冰》

在牛津词典中，“Odyssey”的意思是“艰苦的跋涉、漫长而充满风险的历程”，词源来自古希腊《荷马史诗》中的《奥德赛》——讲述奥德修斯在特洛伊战争后辗转十年终于返回家园的历险记，“Homecoming”则强调的是长时间离家后的回家，从英语语义中可以读出这个展览更丰富的层次。

远行：通过爆破经典致敬大师

展览包括四个部分，分布在四个展厅。第一部分是在西雁翅楼的《远行》，是艺术家近年“一个人的西方艺术史之旅”项目的集萃回顾，有在西班牙普拉多美术馆、俄罗斯普希金造型艺术博物馆、佛罗伦萨乌菲齐美术馆、纽约古根海姆博物馆、意大利那不勒斯国家考古博物馆、庞贝考古遗址、法国格拉内博物馆等世界重要艺术机构展出的作品。这些作品当时都是接受馆方邀请，基于与当地历史、文化和艺术的对话，现场爆破创作，此次展出的都是作为爆破成果的火药画。

在乌菲齐美术馆，他研究米开朗琪罗、达·芬奇和拉斐尔的银尖笔技法，以此为灵感开发“仿银尖笔作画技法”，用刀片刻画图片，撒上火药，爆破后的火药能量透过刻缝烙进画布，形成细密的痕迹，因此有了与波提切利的对话，表现其名作《春》中花神的《乌菲齐研究：花神第三号》。

在古根海姆博物馆，他首次尝试将火药夹在玻璃和镜子之间，通过爆破现代艺术大师弗朗兹·克莱恩、康定斯基、罗斯科和伊夫·克莱因等的仿作，仿佛呈现大师杰作的幻影。

他行走在塞尚的家乡圣维克多山，探索塞尚曾经凝视的景色，为法国格拉内博物馆创作作品《路上》，与塞尚隔空对话；他去西班牙追寻对他具有启蒙意义的格列柯，以火药爆破体会格列柯的绘画技法，尤其是对色彩、光影和能量流动的表现……

看完《远行》，走出西雁翅楼，在走向下一个展厅的路上，我和朋友交流，《远行》是蔡国强对于西方艺术史的致敬，这些作品都是在西方国家的博物馆或美术馆现场创作，而中国文化是蔡国强的文化母体，是不是要对中国文化致敬？在故宫做展览，是不是要在故宫现场创作一件作品？

归来：奥德修斯回到火药的故乡

没想到走入午门正楼展厅，展览第二部分即是《归来》。回归中国文化与精神，回到养育他的大地与母体，展厅中展出了麻纸、丝绸等不同媒材的火药绘画，传递出中华文化的磅礴气势。最壮观的莫过于巨幅作品《柏风》，以黄帝陵的柏树为灵感，作品由长短不一的导火线和粗细搭配的火药爆破一气呵成，象征长生、坚韧不屈，悬挂在空中的数只瓷鸟也经火药爆破而成，亦是象征生命力顽强吧！

展览的第三部分，是展中展《媒材的远行》，由洛杉矶盖蒂文物保护研究院策划，这家研究院自2016年起对蔡国强作品中的媒材和创作方法展开研究，分析作品的化学和物理组成，研究作品保存与修复的方法，本次展览即是部分研究成果的呈现。虽然蔡国强对于火药通过长年运用肯定形成了一些熟练和规范的使用方法，但创作中一定有很多偶然性和不可预见性。盖蒂院的研究，可以说是把对欧洲文艺复兴绘画修复、中国古代绘画鉴定的做法用在了蔡国强作品上，作为一名在世艺术家真可说是殊荣加身了。另外，蔡国强创作更看重的是瞬间爆发，而科学研究要解答的问题是作品保存时间有多长、修复的可能性如何，也就是考虑永恒、艺术和科学的角度，可谓殊异。

第四个展厅位于东雁翅楼，包括两部分作品，一部分是《远行》展的大幅作品，另一部分是蔡国强为庆祝紫禁城建成600年创作的《梦游紫禁城》作品群，这也满足了我之前的期待。这组作品位于展厅的最深处，堪称压轴之作，墙上悬挂着一幅彩色火药画，地上则是由泉州工匠雕刻、经过烟花洗礼的汉白玉紫禁城宫殿，另有一台设备可以观看VR短片，随艺术家梦回紫禁城。

蔡国强爆破的瞬时冲击力创造了一个场域，因此同步观看是最精彩的。而此次故宫的展览是静态展，且大部分是旧作回顾，其实这样做挺难的，但展览中的文字和视频起到了很好的作用，通过视频中的影像记录让观众跟随蔡国强的足迹纵横西方艺术史，文字虽不多，但精到、点题，阐述作者创作背景、历程、构思、观念等，帮助观众不仅看画，而且读出画的精神。

对话：见证野蛮生长的力量

展览中还有两个部分特别出彩，有一整面墙是“蔡国强对话指南：九十九个项目和关键词”，这份指南，包括以世界地图的方式呈现艺术家创作展览活动的“足迹”，以年代为序列出在世界各地上百个项目构成的“年表”，以及勾勒其艺术追求和特征的几十个“关键词”。另一整面墙，挂着大约80件蔡国强在上世纪七八十年代创作的水彩、油画等小品，旁边的文字介绍，按姓氏拼音顺序排列了影响蔡国强艺术成长的画家、老师、工匠和他在西方艺术史之旅中对话的先辈大师，如毕加索、波洛克、波提切利、达·芬奇、达库宁、德加、凡·高、高更、格列柯、戈雅、关良、黄公望、贾科梅蒂、康定斯基、林风眠、鲁本斯、罗斯科、马列维奇、莫奈、倪瓒、齐白石、塞尚、委拉斯凯兹、提香、吴冠中等，以及他受到的来自古代石窟，太古时期的岩石壁画、巫术、年画，泉州民间玻璃画、漆画、石雕、木雕、木偶、戏曲，永乐宫壁画，敦煌壁画，墨西哥壁画运动等的影响，从中更可以体会艺术家的态度，“把自己作为全人类文化遗产的继承者，所有文化的先辈大师都可以当成自己的前辈，归根到底是在不同文化时空里喂养自己”，感受到他强大的学习力。

其实，与其说我从蔡国强身上看到学习力，还不如说看到一种野蛮生长的力量，把走过的路、经历的生活、周围的人、看过的画等等都消化吸收到他自己的系统里；强壮的原始力，驱使他持续20多年不放弃，终于做成宛如人类登上外星球般美妙的《天梯》。

《远行与归来（Odyssey and Homecoming）》，与奥德修斯十年历险只是要回家不同，蔡国强的旅程，是不断地学习和成长、不断地突破和拓展，把自己跟更大的世界融为一体，就像他自己所说，“不是简单的向西远行，向东回归”“远行也是寻找更大的故乡，和古今中外的更多先辈相遇，通过他们寻找共同的远方”，对他而言，“在家、远方之间并无非此即彼的选择”。

1986年，蔡国强在故宫师友的帮助下赴日，34年后，带着他在世界艺术史中旅行与对话的心得，回到了故宫。从这个展览中，既可以看到作为“艰苦跋涉、漫长而充满风险的历程”语义的奥德赛，也可以看到奥德修斯的性格面。《奥德赛》译者王焕生曾说，奥德修斯的性格是坚毅、多智的，热爱故乡、热爱家园，透过作品，这似乎在蔡国强身上都能看到。

供图/蔡国强工作室

下载北京头条App
让现在告诉未来

编辑/史祎 美编/赵延 责校/杨波