



1
阿方斯·欧仁·菲利克斯 (Alphonse Eugène Félix)
眠
布面油画
1872

2
爱德华·马奈 (Édouard Manet)
草地上的午餐
布面油画
208cm × 264.5cm
1862—1863

奥林匹亚的选择 (下) The Choice of Olympia (II)

T.J.克拉克 译者: 沈涵冰 诸葛沂 T.J. Clark Translated by: Shen Yubing Zhuge Yi

摘要: T.J.克拉克在《现代生活的画像》的《奥林匹亚的选择》一章中, 在分析《奥林匹亚》让公众震惊、让批评家愤怒的原因时指出, 这幅画中的裸女背离和颠覆了传统的裸女画惯例和形象, 这种背离暗示了《奥林匹亚》的先锋性, 它是对现成流行符码、艺术惯例和社会观念的颠覆与拒绝。

关键词: T.J.克拉克, 《奥林匹亚》, 马奈, 艺术社会史

Abstract: In *The Painting of Modern Life*, T.J.Clark analyzes the reasons why *Olympia* made the public shocked, critics angry in the chapter “The Choice of Olympia” of *The Painting of Modern Life*, and he points out that the naked woman in the picture deviates from the conventional naked woman pictures. This deviation suggests the vanguard of *Olympia*, which is the subversion and refusal of popular symbol, art convention and social ideology.

Keywords: T.J.Clark, *Olympia*, Manet, social history of art

19世纪60年代裸体画的特征, 是没有能力做到安格尔能够做到的东西。在我已经提及的那些画作中, 性的力量与赤身裸体通常是纠缠在一起的。如果把性力量、赤身裸体、欲望的提倡者都包括进来, 几乎完全无法确定, 在多大程度上现实会认可这些东西: 撒提尔、农牧神、丘比特总是呈现出山羊、男模特和三岁的小孩模样。裸露的身体本身, 正如19世纪60年代批评家们不厌其烦所说的那样, 成了一种奇异的混杂, 以一种不连贯的方式带有现代性的标记。如果它象征着贞洁 (有时候它确实是), 那么它因为自身的礼仪而显得僵硬、死气沉沉; 如果它涉及性感, 那么它就会趋于暴力、滑稽可笑。

这里出现的问题就是: 一个画种在分崩离析。也许从总体上来说, 卡斯塔那雷责怪资产阶级造成了裸体艺术的当下局面是正确的: 毋庸置疑, 一种文化对“得体”过分焦虑, 总得付出代价, 特别是当这种焦虑与对性愉悦的口味格格不入的时候。但这个代价并不一定要求艺术来承担。很难讲提香笔下的菲拉拉 (Ferrara) 或柯雷乔 (Correggio) 笔下的曼图亚 (Mantua), 比布格罗笔下的巴黎, 在性方面更健康。裸体画不关乎性健康, 而关乎艺术惯例, 正是这些惯例在19世纪60年代丧失殆尽。如果说存在着一种属于资产阶级的抑郁寡欢, 那么, 它主要集中在如何再现性欲, 而不是如何组织或压制它 (尽管那种抑郁寡欢对此也有影响……)

人们可能会期待这些问题——特别是它们似乎会激发人们从总体文化命运的角度来进行读解的方式——会产生大量糟糕的批评。在一个画种的末日, 有人特别预测到, 必定会有一群预言者无法适应真理和纯粹性; 当然, 他们是存在的。在面对卡巴内尔的《维纳斯》和包德里的《美人》时, 马克西姆·杜坎终结了沙龙画展中的裸体画时代。“艺术,” 他于1863年写道, “不该有太多性的内容, 就像不该有太多数学的内容一样。”裸体艺术的标志是贞节和抽象美: “裸露的身体是一种抽象的存在, 因此它必定吸引了艺术家们最大的注意力; 但是, 给裸体不适当地穿上衣物, 给人物的面部添加从未谈及的表情, 那是对裸体艺术的不敬和诋毁。”当裸体艺术“被有意用来夸大某些形式, 以损害其他形式时”, 当她的姿态是



“挑逗”, 其态度是“狂暴”, 她的整个艺术语言是扭捏做作时, 她就不再纯真的。

这些词语是隐晦的——想谈论性而又避而不谈——但意思是明确的。欲望并不是裸体艺术的一部分: 裸体是人的一种表现形式, 是从生活、社会接触、吸引力, 甚至性别中抽象出来的形式。杜坎使用了安格尔来证明这一切。

因此, 就19世纪60年代的批评家们试图提出关于裸体艺术的基本理论而言, 他们发现自己转向了杜坎的观点。不管他们如何努力做到不那么绝对或说教——这是一种令人鼓舞的努力——他们还是转向了杜坎的观点。这里, 1870年的卡米耶·勒莫尼埃就是一个很好的例子:

……裸女与不穿衣服的女子不同。没有比刚刚脱去内衣的女人更缺少裸体美的了。只有处在一个稳定状态中, 裸女才会表现出稳重。她毫不隐藏, 因为没有什么好隐藏的。一旦她隐藏了什么, 她就变淫荡了, 因为在现实中, 这一点很容易显示。为了处于贞洁状态, 艺术中的裸女必须是非个性化的, 非特殊性的; 艺术并不需要脖子上的美人痣或臀部的胎记。它既不隐藏什么, 也不表现什么: 她使得自己成为一个整体……

裸女拥有小孩子光着身子玩耍时的那种

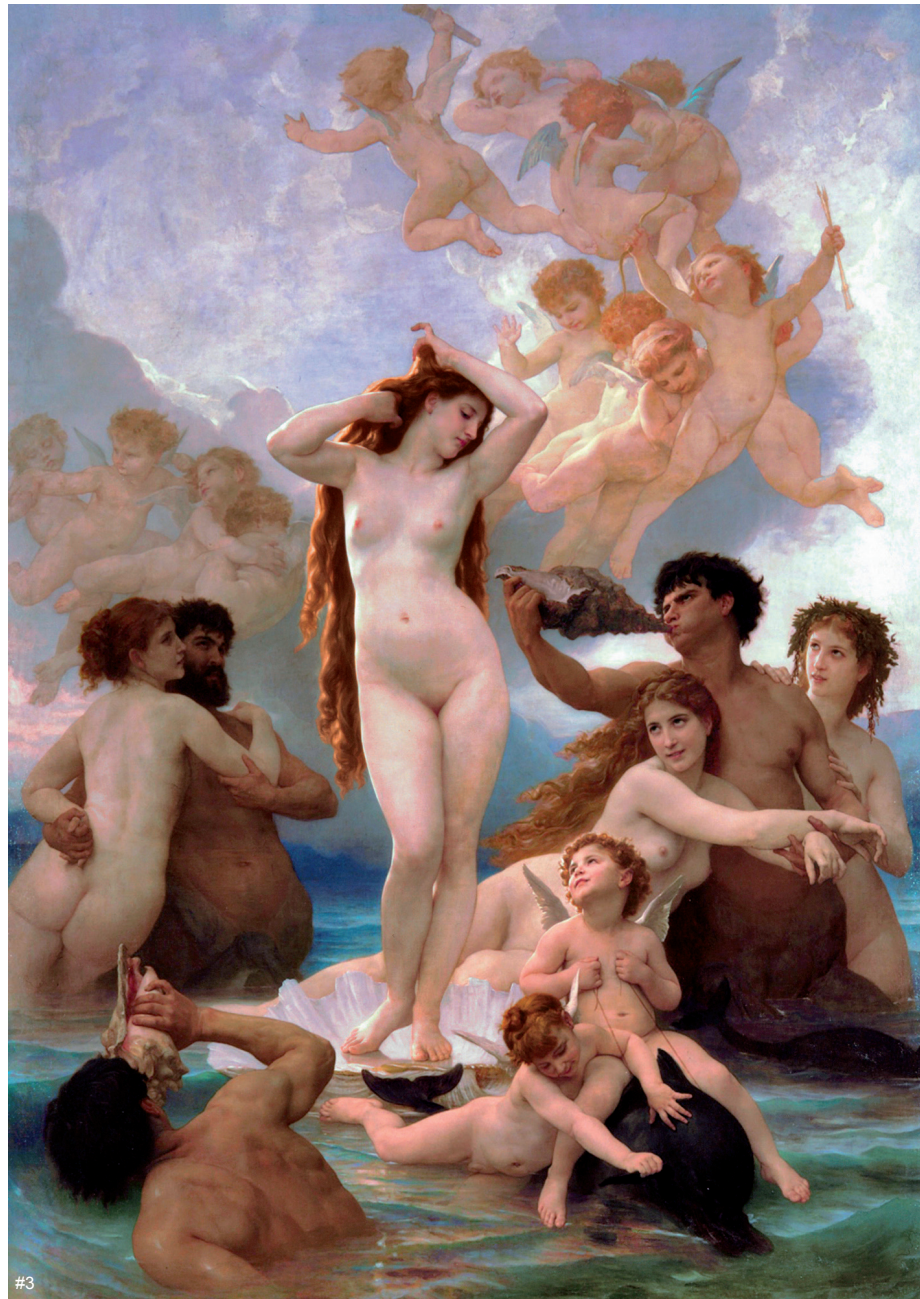
纯真, 什么也不想。相反, 赤身裸体的女子总让我想起为了40个苏 (法国单位极小的旧货币——译者按) 就炫耀自己的身子, 还以为自己的“艺术姿势”很专业的那种女人。

我们可以比较一下勒莫尼埃对其基本规律和宗旨的诠释, 以及他对阿尔方斯·勒卡特德 (Alphonse Lecadre) 在同一年沙龙展上展出的一幅已经丢失的画作的描述:

胸部画得很好: 可以看到它的松弛, 与人拥抱的痕迹, 被人轻吻的印迹。胸部垂落下来, 因为贪欢而变形。这个女子的形态很稳定, 皮肤的纹理在强有力的厚涂法中凸现出来, 就像是笔触下一块细密编织的织物。

再将勒莫尼埃与爱德华·哈奇 (Edouard Hache) 比较一下。后者描述了1869年沙龙画展中费迪南德·亨伯特 (Ferdinand Humbert) 的画。画面上是一位北非宫女裸露着躺在床上:

我敢保证她的姿势是怪异的; 她的头当然是恐怖的; 而且让我们也同意, 她的身子毫不诱人, 要是你坚持这样认为的话。但是画本身多棒啊! 画家运用了多么丰富的色彩, 才得以将她肌肤色调的转换画出来啊! 还有那立体感, 那下腹的美, 那手臂的精巧, 那使胸部突显出来的温柔的合抱! 嵌入那精美的红色垫子的裸女的皮肤, 是如此可



感可触！这真是东方女性之美啊，那么温柔而狂野。

这样的例子还有很多。它们说明了一个丝毫不令人感到意外的事实：当批评家面对特殊的裸体艺术作品时，普遍的尺度准则是不适用的。较之焦虑时代的理论可能承认的尺度，裸女的魅力既更简单，也更复杂。就像康特鲁伯在形容卡巴内尔的《宁芙》时所说的那样，这包括了“淫荡之美的理念”。要是图像并没有包括其对立面的因

素或痕迹，那么强调贞洁也将变得毫无意义。1866年茹尔丹（Jourdan）的《爱的秘密》（*Secrets de l'amour*）便是个很好的例子。一名年轻的裸女在林子里遭遇爱神而受到惊吓。下面是费利克斯·贾伊尔（Felix Jahyer）对此场景的描述：

那孩子聪明而又坚忍：当他叙述自己危险的秘密时候，把手放在那少女的胸部。而她优雅地将自己的手放在同一位置，以免自己过于激动。这孩子诱人的侧影靠在他朋友

细嫩的脸颊上。谦逊和愉悦在这个可爱的场面融合了。

我们又遇到了陈腔滥调，但正是在这里，我们才明白了一个显而易见的事实。当然，裸体画的要旨是“得体”与“性愉悦”之间的冲突——不管这一冲突是否讨人喜欢。这个画种的存在便是去协调这些对立面。当裸体画以一种知识的形式正常发挥作用时，两者都可以在评论中识别出来，也会清晰地出现在画面上。但是在19世纪60年代，这一点却没有发生：裸女绝大部分被认为是“性”的严格对立面；因为性与此无关，它只是在肉身中直接呈现出来，而且是无意识的，就像某种破坏了意在成为纯粹得体的东西。

我再三反对批评家们轻易将这一切看作是对帝国普遍的性健康的一次检验标准。西奥菲尔·托雷（Théophile Thoré）完全有理由将这两者过早地等同起来——他在1851年逃离法国——在讨论1865年沙龙画展中的裸体艺术画时，他没有理由怀疑裸体画的形式直接回应了新统治阶级的口味：

是谁鼓励了这种神话的和神秘的艺术，是俄狄浦斯（Oedipuses）、维纳斯（Venuses）、圣母，还是狂喜的圣人？是那样一些人，在他们的兴趣中，俄狄浦斯之类的艺术毫无意义，无法与现代的渴望联系起来。谁鼓励着这些仙女们和男子（à la Pompadour）求爱的场景？赛马俱乐部（Jockey Club）和意大利大道。这些画卖给了谁呢？交际花和证券商暴发户，某个特殊的贵族阶层的放荡不羁的成员。

托雷的问题和答案也许有些粗鲁，但这并不必然意味着它们就是错的。显然，裸体艺术的中断在某种意义上也是一个社会问题。裸体艺术是一个艺术和艺术批评术语；但我已经从19世纪60年代的作家那里引用了大量例子，来阐明艺术批评与更一般意义上的“性”的话语，在这一点上是交错的，相互为对方提供了至关重要的表征。或者，如文化所期待的那样：裸体艺术是一种重要形式——而且是极少数的重要形式——在这种形式中，性欲在19世纪得以呈现出来。这是肉体得以显露、被赋予特点，并被归入秩序，使其不再成为问题的场所。这是资产阶级的坦率——毕竟，“女人”（Woman）看上去就是这个样子；她可以赤身裸体地展示于人，又无须冒过多的风险。那是因为，

她的肉体与性是分离的。人们可能会说，她的性只是男人欲望的问题：那些形形色色的农牧神、公牛、金雨、重叠的云层、法螺、山羊和裸童都围绕着她。这些便是男性观众以自己的感受解读和接受的裸体艺术形象；而她就是她的赤身裸体本身，以某种方式与其性相分离，但却并没有被那些人所占有，他们吹着口哨、眼睁睁地望着她，或者为她举起镜子。

这正是19世纪60年代裸体艺术的问题，使得这种分离很难实现。性被认为已从“女人”的身体中完全驱除干净，只能在身体中作为一系列无法控制的扭曲来重现，而所有这些都是批评家煞费苦心以一种得体的方式加以谴责的。裸体艺术令人感到尴尬；而我认为，《奥林匹亚》所做的，正是坚持这种尴尬，并且以一种视觉形式表现出来。马奈的画作似乎从布格罗和卡巴内尔的混乱中得出了合乎逻辑的结论。这种堕落状态的裸体艺术正是关乎性欲的：性欲特征只能体现在肉体中；而且它不是一个结构或者一组特征，而是应当被理解作为一种干预和过度，一连串的奇异和不确定性。

当然，这幅画仍然以陈腔滥调而又喜剧的方式包含了各种男性欲望的符号：一只发出嘶嘶声的雄猫，还有亚瑟先生送来的鲜花。但是这一切在当时是被正确地解读为对裸体画的陈腐语言的讥讽；而“欲望”本身以一种令人心悦诚服的形式，如今却成了女性主体本身的特征——一种有意为之的特征。它位于她的凝视中，她对观众的“说话”方式中，以及她的意识中——她清楚地意识到人们出于性欲的理由观看她并乐于付钱——当然要比40个苏多得多。

再重申一次，裸女画是为男人观看而作，其中“女人”被构建为他人欲望的对象。接下去我要说的关于《奥林匹亚》的一切，并不是说马奈的作品脱离了这个宽泛的结论，或者当这幅画在1865年沙龙展出的时候，曾经脱离了这个宽泛的结论。而是说《奥林匹亚》意味着一幅裸体画，最后也为人们接受为一幅裸体画；我引用过的大量文本并不能被理解为这幅画失败的标志，而应该是克服困难的标志。批评家们被迫采取隐喻的迂回策略，表现出犹豫不决，玩弄着绘画的桀骜不驯，最终才宣布它是某种裸体艺术——也许是滑稽的，或者猥琐的，或者尚未完成的。然而，在1865年，这些困难意义

重大。人们的愤怒和不确定并非惺惺作态。因此，这种愤怒需要解释；即使在批评家们的文章中，它早已在回顾中被当作了某种虚构。

我已经论证了这一事实的要点。奥林匹亚被描绘成裸女（nude）和交际花，也被描绘成赤裸的女人（naked）和不安分的女郎；两者的特征紧密相关，但两者的结合方式却使对方成为偶然的和未完成的。当涉及画作显而易见的主题时，这一点就格外清楚了：奥林匹亚的美、她的性魅力，以及这些东西与其女性身体联系在一起的方式。人们有时候说——有人在1865年就讲到——奥林匹亚根本不是女性，或者只有部分女性特征。她很男性化或者说“男子气”；她像个“假小子”，有暴力倾向，抑或雌雄同体。这些词没有一个让我感到是恰当的，但它们足以说明了观众迟疑不决的原因。正因为男性观众无法轻而易举地想把她变成“女人”，因此便将她变成一个男人；她总得是什么，否则就脱离常规了。在我看来，这非常顽固，也很愚蠢：奥林匹亚的性别特征当然没有什么可质疑的；这一性身份如何归属于她，才是个问题。

我得说，《奥林匹亚》的成就在于，它给予女性主体一种特有的性特征，从而与普遍的性特征相对立。我认为，这种特有的性特征，不是来源于对床上的身体而言的一种规序（an order），而是来源于太多规序，却没有一个具有支配地位。性的标志很多，但是它们似乎难以综合在一起。在《奥林匹亚》中，性并不是显而易见的，而且并没有成为一个整体；一个女人当然是有性别的——奥林匹亚也不例外——但这一点却并没有使她立刻成为某种东西（one thing），某种男人在视觉上可以占有的东西；她的性别是某种建构，或多种前后矛盾的建构。

（选自【英】T. J. 克拉克：《现代生活的画像》，沈语冰、诸葛沂译，徐建校，江苏美术出版社，2003年，第二章《奥林匹亚的选择》第161—180页。）

3

威廉·阿道夫·布格罗（William Adolphe Bouguereau）
维纳斯的诞生
布面油画
1879