



奥林匹亚的选择（上）

The Choice of Olympia (I)

T.J.克拉克 沈语冰 诸葛沂 译 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

1
马奈
奥林匹亚
油画
1863

2
卡巴内尔
维纳斯的诞生
油画
130cm×225cm
1863

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



很显然，1865年的批评家们认为奥林匹亚连交际花都如，而马奈是故意这样画的。换句话说，交际花这个范畴并不能很好地涵盖和取代那些不驯服的女人，以及这些语汇所暗示的阶级社会里的肮脏所在。

但是这并不能解释一切；或者说，并不能解释批评家们在1865年的反应——为何他们的文章如此强烈、如此奇怪，为何他们发现是如此难于确定《奥林匹亚》究竟扮演了哪个“阶级”，尽管他们似乎确信她一定扮演了某个阶级。毕竟，阶级通常是交际花最能表现的东西之一。在这样的情况下，杜坎那样的批评家可以毫不费力地对社会危害这个话题鼓唇弄舌。奥林匹亚本来可以在阶级中占有一席之地，本来几乎不会困扰批评家们的敏感性。她本来会受人怜悯，或者甚至得到少许崇拜，或者被打入快活的地狱。阿尔弗雷德·德尔沃（Alfred Delvau）1867年在《巴黎的乐趣》（*Plaisirs de Paris*）一书的末尾描述了这个世界：

在“放纵”这幅地图上勾勒出一条明确的界限是很重要的。无数的女性堕落了，游荡在这个满是男性的大荒漠——巴

黎。她们可以被划分为两类：一类是穷苦的悲惨世界的人们。维克多·雨果在其同名小说中描绘过她们。她们得过且过，每天漫无目的地游荡在街头，寻找着第欧根尼（Diogenes）曾经找寻过的那些披着人皮的禽兽，指望用他们的慷慨大方来解决房租和吃穿问题。

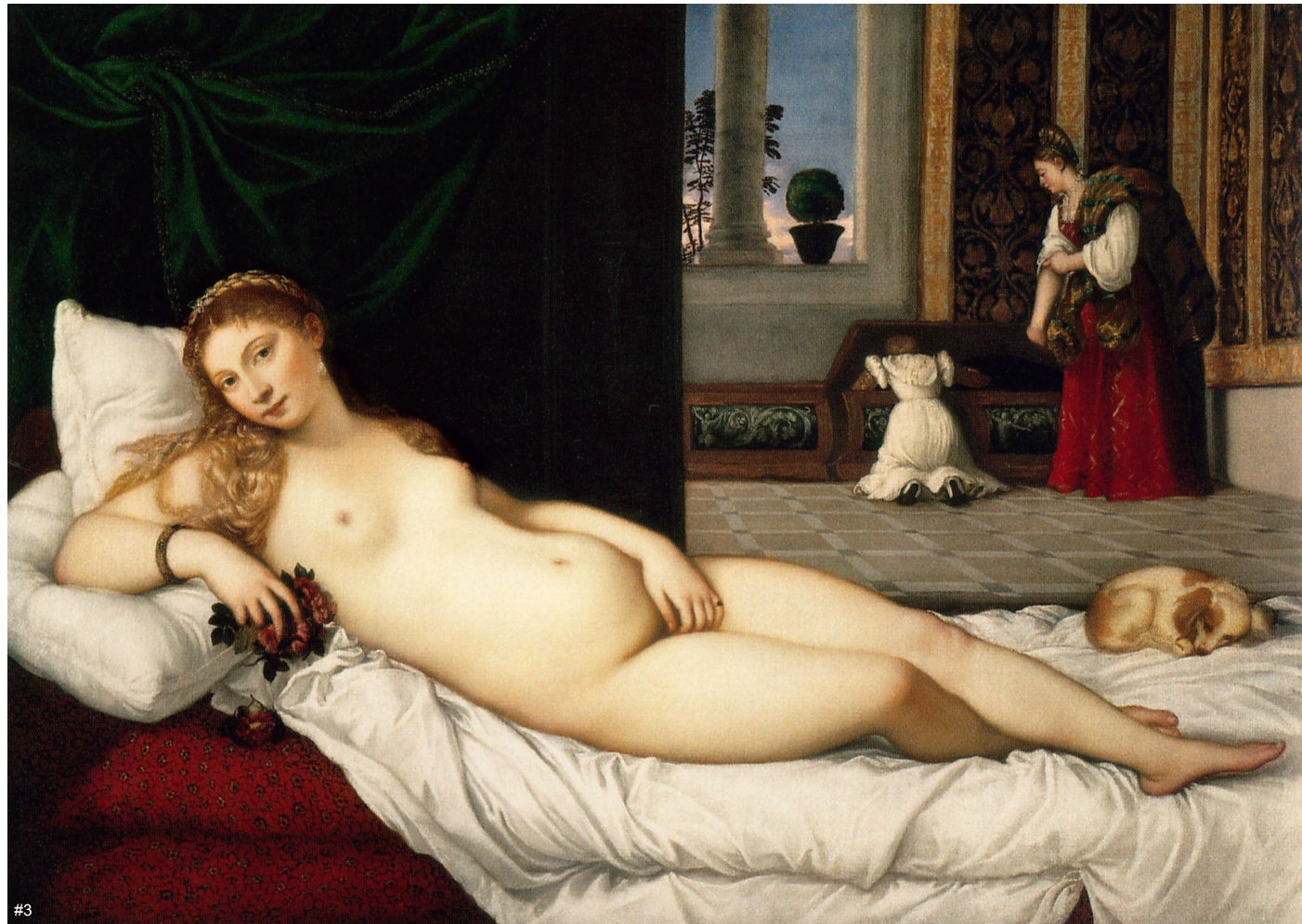
有一些专门的书籍，统计学的书，描述了这些悲哀的女子惨不忍睹的生活。米什莱先生（Monsieur Michelet）一直如此称呼她们。这种卑鄙邪恶的行径本不应该出现在一部关于巴黎幸福生活的书中。痛楚是人们应该隐藏起来的……

雨果……米什莱……无疑，1865年的人们可以有各种方式把郊区卖淫业再现出来。但是这些再现并不一定会对交际花的神话提出挑战；正如德尔沃的描述很好地说明的那样，它们在一般情况下，只不过再现了她的力量阴暗而又可怜的一面罢了。相反，《奥林匹亚》却试图更为彻底地描绘这一力量；它试图通过在妓女阶层与其裸露之间建构一种不同类型的关系，来解构交际花这一范畴。马奈的画作对阶级的如

实描绘——这便是它奇特和难以形容的力量所在——如今只是其主体的赤身露体的一个侧面而已。

因此，《奥林匹亚》对这一神话的挑战是双重的。我一直认为，这个神话的本质功能，是为帝国提供了上流社会的虚假的寻欢作乐的完美形象，以及金钱万能的完美形象。“男人做金融生意，女人做皮肉生意。”——在这个游戏中，阶级只是另一种面具罢了。交际花有时戴上了这个面具，这种戴上面具的虚伪性像其他虚伪性一样得到了人们的谅解。要想打破这个循环，仅仅显示一个妓女所拥有的阶级的外在符号是不够的——服装和化妆、拖鞋、鲜花、手链、仆人、粗俗或差异的种种记号——因为这些都被认为是外在于她的真正力量的。她的力量在于她的肉体，只有金钱可以买到。

但是，假使阶级可以被显示为属于那个肉体；假使人们发现阶级能够重新打造裸露与赤身露体的基本范畴；假使阶级成了肉体的全新的称呼和筹划，成了某种观众无须清晰地聚焦，就可以在肉体上和肉体中理解的



#3

3
提香·韦切利奥
乌尔比诺的维纳斯
布上油画
119cm x 165cm
1538

东西——那么，循环就会被打破，交际花这一范畴则会被其他不那么绝对的、令人欣慰的范畴所取代。肉体 and 金钱就不再是在抽象的事物中相遇、潜藏于图像深处的无中介的术语；它们在特定的阶级构成中作为决定性的事实占有自己的一席之地。

当然，单凭一幅画本身是不可能发挥这样大的作用的，意识形态不会在单一的艺术作品中神奇地瓦解。如果绘画刻意预测社会发展的进程，它便会遭到无人能够理解和接受的危险，无论是身处这种意识形态世界之中的人，还是位于其边缘的人，都是如此。有待观察的是，《奥林匹亚》是如何成功地重新描述裸体艺术，成功的代价是否过高？

1865年，法国政府碰巧雇用了一位摄影师，将那些在沙龙售出，即将运送到各地去的作品拍摄成照片。保存下来的

两张照片将包含有女性裸体画作的作品聚集在一起。在其中一幅照片中，有路易·弗雷德里克·舒岑伯格（Louis-Frédéric Schutzenberger）的《朱庇特劫夺欧罗巴》（*Europe enlevé Par Jupiter*）。他是夏尔·格莱尔（Charles Gleyre）的弟子，一位画展获奖的常客；在其旁边的是德加的老师路易·拉莫特（Louis Lamothe）所画的《素描的起源》（*L'origine du dessin*）：“蒂布泰德斯（Dibutades），一位年轻的希腊女子，在墙上追踪她情人的侧影，用阴影画出他的样子。”在另一幅照片里，有格莱尔的另外一个弟子费明·吉拉德（Firmin Girard）的《沉睡的维纳斯》（*Le Sommeil de Venus*）；还有一幅菲利克斯·亨利·贾科梅蒂（Félix-Henri Giacomotti）的八英尺长的《阿米莫内的绑架》（*Enlèvement d' Amymone*），他是1854年罗马大奖

（Prix de Rome）的获奖者；再有一幅，则是弗朗索瓦·勒穆德（Francois Lemud）的《亚当的堕落》（*La Chute d' Adam*）；最后是约瑟夫·维克多·汉威尔（Joseph-Victor Ranvier）的《巴库斯的童年》（*L'Enfance de Bacchus*）。

这些作品为《奥林匹亚》提供了一个语境，几乎无法想象马奈的画作被夹在它们当中。请考虑一下——例如《奥林匹亚》与舒岑伯格——之间的差别。这种差别太明显、太富有喜剧性，以至根本不需要过多的解释。因为这些照片给我们呈现的是官方认可的裸体，即便在当时也已经被嘲笑为学院派、空洞、胆怯、色情而又布尔乔亚。以玉换石，我们还需要重复两年前卡斯塔那雷（Castagnary）关于包德里（Baudry）的《美人与浪花》（*Perle et la vague*）所提出的问题吗？

这个巴黎女装老板长相的美丽女子，要是躺在沙发上该多么好啊！她在昂丹马路（Chausseé-d' Antin）的豪华公寓里住得很舒服，现在却躺在石头上，周围是让人疼痛的石头和尖尖的贝壳，她不可能感到很自在。

因此问题就来了：她一个人在这里，转动着精光闪闪的眼睛，摆弄着她诱人的双手，到底是在做什么呢？她是在等待一个远处而来的百万富翁吗？也许这终究不是闺房里的维纳斯，而是海边胜地的维纳斯？

从另外一个角度考虑这个问题：康特鲁伯没有在《奥林匹亚》里发现提香，当他发现的时候，他自己都觉得很恶心，这还有什么好奇怪的？如果这就是往昔（the past）出现在裸体艺术中的通常方式——就像提香出现在舒岑伯格的画中，或者拉斐尔出现于贾科梅蒂的画中？如果这就是往昔，那么除了以某种荒诞的分裂的方式，一种在欧罗巴的侧影与发型中，或是在阿米莫内火辣的眉毛和嘴唇中可以读到的那种意想不到的文本外，当下又如何能在绘画中来表现自身呢？

19世纪60年代大部分批评家会以某种不同的形式来考虑这些问题，但是总体上，他们应该能够承认这些问题的重要性。批评家们同意，裸体画作为一个画种，处于一个不稳定而又混乱的状态。简单地提一下1865年沙龙展中的一些作品，就能很好地说明这种杂乱状态的程度，因

为《奥林匹亚》的竞争者们，与那个年代最受欢迎的裸体画相比，显得并不那么怪异。比如卡巴内尔的《被牧神劫持的宁芙》（*Nymphe enlevé par un faune*），在1861年沙龙画展上得到了高度赞美。他还有一幅卖得极好的作品《维纳斯的诞生》（*Naissance de Venus*）。有一幅布格罗（Bouguereau）的《酒神的女祭司》（*Bacchante*），画中女子倒在酒醉的愉悦中，与山羊嬉戏着。有一幅普维（Puvis）非常不幸的《秋天》（*Autumn*），还有一幅儒勒·勒瑟·列斐伏尔（Jules-Joseph Lefebvre）的《宁芙与巴库斯（酒神）》（*Nymphe et Bacchus*），1866年从罗马送到沙龙画展，并立刻被收藏于卢森堡博物馆（Musée de Luxembourg）。如果我们把19世纪70年代的作品也算进去的话，那么这些经典作品中还得加进赤裸裸的、无以复加的淫秽作品，像布格罗的《宁芙与撒提尔（农神）》（*Nymphes et satyre*），画中的宁芙们对过于人性的撒提尔实施报复，或者还有爱德华·布朗夏尔（Edouard Blanchard）无能而执迷不悟的《宫廷小丑》（*Bouffon*）。

这个题材的混乱主要集中在得体和欲望的问题上，以及人们对这两者意见不一的事实上，批评家们差不多如是说。大多数作家和画家都明白，裸体艺术的魅力，至少部分是由色情构成的。他们认为，色情并不必然是不好的；这是他们心爱的“异教理想”力量的一部分，它提供了一个空间，女人的身体可以在无须太多（男人的）借口的情况下被消费。欲望从来没有离开过裸体艺术，而这个题材提供了各种形象，欲望在其中得到再现：一头野兽要以半人半兽的模样呈现；或者作为厄洛斯（Eros），令人迷恋的标志，则代表了男人的欲望和女人的激发欲望。但是裸体画的主要任务是要区分这些形象与赤露本身：身体得到了其性别身份的看护，在一定程度上甚至受到了威胁，但最终还是取得了胜利。抛开隐喻，直白地说：画家的任务，是要建构起作为特殊和过度的事实的身体——那种肉体，那种轮廓，那种现代女人的标记，与作为符号的、形式的和概括性的，意在表现一种平静的状态和圆满感的身体之间的关系，或者在这种关系之间做出调停。欲望出现在裸体画中，但却是呈现为置换的、个性化的特征，再也不是一丝不

挂的女子的一种特质了。

为了更清晰地阐明这一点，我把这些绝对标准应用于安格尔在1848年创作的《从海中诞生的维纳斯》（*Vénus Anadyomène*）。这幅画是个很好的例子，因为19世纪60年代有大量画家和作家，把它视为裸体艺术最近的经典，有时直接向它致敬。没有一位名副其实的批评家会否认，安格尔的这幅画具有色情诱惑力，而且是有意为之。他甚至会佩服安格尔以一种令人并不尴尬的方式，创作了某种包含有性内容的东西。并不是说他一定会希望，或者能够将画作下面的部分——可爱的丘比特、海豚、泡沫，红眼、鱼尾和噘起的嘴巴——转换为20世纪读者大致认可的分析性术语。但是，这幅画的主题是维纳斯，而丘比特在那里只是为了赋予她以权力，他们正忙于为她提供一面镜子，向我们射来一支箭。对批评家来说，这里的关键词是“赋予权力”。这种赤身露体的不可避免的性的力量，因此就转化为诸多行为和特征，最终转化为丰富和传统的语言。留下的东西则是身体本身，直接而坦白地呈现给观众，在形式上以华丽庄重的方式加以综合概括，在布局上具有复杂的一目了然的韵律，剔除了各种细节，呈现出一个自由却又令人尊敬的、符合要求的模特。这类模特出色地表达出自然为何物。（未完待续）

（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，2013年，第二章《奥林匹亚的选择》，第161-180页。）