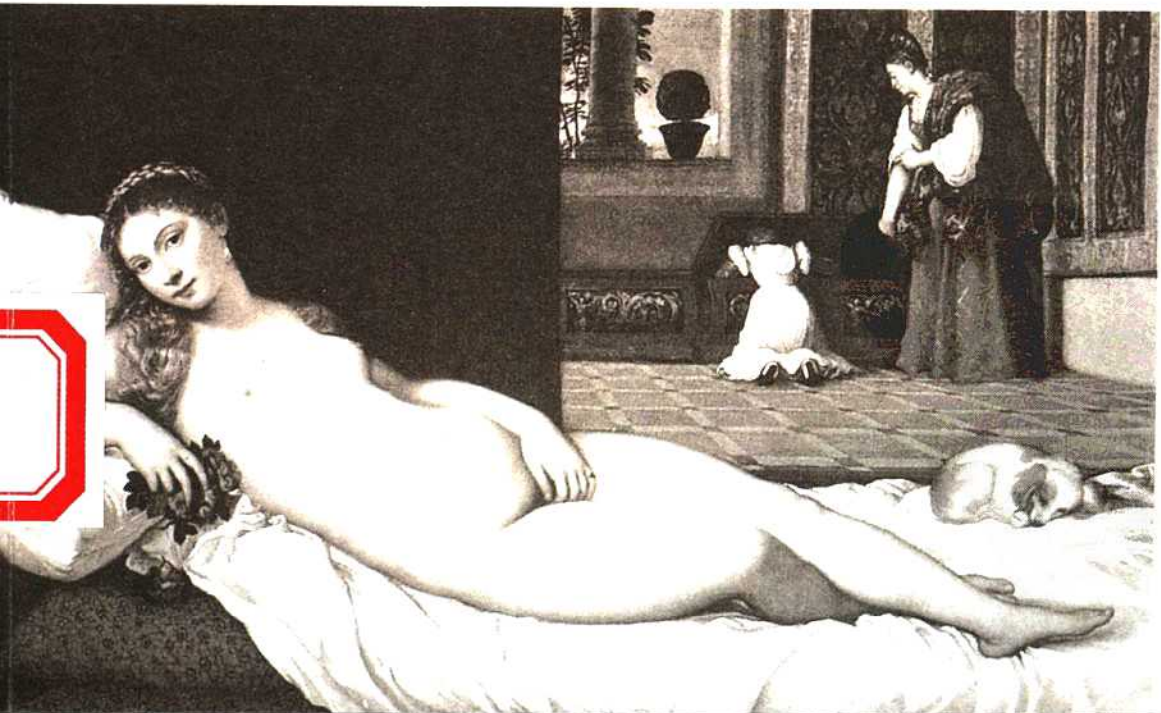


观看之道

WAYS OF SEEING





就对艺术的刺激与影响而言，约翰·伯格的《观看之道》是罕有匹敌的。这本谈论艺术与社会之关系的小册子初版于1972年，基于英国BBC同名电视系列片写成。全书包括7篇文章，其中4篇，图文并用；其余3篇，纯用影像。每篇文章讨论一个主题，诸如：“艺术与政治”，“女性作为观看的对象”，“油画自身的矛盾”以及“广告与资本主义白日梦”。30多年来，本书激起的争论历久不衰，其观点几成此一领域的常识。

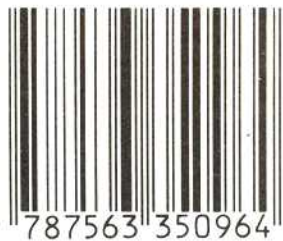
一个被割断历史的民族或阶级，它自由的选择和行动的权利，远不如一个始终得以把自己置于历史之中的民族或阶级。这就是为什么——这也是唯一的理由——所有的古代艺术，已经成为一个政治问题。

在欧洲的裸像艺术中，画家、观赏者—收藏者通常是男性，而画作的对象往往是女性。这不平等的关系深深植根于我们的文化中，以致构成众多女性的心理状况。她们以男性对待她们的方式来对待自己。她们像男性般审视自己的女性气质。

油画之于现象，正好像资本之于社会关系。

广告是资本主义文化的生命——资本主义已经到了没有广告就难以生存的地步——同时，广告又是它的幻梦。

ISBN 7-5633-5096-9



9 787563 350964 >



北京贝特

ISBN 7-5633-5096-9/J · 225

定价：18.00 元

观看之道

WAYS OF SEEING



[英] 约翰·伯格 著
戴行钺 译

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

WAYS OF SEEING by John Berger
Copyright © 1972 by Penguin Books Ltd.
Published by arrangement with John Berger
Simplified Chinese translation copyright © 2005
by Guangxi Normal University Press
ALL RIGHTS RESERVED

著作权合同登记图字:20-2004-123

图书在版编目(CIP)数据

观看之道/(英)伯格著;戴行钺译. —桂林:广西
师范大学出版社,2005.1

(影像阅读)

ISBN 7-5633-5096-9

I.观… II.①伯…②戴… III.艺术社会学-文集 IV.J0-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 126103 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市育才路 15 号 邮政编码:541004)
网址:www.bbtpress.com

出版人:萧启明

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

徐水鑫旺物探印刷有限公司印刷

(河北省徐水县物探局大院 121 信箱 邮政编码:072555)

电话:0312-8645158

开本:880mm×1230mm 1/32

印张:6 字数:32千字

2005年1月第1版 2005年1月第1次印刷

印数:0 001~7 000 定价:18.00元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

致读者



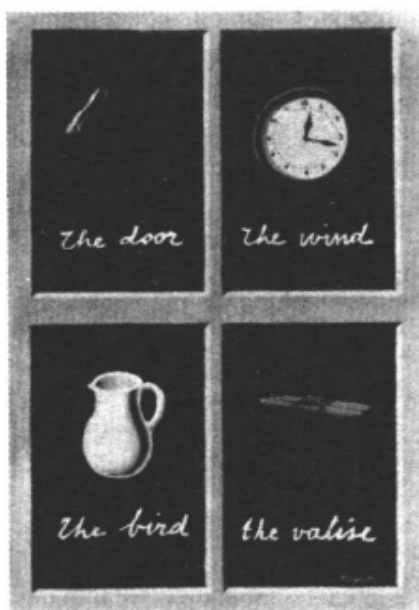
本书由我们五人合作编写。写作本书的缘起，乃来自电视系列片 *Ways of Seeing* 中的一些观念。我们力图扩充并详尽阐述这些观念。上述观念不仅影响本书内容，也影响其叙述方式。本书的形式，既顾及编写者的意图也兼顾书中的议题。

全书包括 7 篇编上序号的文章，以任何顺序阅读均可。其中 4 篇，图文并用，其余 3 篇，只用影像。这些纯图像篇章（论述观看女子的各种方法及油画传统中互相矛盾的各个方面）意在引发与言语篇章同样多的问题。有时，在图像篇章中，我们对于被复制的图画未加任何说明，实乃唯恐此类信息分散读者的注意力，以致影响正题。但是，所有图片说明均可在书末的“插图说明”中查到。

本书所有篇章均无妄加发挥之处，每篇仅涉及一个论题的某些方面，尤其是被现代历史意识推向突出地位的各个方面。本书旨在引发怀疑与讨论。

John Berger, Sven Blomberg, Chris Fox,
Michael Dibb, Richard Hollis

THE KEY OF DREAMS BY MAGRITTE 1898-1967



观看先于言语。儿童先观看，后辨认，再说话。

但是，观看先于言语，还有另一层意思。正是观看确立了我们在周围世界的地位；我们用语言解释那个世界，可是语言并不能抹杀我们处于该世界包围之中这一事实。我们见到的与我们知道的，二者的关系从未被澄清。每天傍晚，我们见到太阳下山。我们知道地球正在转离太阳。然而，这种了解与解释，从未与这景观相符。超现实主义画家马格利特 (Magritte) 在他那幅《梦境之钥》(The Key of Dreams) 的画中，对那

长存于言语与观看之间的鸿沟，作了一番探讨。

我们观看事物的方式，受知识与信仰的影响。中世纪的人相信地狱作为实体的确存在，对于他们，火的视觉含义必与今日的相异。可是他们的地狱观念，既同他们灼痛的体验有关，更与火焰燃成灰烬的景象紧密结合。

坠入爱河之际，意中人的目光是凝神专注、含情脉脉的。此刻，纵有千言万语，互相拥抱，也难释爱意，唯有缱绻缠绵，方能接近这种感觉。

然而，这种先于语言，又从未曾被语言完全解释清楚的观看，并非一种对刺激所作的机械反应。（除非把视觉过程中同视网膜有关的小部分孤立出来，这种看法才能成立。）我们只看见我们注视的东西，注视是一种选择行为。注视的结果是，将我们看见的事物纳入我们能及——虽然未必是伸手可及——的范围内。触摸事物，就是把自己置于与它的关系中。（闭上眼睛，在室内来回走动，注意触觉仿佛成了静止的、有限的视觉。）我们从不单单注视一件东西；我们总是在审度物我之间的关系。我们的视线总是在忙碌，总是在移动，总是将事物置于围绕它的事物链中，构造出呈现于我们面前者，亦即我们之所见。

能观看后不久，我们就意识到别人也能观看我们。他人的视线与我们的相结合，使我们确信自己置身于这可观看的世界之中。

如果我们承认我们可以看见那边的小山，那是因为我们设定从那座山上我们能被看见。视觉的这种交互性质比口头对话的更为根本。而对话，常常是一种以言语呈现此一交互关系的尝试：试图解释——无论以隐喻还是直白的方式——“你如何看事物的”，并试图发现“他如何看事物的”。

就本书所用词汇的含义而言，所有影像（image）都是人为的。



影像是重造或复制的景观。这是一种表象或一整套表象，已脱离了当初出现并得以保存的时间和空间，其保存时间从瞬息至数百年不等。每一影像都体现一种观看方法。一张照片也如是。因为照片并非如一般人认为是一种机械性的记录。每次我们观看一张照片，多少觉察到摄影师是从无数可供选择的景观中，挑选了眼前这角度。即使在随意拍摄的家庭快照中，也是如此。摄影师的观看方法，反映在他对题材的选择上。画家的观看方法，可由他在画布或画纸上所涂抹的痕迹重新构成。然而，尽管每一个影像都体现了一种观看方法，但我们对影像的理解和欣赏，还取决于各人独具的观看方法。（比如说，希拉是20个人中的一位，

而我们出于本身的缘故，偏把目光投向她。)

最初，制作影像是为了用幻想勾勒那不在眼前的事物的形貌。逐渐地，影像比它所表现的事物更能经得起岁月的磨炼；它还能提供某物或某人旧日的模样——从而也隐含了别人一度对这一题材的看法。其后，人们又承认影像还记录了制作者的具体观点。影像成为某甲如何看待某乙的实录。这是个体意识不断增强——伴随着不断增强的历史意识——的结果。试图精确地界定这一最后发展阶段的年代，未免失之轻率。但可以肯定，这种意识从欧洲文艺复兴初期即已存在。

除了影像，还没有任何一种遗物或古文献可直接确证各个朝代人民生活其中的世界。在这方面，影像比文献精确、丰富。上述说法也并不否定艺术的表现力或想像力，并不将其仅仅看作记录性的文献；相反，作品越见想像力，就越能让我们与艺术家深入地分享对眼前影像的感受。

然而，影像作为艺术品展出时，人们观赏的方式会受一整套有关艺术的旧有看法所影响。这些看法涉及：

美
真理
天才
文明
形式
地位
品位，等等

其中许多看法已不再适用于世界本身。（世界本身并非仅为客观现实，还包括意识。）这些看法既同当今格格不入，又使过去模糊不清；它们非但不能起澄清作用，反而造成神秘感。往昔，不会静候被人发现，等待恢复其本来面目。历史总是在构造今、昔的关系。结果，对今日的恐惧引来对往昔的神秘化。过去并非供人憩息的住处，而是为了采取行动而从中提取结论的源泉。把古代文化神秘化会造成双重损失：艺术品被不必要地置于遥不可及的境地；而历史提供给我们完善行动的结论，也日渐匮乏。

我们“看见”风景时，也就身入其境。我们若是“看见”过去的艺术品，便会置身于历史之中了。倘若有人妨碍我们观看它，我们就被剥夺了属于我们的历史。谁能从这种剥夺中获益呢？旧时的艺术被人搞得神秘莫测，只因少数的特权人物致力于编造历史，它能从回顾的角度，把统治阶级的作用合理化，而这种合理化，用现代眼光来看是再也站不住脚的。因此，昔日的艺术品非被神秘化不可。

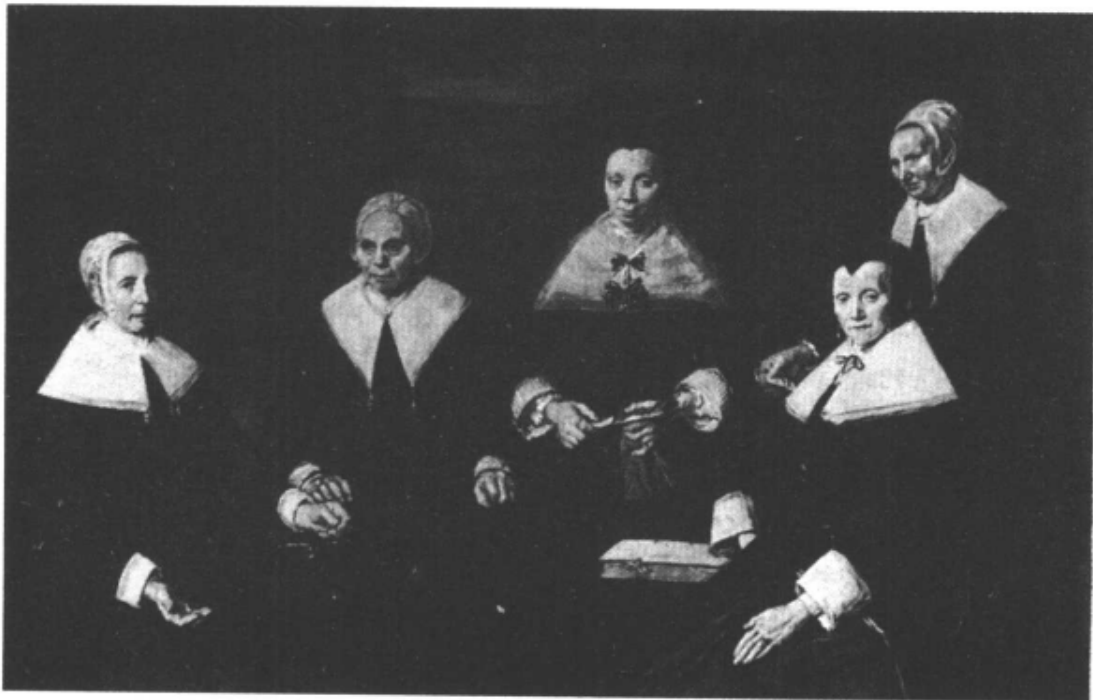
让我们看看这种神秘化的典型例子。最近有两卷研究弗兰斯·哈尔斯（Frans Hals）的著作问世。这是当前研究该画家的权威作品。作为一本艺术史专著，它的水平属于中等。

弗兰斯·哈尔斯最后两幅巨作描绘的是17世纪荷兰哈勒姆城中老年济贫院的男女管事，这两幅是官方委托制作的肖像画。当时，哈尔斯已是年逾80的穷老头了，他大半生债务缠身。1664年冬季，也就是他着手绘制这些肖像画的那一年，他依靠国家救济，领到三袋泥煤，否则也难逃冻毙的厄运。如今，端坐着的画中人，正是这类救济部门的官员。

该书作者对这些事实照录不误，接着明确指出：若认为这些图画，



REGENTS OF THE OLD MEN · S ALMS HOUSE
BY HALS 1580-1666



REGENTESSES OF THE OLD MEN · S ALMS HOUSE
BY HALS 1580-1666

对那些坐着的人有所批评，那是理解错误。他说，没有任何证据说明哈尔斯以痛苦的态度描绘这些人物。作者倒认为这些画是杰出的艺术品，同时解释了其中的道理。他对画中的女管事作了如下的描述：

每位女子以同等重要的身份，向我们讲述人类的处境。在**铺天盖地**的黑暗背景衬托下，她们同样清晰地突现在画面上，又被节奏有力的布局，以及由头和手组成的柔和的斜线格局，连成一体。对**深沉**而绚烂的黑色进行微妙的调节，使整幅画面**浑然一体**，进而与**强烈的**白色和生动的肤色，构成了**令人难忘的对比**，在此，断续的冲击达到了**浑厚与力度的高峰**。（重点是本书作者所加的）

影像的力量，系于画作构图的整体性。考虑画作的构图是顺理成章的事。然而，在这里，构图似乎被说成是它本身就是图画的感情关键。类似“浑然一体”、“令人难忘的对比”、“达到了浑厚与力度的高峰”这些说法，把影像激发起的感情，从生活体验转向冷漠的“艺术欣赏”层次。一切冲突消失殆尽。最后只剩下万古不变的“人类处境”，而该绘画则被称为杰作。

我们对哈尔斯或雇他作画的管事，所知甚少。提出详尽的证据来确定他们之间的关系，实难办到。可是画像本身倒提供了证据：画家眼中的一群男人和一群女人。研究这一证据，您自己可以作出判断。

艺术史家为这样率直的判断发愁：



正如哈尔斯其他许多画作一样，深刻的性格刻画几乎诱使我们相信我们了解画中男女的个性特征，甚至他们的习性脾气。

他所谓的“诱使”究竟是指什么？无非是画作对我们产生的影响。画作对我们发生影响，是因为我们接受了哈尔斯观察画中人的方式。我们并非不分青红皂白地接受这种看法。我们接受它，只是因为它与我们观察人物、姿势、脸部表情和风俗习惯的方式相近。这之所以成为可能，是由于我们依然生活在一个社会关系和道德价值可与之相比较的社会中。正是这种原因，使肖像画呈现出一种心理和社会方面的紧迫感。也正是这点——而并非画家作为“诱惑者”的技巧——使我们确信自己能够理解画中人。

那位作者继续写道：

有些批评家认为，诱惑获得了十足的成功。例如，有人断言那位斜戴垂边帽的男管事，显出一副醉态，帽子也盖不住他那长而平直的头发，双目呆滞古怪，眼神涣散。

该书作者认为此话有欠公允。他辩称侧戴帽子是那个时代的风尚。他又引用医学观点，证明那位管事的表情，可能是面部麻痹症所造成。他强调，假如其中一人被画成醉汉，画中管事一定不会接受。也许有人会连篇累牍地讨论这些观点。（他们会说，17世纪荷兰的男子斜戴帽子，以示敢于冒险、风流倜傥的形象，而豪饮则是社会认可的行为，等等。）



但是，这种讨论只会使我们更远离那唯一关键的对立，而它也正是那位作者刻意回避的。

在这一对立中，男女管事逼视哈尔斯，一个穷困潦倒、失去名望的老画家依靠国家救济度日；哈尔斯则用贫民的目光审视他们，而且还必须力求客观，即力图超越贫民观察事物的方式。这些油画的戏剧性就在这里。一出由“令人难忘的对比”构成的戏剧。

神秘化与所用词汇毫不相干。神秘化是为原来极清楚的事实进行辩解的过程。哈尔斯开创肖像画的先河，描绘资本主义所创造的新派人物及其各种表情。他画的就是两个世纪后巴尔扎克（Balzac）所写的文学作品。然而，这位权威著作的作者，却用这样的一段话，总结那位艺术家的成就：

哈尔斯恪守他个人的观点，此举丰富了我们同时对代人的认识，也提高了我们对那不断增强的冲力之敬畏。这种力量足以让我们更清楚地看到生命的活力。

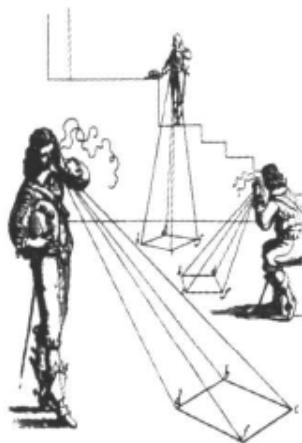
这就是神秘化。

为了避免将过去神秘化（过去也可能同样深受假马克思主义神秘化之害），让我们现在针对图中的影像，来审视今与昔现存的特殊关系。只有看清现今，我们才能对往昔提出恰当的问题。

今天，我们观赏往昔的艺术品，不同于前人的方式。实际上，我们运用了另一种观看方法。

这一区别不妨根据那时公认的透视法加以说明。透视法是欧洲艺术的特点，始创于文艺复兴早期。它是以观看者的目光为中心，统摄万物，就像灯塔中射出的光——只是并无光线向外射出，而是形象向内摄入。那些表象俗称为现实。透视法使那独一无二的眼睛成为世界万象的中心。一切都向眼睛聚拢，直至视点在远处消失。可见世界万象是为观看者安排的，正像宇宙一度被认为是为上帝而安排的。

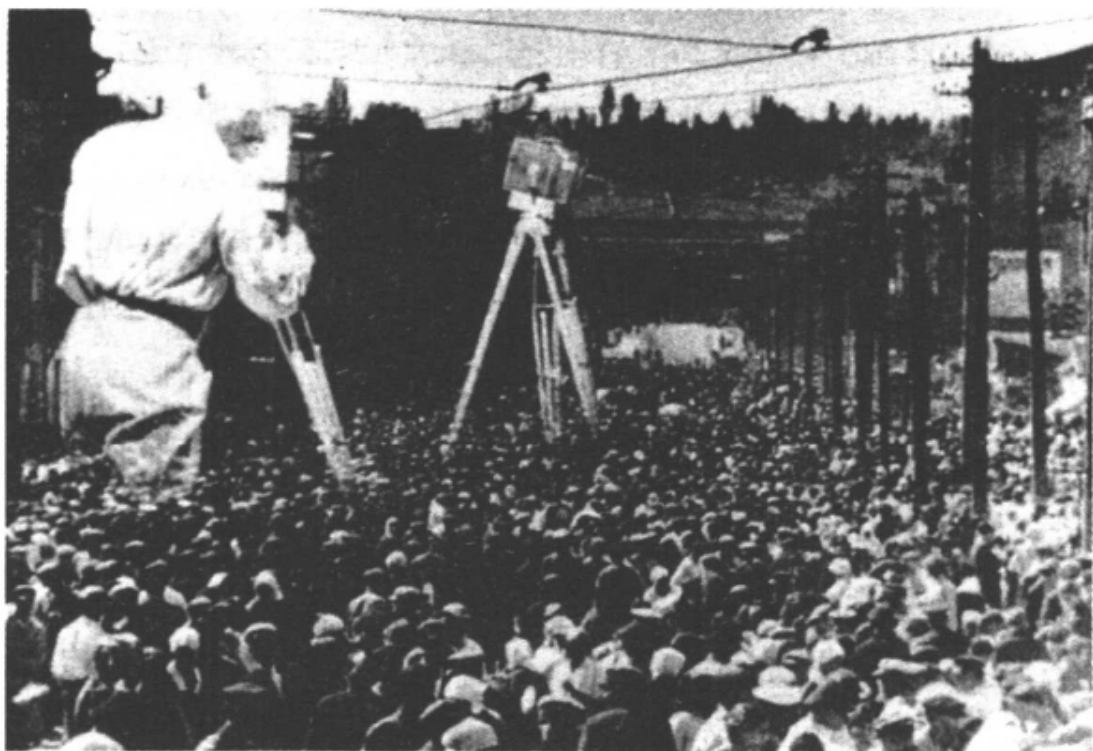
按照透视法的标准，不存在视觉的交互关系。不必让上帝处在同别人发生关系的情景之中：上帝自己就是情景。透视法的内在矛盾在于它构建了全部的真实影像，向独一无二的观察者呈现，而此人与上帝不同，只能于一时一地存在。



照相机发明之后，矛盾逐渐显露。

我是一只眼睛，一只机械眼睛。我——这部机器——用我观察世界的特有方式，把世界显示给你看。从今以后，我永远

STILL FROM MAN WITH A MOVIE CAMERA
BY VERTOV



地从人类凝固的羁绊中解放出来。我在不断地运动。我凑近各种物体，然后拉开彼此的距离。我钻在它们底下爬行。我同奔马的嘴巴并驾齐驱。我与人们同浮沉共升降。这就是我，一部机器，在混乱的运动中调遣部署，在最复杂的组合中记录一个接一个的运动。

我从时空的束缚中解放出来，我协调宇宙中个别或所有各点，由我主宰它们的立足之地。如此这般，我创造了认识世界的新观念。这样，我就用新的方式，解释你不了解的世界。[引自苏联革命电影导演齐加·维尔托夫 (Dziga Vertov) 于1923年写的一篇文章]

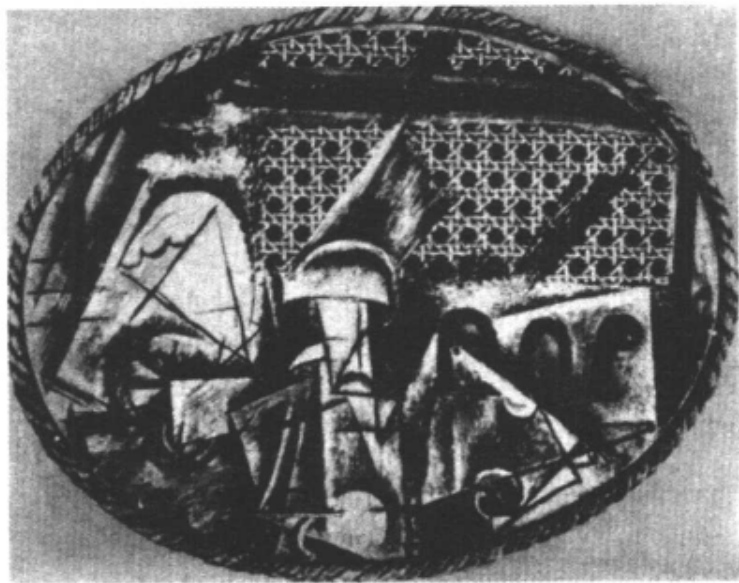
照相机分离出瞬间的表象，这样也就勾销了影像是永恒的观念。

换言之：时间流逝的观念同视觉经验是不可分割的（绘画属例外）。你见到什么，取决于你在何时何地。映入眼帘的一切，还同你所处的时空颇有关系。再也不能想像万物向人的眼睛聚拢，直至视线消失在无涯的天际。

这并不是说照相机发明之前，人们相信人人都能把万物尽收眼底。可是透视法规范了视野，似乎那才是理想的景观。运用透视法的每幅图画都在提醒观赏者他是世界唯一的中心。照相机——尤其是电影摄影机——表明中心是不存在的。

照相机的发明，改变了人们观看事物的方法。他们眼中的事物逐渐有了新的含义。这立刻反映在绘画上。

对印象派画家而言，可见物的自我展示并不是为了让人观看。相反，在不断的流动变化中，它成了难以捉摸的东西。对立体派画家而言，可见物再也不是独一无二的眼睛原来的对象，而是绘画对象（不论人或物）周围各处潜在景观的总和。



STILL LIFE WITH WICKER CHAIR
BY PICASSO 1881-1893

照相机的发明，也使人运用不同的方法，来观赏那些远在照相机发明之前就创作的绘画作品。绘画本是装饰建筑物的，是建筑物整体的一部分。有时，置身文艺复兴早期的大小教堂中，你会有这样的感觉：墙上的各种影像，是建筑物内在生活的实录，共同构建了建筑物的记忆——是体现该建筑物特征的一部分。

CHURCH OF ST FRANCIS AT ASSISI



每幅画的独特性一度是那幅画所属之地独特的组成部分。图画有时可以流通，但却不可能在两个地方同时看到一幅画。照相机复制图画时，即破坏了该画的独特性。结果，图画的意义上起了变化。或更确切地说，图画的意义上增加并裂变成多重含义。



电视荧光屏播映一幅画作时，可更生动地说明这点。图画进入了每个收视者的家中，在那里，居室的墙纸、家具、纪念品把它重重围住。它进入了他的家庭气氛，成为家人的话题。它把它的意义借贷给了他们。同时，它也进入了千家万户，而各家各户又在不同的情景中，观赏荧屏上的图画。因为有了摄影机，现在与其说观赏者向绘画靠拢，不如说绘画向观赏者接近。在它的旅行过程中，图画产生了多重含义。

也许有人会这么辩解：所有复制品或多或少总会失真，因此，原作仍可说是独一无二的。这里是达·芬奇 (Leonardo da Vinci) 的《岩间圣母》(*Virgin of the Rocks*) 的复制品。

VIRGIN OF THE ROCKS BY LEONARDO DA VINCI 1452-1519
NATIONAL GALLERY



观赏过这张复制品之后，再到英国国家美术馆看看原作，在那里会发现复制品究竟缺了些什么。另外，你也可以忘却复制品的质量，而只是为了在观看原作时让你想起：眼前是一张绘画名作，而你曾在某地见过它的复制品。可是，不管属于哪种情况，现在原作的独特之

处在于它是复制品的原作，而它不复是那个以其影像打动你的独一无二的作品；它的首要含义也不再寓于它所表达的内容，而在于它今之所是。

复制的新方法，赋予原作新地位，这是完全合理的结果。然而，正是在这点上，神秘化的过程再度出现。原作的含义不在于它表达的独特内容，而在于它那独特的存在。我们当今的文化，如何评估和定义这独一无二的存在呢？“物以稀为贵”是它的价值标准，而这价值是由市场的价格所肯定和衡量的。但是，原作毕竟是一件“艺术品”——而一般人认为艺术高于商业——它的市场价格也就成为其精神价值的反映。然而，与教育含义或榜样范例不同，物品的精神价值只能用魔法作用或宗教威力加以说明。而在现代社会中，这两股势力均不再起作用，于是艺术品就被包装在彻头彻尾虚伪的虔信气氛中。人们讨论与展示艺术品，仿佛面对神圣的遗迹：它们成了自己劫后幸存的最重要物证的遗迹。为了确证它们是真迹，便得研究其起源的古代。其连绵香烟一经证实，它们即可被宣布为艺术品。

面对《岩间圣母》这幅油画，英国国家美术馆的观众也许会因为他曾经听闻和涉猎有关这幅画的种种描述，而兴起这样的感受：“站在这幅名画面前，我能看见它。达·芬奇这幅画同世界上任何一幅都不同。国家美术馆收藏的是真迹。只要我仔细地看，就有办法体会到它是真迹。达·芬奇画的《岩间圣母》：因为是真迹，所以也是美的。”

说这种感情天真幼稚，那就错了。这种感受与艺术专家玄奥造作的文化完全吻合。国家美术馆的目录是特意为这些人士编印的。有关《岩间圣母》的条目是最长的一项，排得满满的整整14页。它们没有涉及



NATIONAL GALLERY

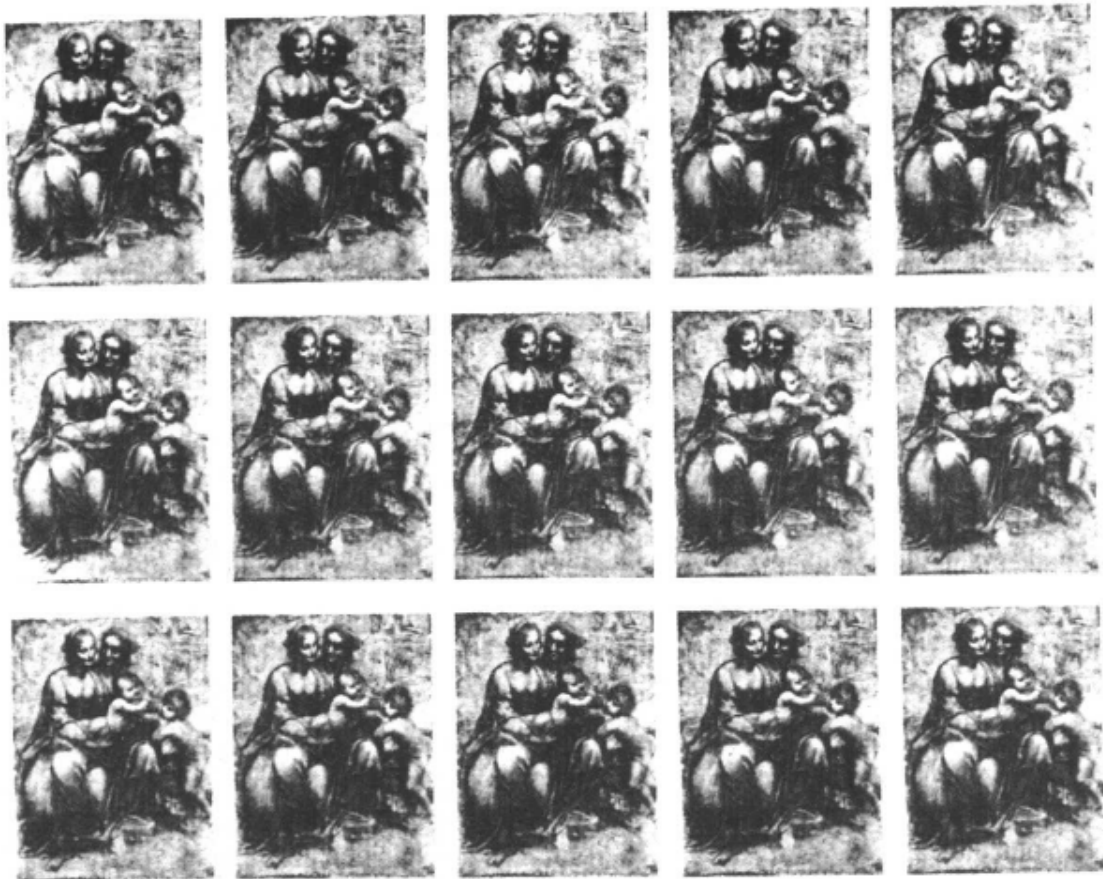
VIRGIN OF THE ROCKS BY LEONARDO DA VINCI 1452-1519
LOUVRE



画像的含义，而只涉及委托作画的人、法律争端、收藏者、创作年代估计、收藏者的家庭。这些资料是多年研究的成果。研究的目的是为了确切无误地证明这幅画是达·芬奇的真迹。其次是要证明罗浮宫的那幅惟妙惟肖的画，是国家美术馆藏品的复制品。

而法国的艺术史家，则试图作出相反的证明。

THE VIRGIN AND CHILD WITH ST ANNE AND ST JOHN THE BAPTIST
BY LEONARDO DA VINCI 1452-1519



国家美术馆售出的达·芬奇的《母子与圣安妮和施洗者圣约翰》的草图复制品，其数量之多，超出馆藏任何别的图画的复制品。几年前，这幅画仅闻名于学者之中。它的出名，是因为有一位美国人愿意出价250万英镑予以收购。

现今，这幅画孤零零地挂在一间像小礼拜堂的房间内，并用防弹玻璃保护着。这幅画获得了一种新的感染力。这倒并非出自它表现的内容，也并非由于它的含义，而是因为它的市场价值。

这种虚伪的虔诚——它如今环绕着艺术原作，并最终依靠作品的市场价值——已经成为绘画所失落的东西的替代物，这种失落，始自照相

机使其成为可复制的。它的作用就是怀旧，是为了不民主的寡头文化的残存价值而发出的最后的徒然呼求。如果形象再也不是独一无二的，有人就会刻意地用神秘的手法，把艺术品搞得举世无双。

大多数人是不会去参观艺术博物馆的。下列图表显示对艺术的兴趣与受优良教育之间有着密切的关系。

根据教育水平统计的全国艺术博物馆参观者的比例：

表1 美术馆参观者的教育类别百分比				
	希腊	波兰	法国	荷兰
没有受教育	0.02	0.12	0.15	—
基本教育程度	0.30	1.50	0.45	0.50
中等教育程度	10.5	10.4	10	20
中等以上教育程度	11.5	11.7	12.5	17.3

资料来源：皮埃尔·布尔迪厄 (Pierre Bourdieu) 与阿兰·达贝尔 (Alain Darbel) 合著的《艺术之爱》(L'Amour de l'Art), 1969年, 巴黎子夜出版社, 图表4, 附录5。

大多数人认为这是不言而喻的：博物馆摆满了神圣遗物，这些东西是把他们拒之门外的一个谜——难以估量的财富之谜。或换言之，他们认为杰作的真迹应由富人独占（无论在物质上，还是在精神上）。表2显示社会各阶层人士对美术馆的各种联想。

在图画复制的时代，画作的含义不再是图画的附属品，而成了可以传送的：这就是说，它成了某种信息，而且如同所有信息一般，若不被

表2 美术馆最容易让你联想起下列哪个地方?			
	体 力 劳动者	技术工人 与 白领工人	专业人士 与 高级管理人员
	%	%	%
教堂	66	45	30.5
图书馆	9	34	28
演讲厅	—	4	4.5
百货商场或公共建筑大堂	—	7	2
教堂与图书馆	9	2	4.5
教堂与报告厅	4	2	—
图书馆与演讲厅	—	—	2
不属上述任何一类	4	2	19.5
无可奉告	8	4	9
	100(n=53)	100(n=98)	100(n=99)
资料来源: 同上, 附录4, 图表8。			

使用, 就是受到忽视; 信息本身不带任何特殊的权威。图画派上用场, 其含义不是遭到修正, 就是彻底改头换面。对此, 我们应该心中有数。问题不在于复制品不能忠实地再现一个形象的某些方面, 而在于复制使下面这件事成为可能, 甚至难以避免: 利用一个形象为许多不同的目的服务。与原作不同, 经过复制的形象, 会使自己投合一切目的。让我们审察复制品迁就这种用途的各种方式。

VENUS AND MARS
BY BOTTICELLI 1445-1510



复制使图画的某个细部脱离整体。这一细部因而产生变化。原来寓言人物的形象，成了一幅姑娘的肖像。



一幅画被摄影机复制后，无可避免地成了电影摄制者论证的材料。
一部重现图画形象的电影，通过图画引导观众向电影摄制者的结论靠拢。图画把权威让给电影摄制者。



这是因为影片需要不失时机地展开，而绘画则不然。



电影放映时，形象接踵而至，其连续性构成了不可逆转的意见陈述。



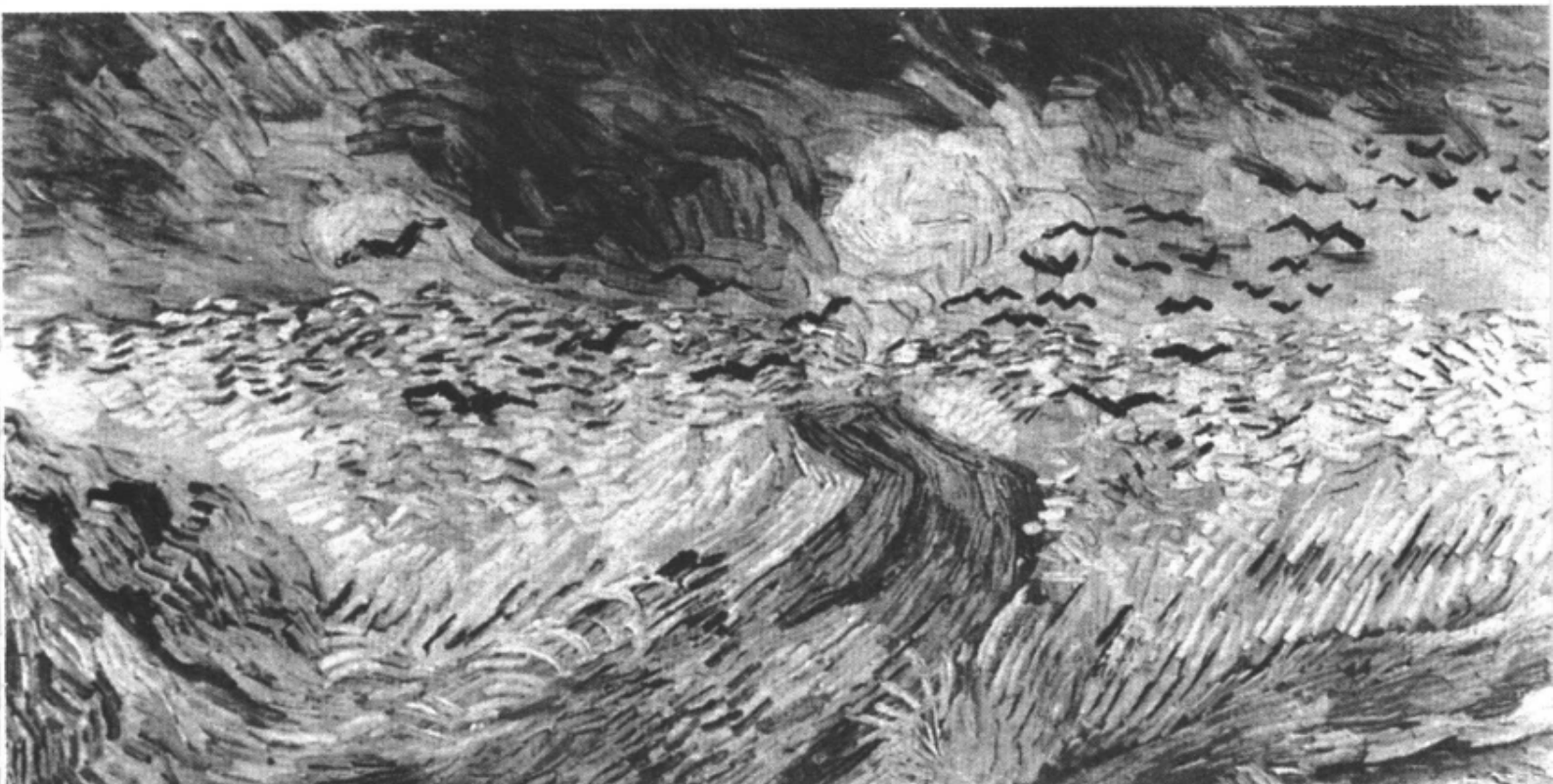
至于图画，它的组成部分悉数摆在那里，供人在同一时间内一览无遗。观众也许需要时间细察图画的各个组成元素，可是一旦得出结论，整幅图画，巨细无遗地在同时等他推翻或印证自己的结论。图画保持了自己的权威。



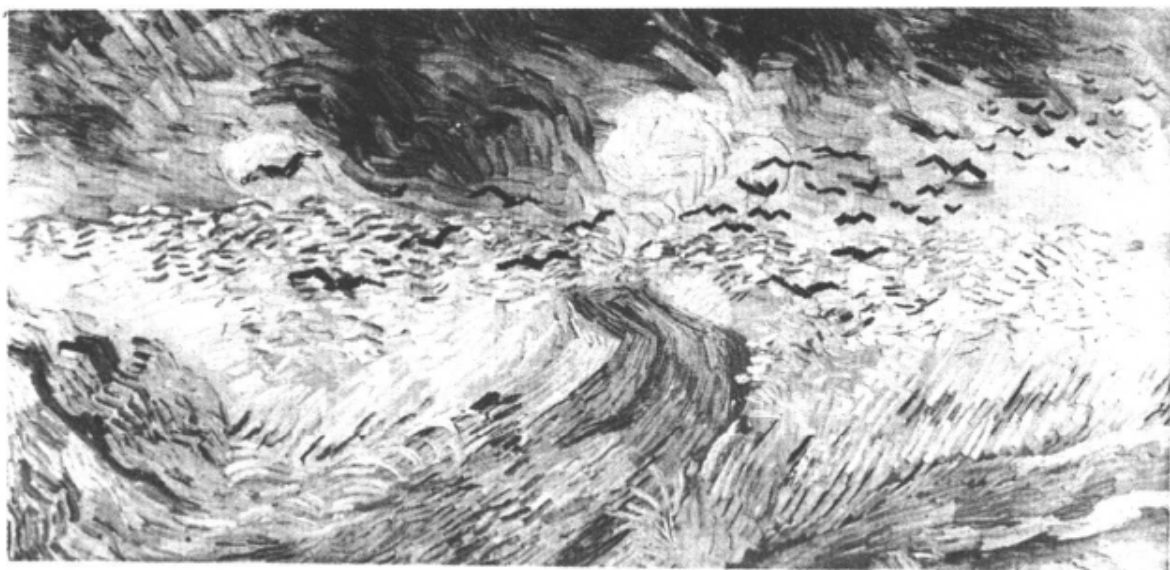
PROCESSION TO CALVARY BY BREUGHEL 1525-1569

复制的图画常附有文字说明。

这是一幅鸟儿从麦田里飞掠而出的风景画。看它一会儿，请翻到下一页。



WHEATFIELD WITH CROWS
BY VAN GOGH 1853-1890



This is the last picture that Van Gogh painted before he killed himself.

(这是凡高的最后一幅画，是在他自杀之前创作的)

我们很难确切地说明这段文字如何改变了影像，但毫无疑问，它做到了这点。此刻，是影像在解释文字。

在本文中，每幅复制的图画都已成为论题的一部分，它同原作的本来含义几乎没有丝毫关系。文字说明引证绘画进一步确证文辞本身的权威性。(本书中未加文字说明的篇章，也许使这一区别表现得更明显。)

如同所有的信息一般，复制画必须坚守阵地，以抵御其他川流不息的信息。



and the Labour Party

STEPHEN JOHNS

MASS UNEMPLOYMENT is the reality facing the Clyde. This will mean poverty and degradation for thousands of workers and their families.

But the Clyde is also regarded by a small section of the population as the Labour Party's 'back garden'. The Labour Party has a large constituency in the Clyde area and it is a source of pride to its members.

The Clyde area is a source of pride to its members. The Labour Party has a large constituency in the Clyde area and it is a source of pride to its members.

Going at £1,680,000 'It will fit perfectly over my fireplace...'



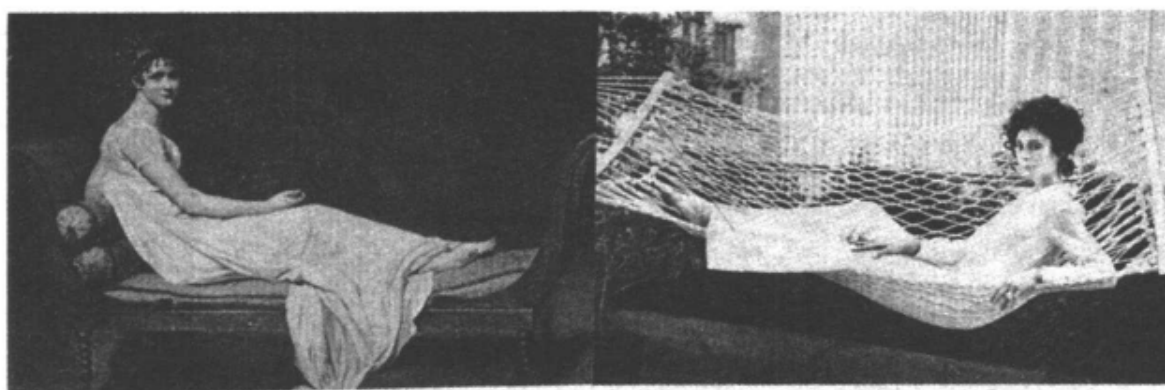
BRITISH tea planters shot by Khan's troops



drop

Subject and significance in Titian's Death of Actaeon

结果,复制品不仅本身参照原作的影像,而且本身还成了衡量其他影像的标准。影像的含义会因为贴近与紧随它的事物而改变。影像保有的这种权威遍布它展示的整个过程中。



If women knew then... what they know now.

Now that women know
what they know,
they know what they need.
And there's a new
feminine hygiene
agency product
from the makers of
Miltol[®] that fits that need
exactly.
It starts on day,
growth-and-rest particles
which become activated
by the moisture
of your body.
So the odorant
protection is released
as needed over a longer
time span.

因为艺术品是可复制的，理论上，任何人都可以使用。然而，通常——在艺术书籍、杂志、影片或在客厅的镀金画框范围内——复制品仍然是用来支持这种一切都没有改变的幻觉，艺术以其独特而持久的权威，为大部分其他形式的权威正名，艺术使不平等显得高贵，使等级制度看起来令人震颤。例如“民族文化遗产”的整个概念，就是利用艺术的权威来美化当今的社会制度及其特权。

政治上和商业上，常利用复制手段来掩饰或否认其存在可能产生的作用。但有时个人却利用它们来达到不同的目的。

不管成人或儿童，有时会在睡房或客厅挂块木板，然后在板上钉上各种纸张：如信件、快照、复制画、剪报、图画原作、明信片。在每块木板上，所有的影像都属于同一种语言。而且，在木板上，多少是彼此平等的，这是因为它们是通过高度个人化的途径入选，用以恰当地表达他的经验。从逻辑上讲，这些木板理应取代博物馆。



这么说是什么意思呢？让我们先排除那些不是出于我们本意的说法。

我们并不是说：面对艺术原作，除了因其留存而生敬畏之情外，也就说不上别的体验了。人们一般通过下列途径接触艺术原作——博物馆目录、指南、出租录影带等等——但这并非唯一的途径。当我们不再以怀旧的心情去观察古代的艺术，艺术品也就不再成为神圣的遗物了——虽然它们再难回复复制时代以前的旧貌。我们并不是说，它们如今已一无可取。

在某种意义上，油画原作静谧而冷凝，信息却从不如此。在这方面，即使挂在墙上的复制品，也无法同原作比拟。因为，在原作中，静谧冷凝直透画背（作画的实际材料：颜料），人们可以从中追溯画家当时挥笔作画的情景。它具有这样的效果：缩短画家作画和我们看画之间的时

间距离。从这一特殊意义上来说，所有油画都是当代的作品。从而也证明了油画具有直接性。作画时的历史时刻，可以毫不夸张地说，历历在目。塞尚（Cézanne）从一个画家的观点出发，作了类似的观察：“世上的人生又过了一刻！描绘现实世界吧，为了这个目的，忘却一切！化成那一刻，变作那敏感的调色板……用我们见到的一切去装点那个影像，忘掉此刻之前发生的一切……”我们如何理解我们面对的那个作画时

WOMAN POURING MILK BY VERMEER 1632-1675



刻，有赖于我们对艺术寄予的期望，而这种期望，今天又取决于观赏复制品时，我们曾经怎样体会该图画的含义。

我们也没有说，不用学就能理解一切艺术。从杂志上剪下一张古希腊头像的复制品，只因它使我们回忆起某些个人的经验，于是就把它钉在木板上，同其他大异其趣的形象为伍——我们没有说，这样就算领会了该头像的全部含义。

“天真”可有两种解释。拒绝参与阴谋，你就同那个阴谋无所牵连。可是保持清白也有无知之嫌。问题不在于无知与有知之间（或自然与文化之间），而在于：一种做法是全面接近艺术，意在使经验的每一方面都同艺术发生联系，而另一种做法是少数专家划定小圈子搞艺术。那些专家是没落的统治者发思古幽情的帮闲。（这个统治阶级的没落是因为企业与国家新兴势力的兴起，而并不是因为普罗大众的存在。）真正的问题是：古代艺术的意义理应谁属？属于那些能够把它应用在自己实际生活中的人，还是属于古董专家这一文化阶层？

视觉艺术始终收藏于某一保护地的范围之内。起初，这方保护地是奇异或神圣的。然而，它又是物质的：它是某地方、洞穴或楼宇。艺术作品就是在那里或说为那里创作的。艺术的经验（它最初是宗教仪式的经验）被迫脱离生活的其余部分——正是为了能控制生活。后来，艺术收藏进入了社会的领域。它进入了统治阶级的文化，而作为实物的艺术品则脱离大众，孤零零地摆放在上层人士的宫殿和屋宇之内。在这全部历史中，艺术的权威性同收藏地的特殊权威是不可分割的。

现代的复制手段摧毁了艺术的权威性，将它从一切收藏处搬开，或者更妥帖地说，将它们自己复制的形象统统搬出收藏处。有史以来，艺

术第一次成为昙花一现的、异地同现的、有形无实的、唾手可得的、没有价值的、自由自在的物象。艺术影像与语言一样，把我们包围。它们已经进入生活的主流，它们再也没有力量控制我们的生活了。

然而，极少人知道所发生的一切，因为人们几乎一刻不停地在使用复制手段来加强这一幻觉与假象，即一切都照旧运行，除了由于复制品的出现，群众今后可以像往日有教养的少数人那样欣赏艺术了。大众依然无动于衷而且心存疑窦，这是可以理解的。

如果影像具备的新语言用在别的方面，那么，通过使用，它就会发挥出一种新的力量。在这一范围内，我们就可以开始更确切地在词语难达其意的领域内，界定我们的经验。（观看先于言语。）不仅是个人的经验，还包括关于我们与过去之关系的本质性的历史经验：也就是说，求索给予生活以意义的经验，以及尝试理解历史，以使我们能在其中成为创造者的经验。

古代艺术，今非昔比。其权威已丧失殆尽。新的影像语言取而代之。而今重要的是：谁在使用这种语言？目的何在？这又触发了下列问题：复制版权，艺术出版机构和出版商的所有权、公共美术馆和博物馆的整体政策。通常都将这些当作专业问题。本文的目的之一，始终是想说明迫在眉睫的问题，远比上面那些问题严重得多。一个被割断历史的民族或阶级，它自由的选择和行动的权利，远不如一个始终得以把自己置于历史之中的民族或阶级。这就是为什么——这也是唯一的理由——所有的古代艺术，已经成为一个政治问题。

本文的许多观点取自德国批评家与哲学家瓦尔特·本雅明 (Walter Benjamin) 40多年前写的一篇文章。

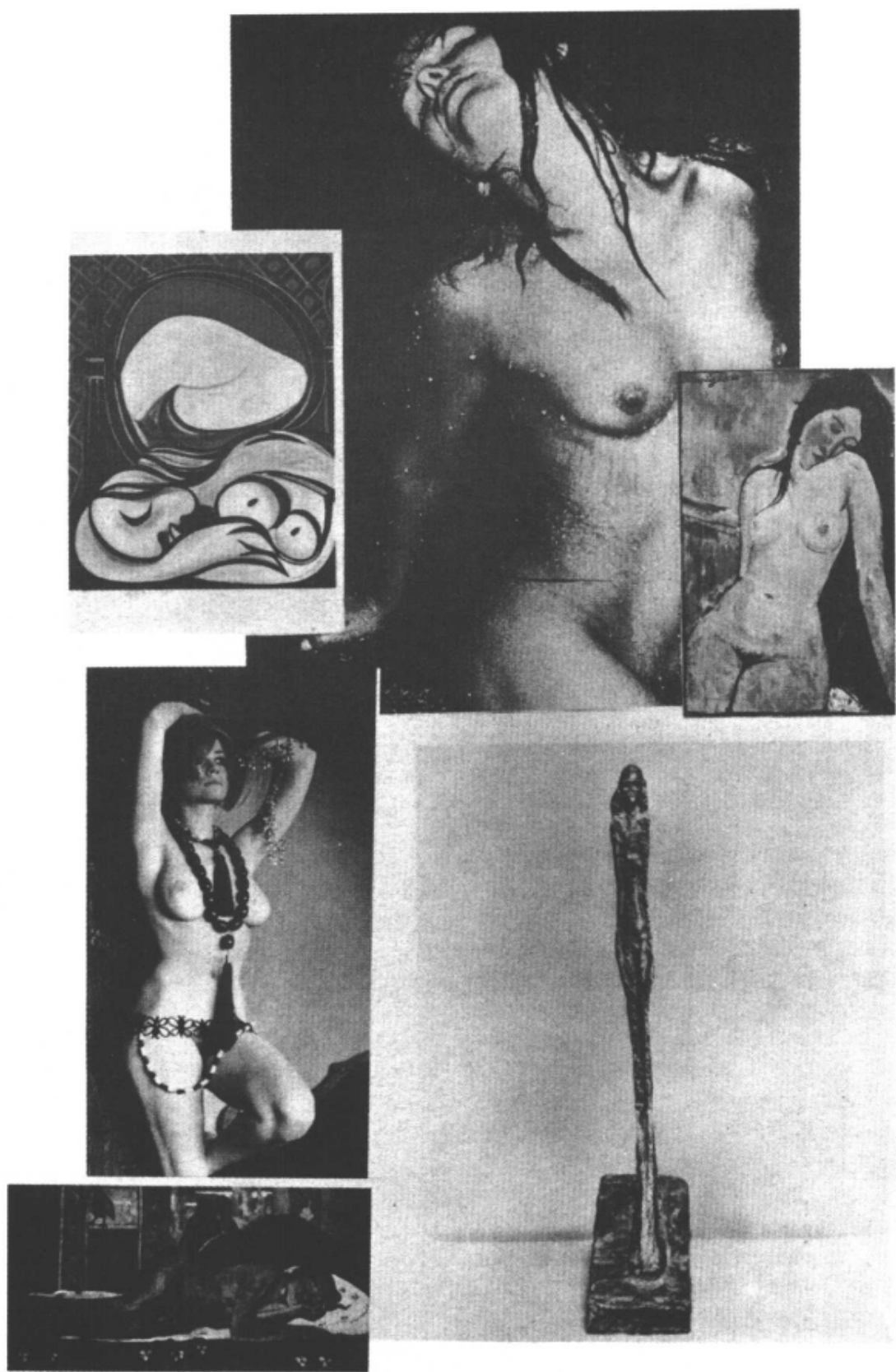


他的文章题为《机械复制时代的艺术作品》(*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*)。此文已有英译,收在一本叫《启迪》(*Illuminations*, Cape出版社,伦敦,1970年)的论文集中。














New Ladder-Stops
give up to
25% more wear
even in your sheerest
seamfree stockings

Almay's new lipsticks are a blaze of frosted colour.



But that's only half the story.

Beautiful, smooth lipstick is just one thing women desire. They can dry, flake and crack a lipstick that does not moisturize. So Almay put its rich moisture to help your lips stay soft and smooth. These rich, frosty lipsticks are so generous, they help you get more wear from your lipstick. Call Almay at 1-800-542-6123. That's only half the story.



ALMAY.
The moisture company.

**Take a sensitive English skin,
cover it with Cooltan,
lay under the sun,
and turn slowly until golden brown.**

English skin is different, sensitive, because it reacts to the sun with the mild burn more easily than it tan.

Fortunately, Cooltan is made specially to protect the English skin on holiday.

It has a stronger protective agent to protect you from the harmful rays of the sun. So you can relax, and feel it keeps your skin soft and moist. So you don't need. And when things hot sun, especially after sunbathing, Cooltan is ready to soothe.

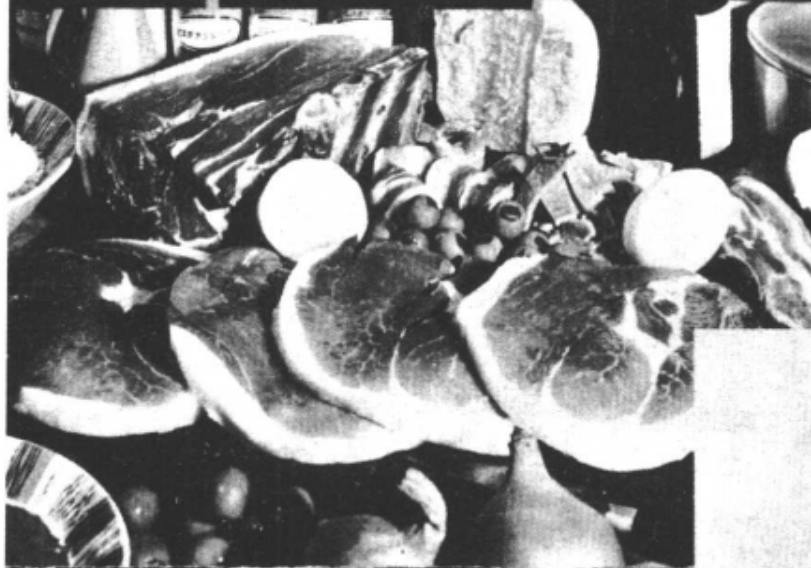
There are 3 different Cooltan for those young, Cream, oil and natural moisture. They'll protect your whole family - children too. So when you tan, you're tanning off - and Cooltan on.

Cooltan for the English skin.

**Frank Cooper puts
everything he's got into
making soup.**

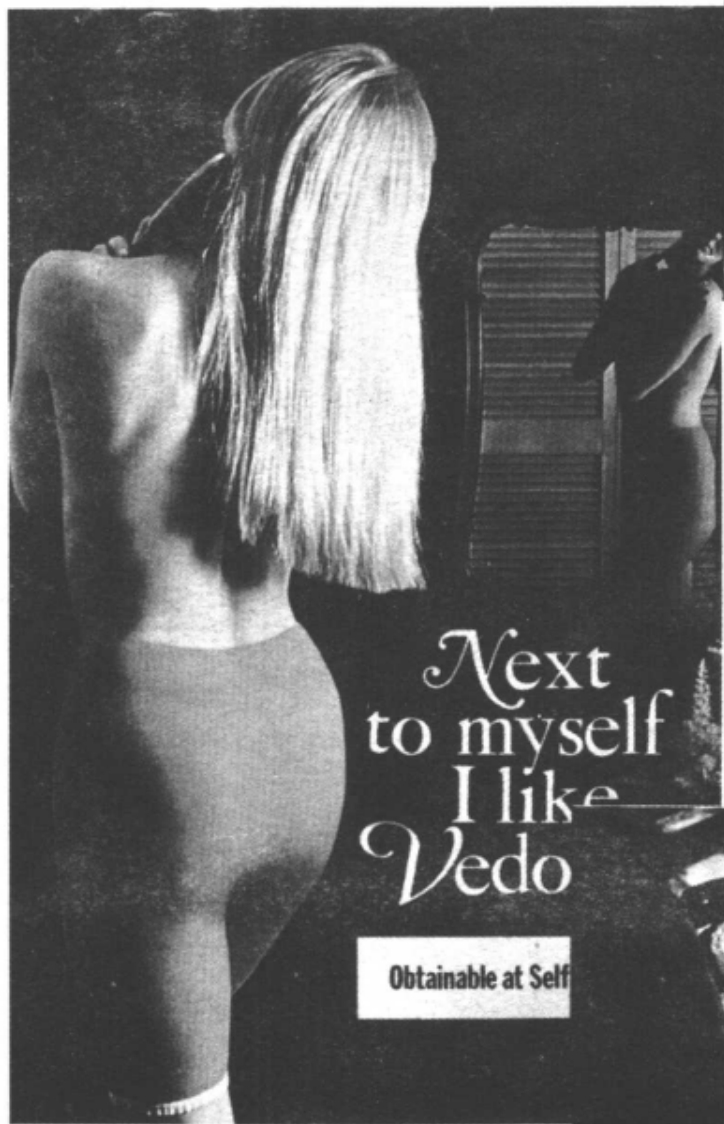
And our picture shows just some of the good things he's got. Most of the soup. Duck with Orange.

The others are: Cream of Potatoes, A Cream of Squash, Game, Hunter (Venison and Vegetables), and Turkey with Chestnut and Cranberry. All at a reasonable 2.14 a tin.



Wolsey's Tights for anti-pants

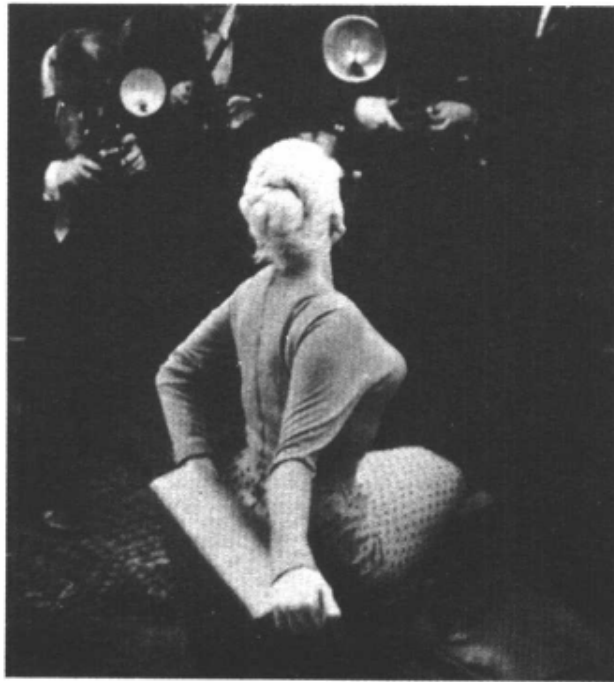
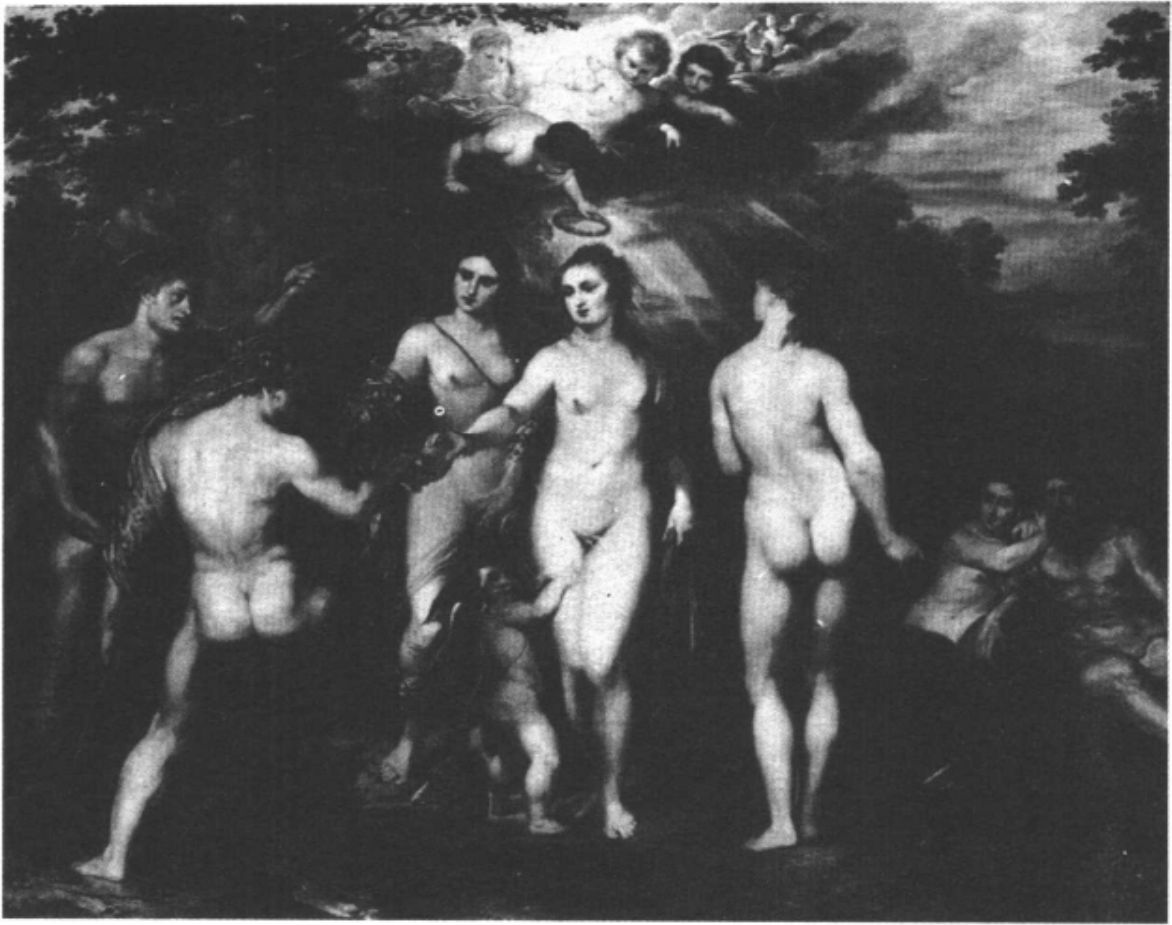
Wolsey's Tights for anti-pants are the new sensation in hosiery. They are made of a special fabric that is soft, smooth and comfortable. They are also very durable and will last for many washings. They are available in a variety of colors and styles to suit your taste.



Next
to myself
I like
Vedo

Obtainable at Self





3

RECLINING BACCHANTE BY TRUTAT 1824-1848



根据终于遭受质疑但绝未动摇的做法与习俗,女性的社会风度同男性有本质上的区别。男人的风度基于他身上的潜在力量。假如这种潜力大而可信,他的风度便能惹人注目;假如这种潜力微不足道,他就会变得很不起眼。这种潜在的力量可以是道德的、体格的、气质的、经济的、社会的、性的——但其力量的对象,总是外在的物象。男人的风度,使人联想起他有能力对付你或有能力为你效劳。一个男人也可能是虚张声势,而其实力

实有未逮。但他的风度始终不失为一种对别人产生影响的力量。

相反，女人的风度在于表达她对自己的看法，以及界定别人对待她的分寸。她的风度从姿态、声音、见解、表情、服饰、品位和选定的场合上体现出来——实际上，她所做的一切，无一不为她的风度增色。女性的风度是深深扎根于本人的，以致男性常认为那是发自女性体内的一种热情、气味或香气。

生而为女性，命中注定在分配给她的有限空间内，身不由己地领受男性的照料。女性以其机敏灵巧，生活在这样有限的空间之中和监护底下，结果培养了她们的社会气质。女性将自己一分为二，作为换取这份气质的代价。女人必须不断地注视自己，几乎无时不与自己的个人形象连在一起。当她穿过房间或为丧父而悲哭之际，也未能忘怀自己的行走或恸哭的姿态。从孩提时代开始，她就被教导和劝诫应该不时观察自己。

于是，女性把内在于她的“观察者”（surveyor）与“被观察者”（surveyed），看作构成其女性身份的两个既有联系又是截然不同的因素。

她必须观察自己和自己的行为，因为她给别人的印象，特别是给男性的印象，将会成为别人评判她一生成败的关键。别人对她的印象，取代了她原有的自我感觉。

男性则先观察女性，才决定如何对待她们。结果，女性在男性面前的形象，决定了她所受的待遇。为了多少控制这一过程，女性必须生来具有这种控制能力，并使它深入人心。女性本身“观察者”的部分对待“被观察者”的部分，以向旁人表明，别人可以如何对待她。这一典型的自我对待，构成了她的风度。每个女子的风度可以调节她出现时，别人应如何对待她。女子的举手投足——不论其直接目的或动机是什么——

也被视为她希望别人如何待她的暗示。假如一个女子掷杯于地，这就显示她如何处置发怒时的情绪，同时也显示了她希望别人如何对待她的情绪。如果男人如法炮制，他的行为只会被看作发泄怒气而已。如果一个女子开了一个逗人的玩笑，这就显示她如何对待其内在的开玩笑者，因而也表明了她允许别人把她当作开玩笑的对象。唯有只有男性才能做到为开玩笑而开玩笑。

一言以蔽之：男子重行动而女子重外观。男性观察女性，女性注意自己被别人观察。这不仅决定了大多数的男女关系，还决定了女性自己的内在关系，女性自身的观察者是男性，而被观察者为女性。因此，她把自己变作对象——而且是一个极特殊的视觉对象：景观。

在欧洲油画的一个类别中，女性曾是主要的及一再出现的主题。那个类别就是裸体画。在欧洲裸体油画中，我们可以发现一些把女性视作及定为景观的标准和规定。

传统中最早的裸体是描绘亚当和夏娃的。在这里，有必要引述《创世记》(*Genesis*) 中讲的那个故事：

于是，女人见那棵树的果子好作食物，也悦人的眼目，且是可喜爱的，能使人有智慧，就摘下果子来吃了；又给她丈夫，她丈夫也吃了。

他们二人的眼睛就明亮了，才知道自己是赤身露体，便拿无花果树的叶子，为自己编作裙子……

耶和华呼喊那人，对他说：“你在哪里？”他说：“我在园

子中听见你的声音，我就害怕，因为我赤身露体，我便藏了。”

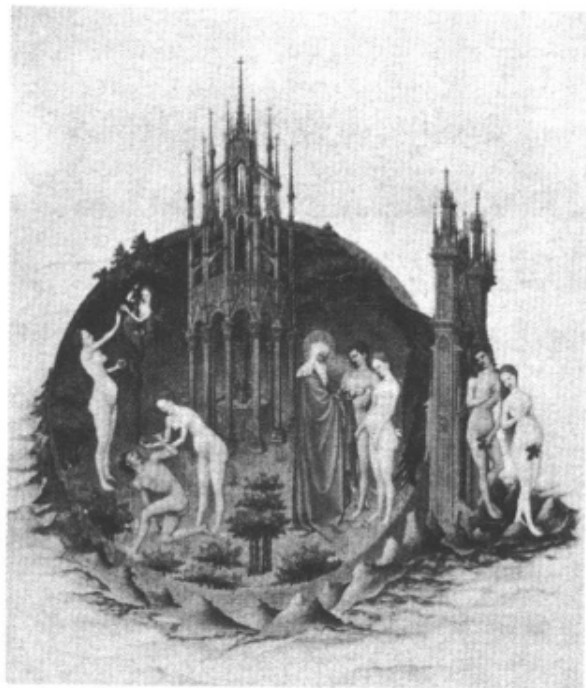
[耶和华]又对女人说：“我必多多加增你怀孕的苦楚，你生产儿女必多受苦楚。你必恋慕你丈夫，你丈夫必管辖你。”

这个故事有何特别之处呢？他们开始察觉到自己裸体的，因为吃了苹果之后，发现自己与对方不同。裸体乃是旁观者思想的产物。

第二个特点是女性受到责备，并且以向男性屈从作为对她的惩罚。对女性来说，男性成了上帝的代理人。

按中世纪的传统，这个故事往往如连环图画般，出现连绵接踵的场面。

FALL AND EXPULSION FROM PARADISE
BY POL DE LIMBOURG, EARLY 15TH CENTURY



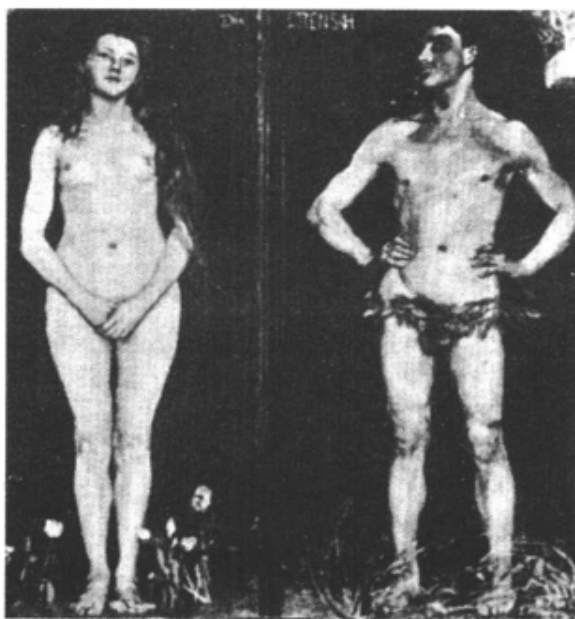
在文艺复兴时期，叙述性的场面消失了，只剩下描绘羞愧的瞬间。夫妇二人或用无花果叶，或用手摆出羞答答的姿态。但是，此刻他们相互间的羞愧感，不及面对观看者的羞愧感。

ADAM AND EVE
BY MABUSE. EARLY 16TH CENTURY



其后，羞愧成了一种炫耀。

THE COUPLE BY MAX SLEVOGT 1868-1932



ADVERTISEMENT FOR UNDERWEAR



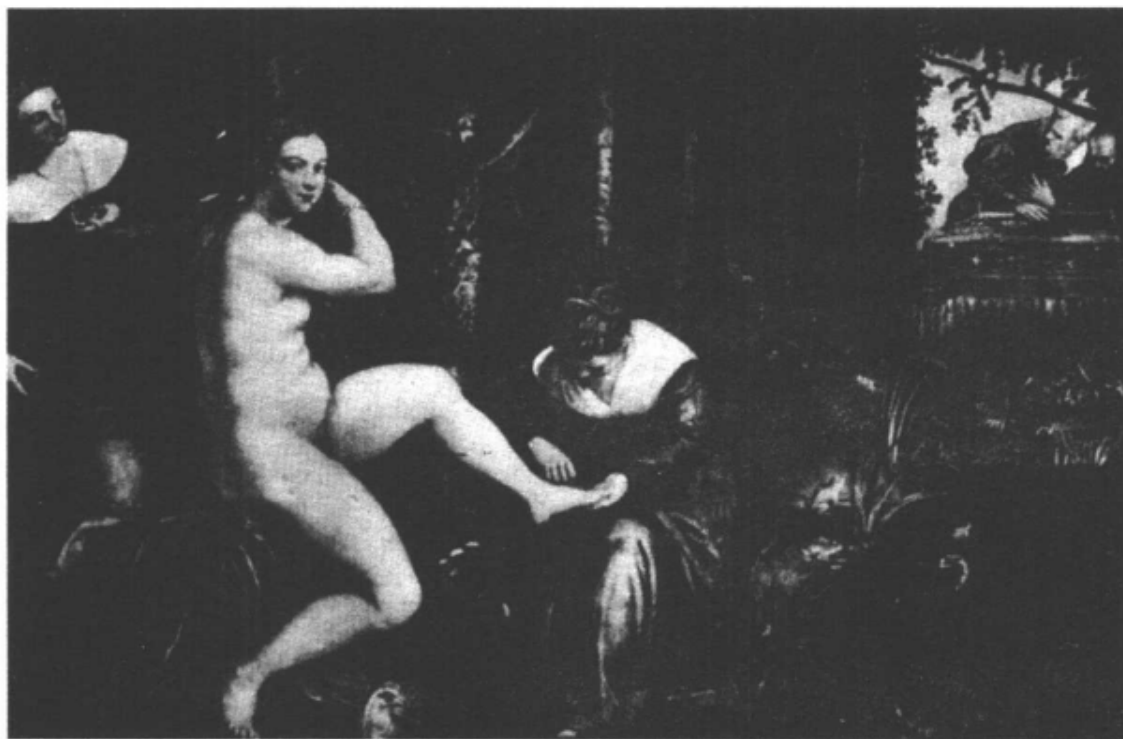
当绘画进一步趋向世俗时，别的主题也提供了描绘裸体的机会。可是在这些图画中，显示了主角（女人）意识到有人在观察自己。

她裸露着，并非如其本来的裸体形象。

她裸露着，按照观者眼中的裸体模样。

就如受画家青睐的“苏珊娜与长老”（Susannah and the Elders）这一题材，旁观者眼中的裸像，往往成了作品的实际主题，我们加入长者的行列，一起偷窥苏珊娜沐浴，而她也转而注视我们这些瞧着她的人。

SUSANNAH AND THE ELDERS BY TINTORETTO



在丁托列托（Tintoretto）以同样主题创作的另一幅画中，苏珊娜正瞧着镜中的自己。这样，她自己也加入了观赏者的行列。

SUSANNAH AND THE ELDERS BY TINTORETTO 1518-1594



镜子常作为女性好虚荣的象征。然而，这种说教才最虚伪。

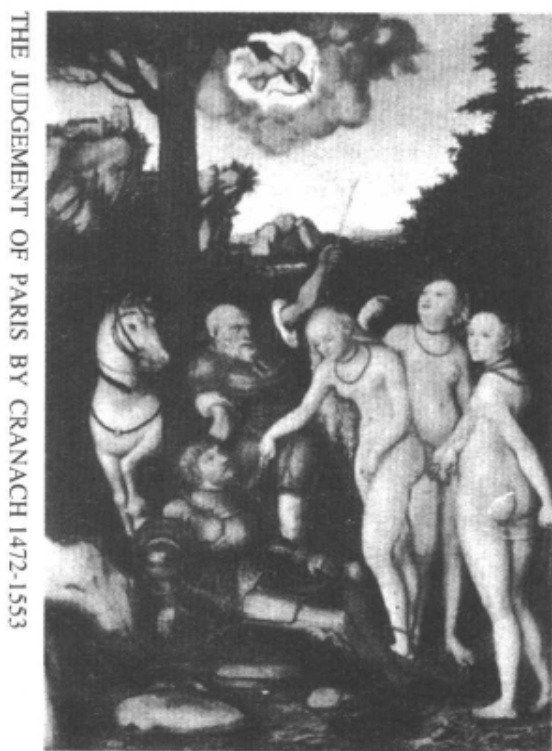
VANITY BY MEMLING 1435-1494



你画裸女，因为你爱看她。你在她手中放一面镜子，称之为虚荣，于是，你一方面从描绘她的裸体上得到满足，另一方面却在道德上谴责她。

镜子的真正作用是别的。镜子纵容女子成为其同谋，着意把自身当作景观展示。

“帕里斯的裁判”（The Judgment of Paris）是另一个主题，显示出男人看待裸体女子的深层想法。



可是现在又增添了一个因素：裁判。帕里斯把苹果赏给他眼中最美丽的女子。因此，美貌就具备了竞争性。（今天，“帕里斯的审判”已经成为“选美大赛”。）那些没被选上的就是不美，选上的都有奖赏。

THE JUDGEMENT OF PARIS
BY RUBENS 1577-1640



奖赏由裁判掌握——也就是说由他支配。查理二世 (Charles the Second) 雇请莱利 (Lely) 秘密作画。这是一个极典型的传统形象。它表面上可以算是一幅《维纳斯与丘比特》，但实际上却是国王情妇中一位名叫内尔·格温 (Nell Gwynne) 的画像。作品表现她温顺地看着那位定睛注视她赤裸躯体的观赏者。

NELL GWYNNE BY LELY 1618-1680



但这样的裸露并非她自己情感的表达，而只标志着她屈从于主人（女人和作品的拥有者）的感情或要求。国王展示这油画时，作品表现的这种服从性，令客人称羨不已。

值得注意的是，在欧洲以外的传统中——印度艺术、波斯艺术、非洲艺术、前哥伦比亚艺术中——绝无这种呆板、凝滞的裸像。按照这一传统，如果作品的主题是性的吸引，往往表现了男女间活跃的性爱，而且女人就如男人一样主动，他们互相吸引，互相融合。



RAJASTHAN 18TH CENTURY VISHNU AND LAKSHMI
11TH CENTURY



MOCHICA POTTERY

现在我们开始看看欧洲传统中裸体 (nakedness) 和裸像 (nudity) 的区别。肯尼思·克拉克 (Kenneth Clark) 在其《裸像》一书中，认为裸体只是脱光衣服，而裸像则是一种艺术形式。他认为，裸像并非一幅画的出发点，而是作品达到的一种观赏方式。某种程度上，确实如此——虽然观赏“裸像”的方式，不一定囿于艺术的范围：还有裸体照片及裸女的种种搔首弄姿。裸像总是习俗化的——其习俗的权威则源自某种艺术传统，却是不容置疑的。



这些习俗有何含义？裸像所指涉的对象为何？仅用艺术形式来回答这些问题是不够的。因为十分清楚，裸像还同实际的性生活有关。

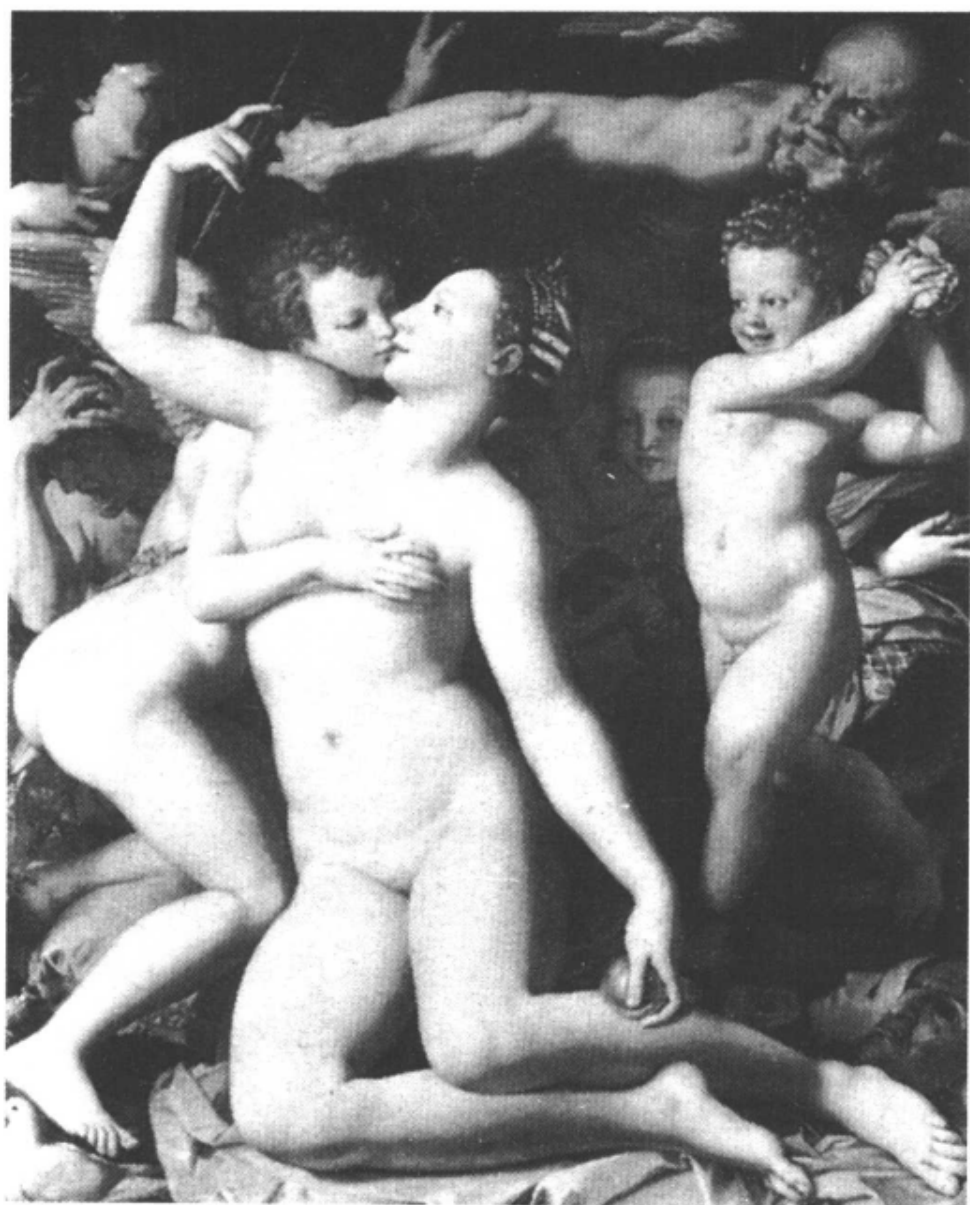
裸体是回复自我之道。

成为裸像就是让别人观看裸露的身体，却是不由自主的。裸露的身体要成为裸像，必先被当作一件观看的对象。（拿它当对象观看，会刺激将它当对象使用。）裸体是自我的呈现，裸像则成为公开的展品。

裸体就是不加任何掩饰。

成为展品就是把自己的皮肤和毛发变为展览中必然的掩饰。裸像绝非裸体。裸像也是衣着的一种形式。在一般的欧洲裸像油画中，主角从不出现，他是作品前的观赏者，而且被假定为男子。画面的一切都是因他在场而出现。为了他，画中人才摆出裸像的姿态。而他，理所当然是一位陌生人——一位仍穿衣服的陌生人。

仔细察看布龙齐诺 (Bronzino) 的《时间和爱情的寓言》(*Allegory of Time and Love*)。



现在我们不必操心画中复杂的象征主义,因为那不影响作品有关性的诉求。别的姑且不论,这显然是一幅挑逗性爱的作品。

这幅画是佛罗伦萨大公 (Grand Duke of Florence) 送给法国国王的礼物。跪在软垫上亲吻那位女子的是丘比特,女人是维纳斯。可是她的身体摆成这种姿势同他们的亲吻是风马牛不相及的。她身体的姿势,

是摆给赏画的男人看的。为的是激起他的性欲，而同她的性欲毫不相干。（在这幅画与欧洲传统中，不描画女性体毛的习惯，与上例有异曲同工之妙。毛发涉及性能力与激情。唯有减弱女人的性激情，才能使观赏者感到他独占这种激情。）画中的女性用以满足他人的欲望，而她们自己则不能有任何非分之想。

试比较以下两名女子的表情：

LA GRANDE ODALISQUE
BY INGRES 1780-1867



一位是安格尔（Ingres）一幅名画中的模特儿，另一位则是裸女杂志上的摄影模特儿。

两人的表情不是十分相似吗？这种表情是一个女子故作妩媚，向观察她的男人作出的反应——虽然她同他素不相识。她作为被观察者，正在奉献自身的女色。

BACCHUS, CERES AND CUPID BY VON AACHEN 1552-1615



有时候，画中还会出现一名男性情人。

可是画中女人的眼神难得投向此君。她经常旁顾或把视线越出画面，秋波投向自诩为她意中人的那位观赏者—收藏者。

有一类特别的私人收藏的春宫画（尤以18世纪的最为风靡），其中，做爱的男女成双成对地出现。即使面对这些作品，观赏者—收藏者也会在幻想中将第三者排除在外，不然他就把画中男子当作自己的替身。与之相反，在欧洲以外的传统绘画中的男女形象，只会令人想起众多做爱的男女。“我们都有千手千足，永远不会孤身落寞。”

几乎欧洲文艺复兴后期的性形象，都是展露身体正面的——不是直

LES ORÉADES BY BOUGUEREAU 1825-1905

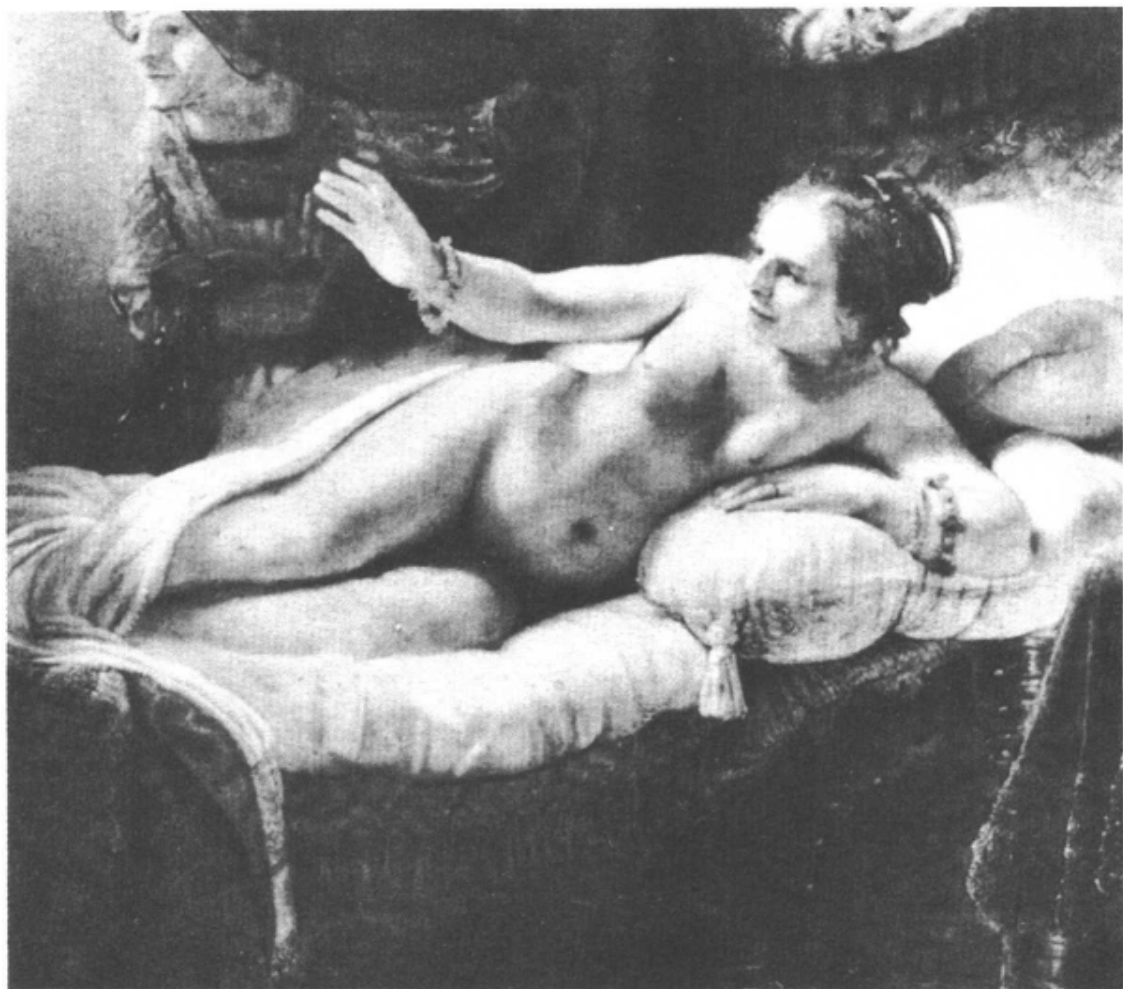


白，就是隐喻的——因为性爱的主角，就是看画的那位作品拥有者。

这种谄媚男子的荒唐现象，在19世纪公开的学院派艺术中，到达顶峰。

政客、商贾云集在类似上图的画像下，议论纵横。每逢有人感到理屈词穷时，便举目仰视，从图画中寻求慰藉，来肯定自己是男子汉大丈夫。

传统的欧洲油画中，仍有少数例外的裸像杰作，与上面所述的不符。那的确不复是裸像了——它们打破了艺术形式的成规；它们是受宠



的女子画像，多少有点赤裸。在成千上万幅构成传统裸像绘画的作品中，也许有百来幅这种例外。在每幅画中，画家对他描绘的女子，倾注了极强烈的个人想像，以致没有给观众留有任何遐想的余地。画家用想像把女子同自己连成一体，坚如磐石。观赏者可以见到他们的关系——不过仅此而已。他被迫承认自己是局外人，他不能欺骗自己，说那女人是为他赤身露体的。他难以把她转变成裸像。画家运用形象的结构，通过她的胴体和脸部神情，表现出她的意愿。

传统绘画中的典型与例外作品，固然可概括为裸体与裸像的一对矛

盾，然而描绘裸体的问题，并不像起初看上去那么简单。

现实中，裸体的性功能究竟何在？衣着有碍接触和行动，而裸体本身似乎有积极的视觉价值：我们想看见别人一丝不挂。对方向我们裸露自己，我们就抓住这个观看的机会——有时根本不管这是第一次还是第一百次。观看对方的裸体，对我们有何意义？瞥见对方全裸的瞬间，我们的欲望受到了怎样的影响？

裸体有佐证作用，也激起我们强烈的慰藉感。她一如其他女人；或他一如其他男人：那熟悉的性机制的奇妙的单纯，把我们征服了。

我们当然不曾有意地期望会产生不同的感受：无意识的同性恋欲望（或无意识的异性恋欲望——如果画中的一对是同性恋者）也许会产生不同的期望。其实，不需凭借无意识，就能说清这种“慰藉”的感觉。

我们没有想到他们还会有另外一种模样，可是我们当时充满急迫与复杂的感受，而在目睹裸男或裸女之后，也就使我们自认与众不同的意识，完全烟消云散了。原来，他们与其他同性的分别不大。这个发现揭示出：裸体时，大家热情友好，而不是冷漠无情的无名氏。

换言之，在看见裸体的一刹那，只感到一种平淡无奇的感觉，这种感觉之所以存在，只是因为我们需要它。

在那一刻之前，对方多少是神秘的。执谦恭之礼并非提倡谨小慎微，更不是让人多愁善感；认识到神秘感的消失也是合情合理的。神秘感的消失大抵可从视觉的角度予以解释。知觉的焦点起自眼睛、嘴巴、肩膀、手——这些部位足以表达感情中细微之处，因而所表达的个性就分外丰富多彩——继而转移至性感部位，其形成暗示一种不由自主而单一的过程。他人被降落或提升为——任君选择——最初的性别：男性或

女性。我们的慰藉感在于发现了一个不容置疑的事实：我们原来那种高度复杂的感知，此刻也不得不服从这一现实的强大力量。

我们需要这种瞬间赤裸时的平淡无奇感，因为它使我们重返现实。不但如此，这现实使我们在感觉熟悉的性官能的同时，还可能使我们主观投入，分享性的经验。

伴随着神秘的消失，出现了创造一种分享神秘的手段。其顺序为：主体的一客体的—主客体双方的力量对比，确定最后结果。

我们现在足以明白创作静态裸像的难处所在。在实际的性经验中，赤裸与其说是一种状态，不如说是一个过程。如果把这过程中的瞬间孤立出来，看上去会显得平淡无奇。这种平淡不仅无助于沟通处于热切而富于想像状态中的爱侣，甚至会令人败兴。这是富于感染力的裸体照片甚至比同一类的绘画更罕见的原因之一。摄影师解决这个问题容易办法是，把模特儿转化为裸像，再将看画人及所见概括化，这样裸像就变欲念为幻想了。

让我们察看一副特别的裸体画像。这是鲁本斯（Rubens）的创作，画中人是他年轻的第二任妻子。结婚时他的年纪比她大多了。

我们看到她正在转身，裘皮大衣就要从肩头滑落。很明显，这姿势瞬间就会有所改变。从表面上看，她那形象的即时性同一张照片差别不大。可是，从更深层的意义来说，该画“包含”了时间及其经历。不难想像，在把皮大衣披上肩头之前，她是全裸的。而使之逐步达到或脱离全裸那一刻的各阶段，则被一一超越。她可以同时属于任何阶段。

她的身体展示在我们面前，并非作为即刻的景观，而是作为一种经

HELENE FOURMENT IN A FUR COAT BY RUBENS 1577-1640



验，画家的经验。何以见得？有属于浅层的理由：她披散的头发和投向他的眼神，以及用温柔笔触画就的那吹弹得破的肌肤。但真正的理由在其形式。她的形象已被画家主观刻意地重新塑造。她披在身上的裘皮大衣底下，上半身与双腿无法接合，其中大约有9英寸的距离：她的大腿若要与臀部相接，至少应向右移9英寸才成。

鲁本斯也许不是存心这么画的；而观赏者也许不会注意这一点。事情本身无足轻重，重要的是作品允许画中女人的身体产生令人难以置信的动态。作品的一致性不在它本身，而是体现在画家的经验之中。更精确地说，作品允许上半身和下半身向反方向、围绕着隐私处转动：躯干

向右而双腿则向左转。同时，用黑色皮大衣遮住的隐私处，与图画的黑暗背景，连成一片，这样，她在黑暗中的转动则成为她的性的隐喻。

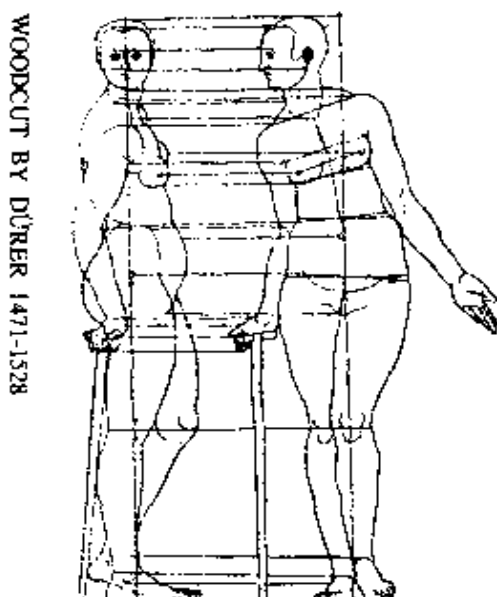
除了必要超越那瞬间刹那、加入画家主观意图之外，就我们所见，创作任何一个裸体的性意象，还有一个关键因素，那就是平淡自如，毫不掩饰，却又不能令人扫兴，正是这点区分了偷窥狂和情人。在这幅画中，平淡见于鲁本斯不由自主地描绘的海伦·福尔曼(Hélène Fourment)那丰腴的肌肤，更接二连三地打破一切完美的传统格局，也不断地向画家奉献它不同凡响的特色。

欧洲油画中的裸像，通常用来表现欧洲人文主义精神中值得羡慕的那一面。这种精神同个人主义是分不开的。若没有高度自觉的个人主义的发展，就不可能出现突破传统的作品(极端个人的裸体画像)。然而，这种传统包含一种自身难以消解的矛盾。一些画家本能地意识到了这点矛盾，并以他们自己的办法解决。但是，他们的办法难以进入传统的文化范畴。

这项矛盾可以概括如下：矛盾的一方是艺术家、思想家、赞助人与收藏者的个人主义；另一方是被视为物品或抽象概念的活动对象——女人。



丢勒 (Dürer) 认为, 理想的裸像应该选取甲的脸孔、乙的胸部、丙的双腿、丁的双肩、戊的双手等。

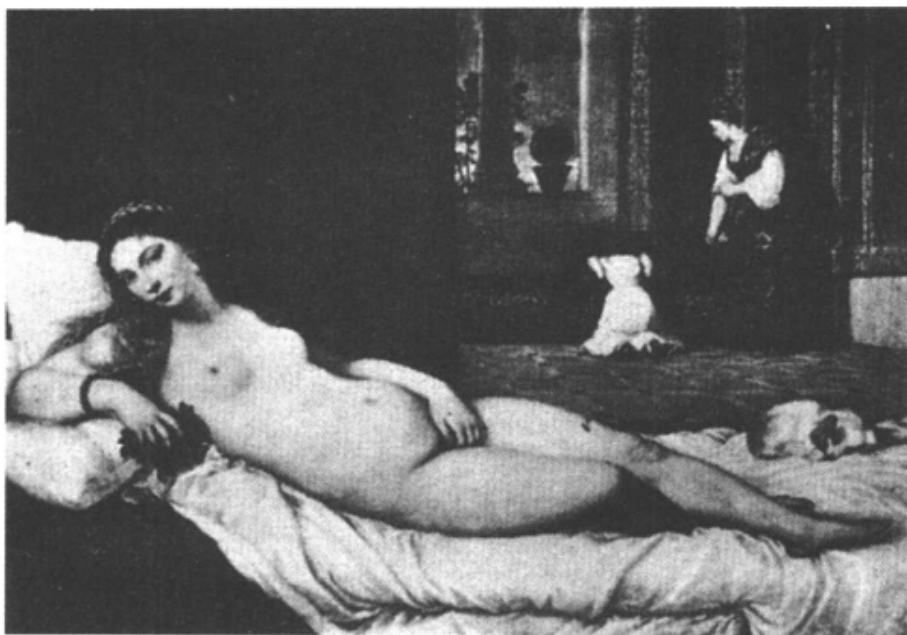


结果是美化了人的本体。可是这种做法无疑是极度漠视人的真实身份。

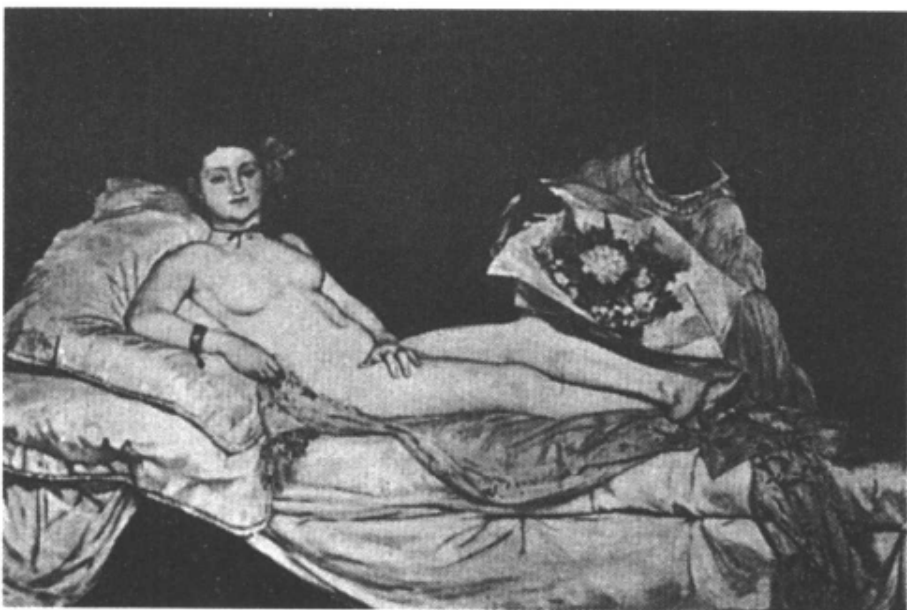
在欧洲的裸像艺术中, 画家、观赏者—收藏者通常是男性, 而画作的对象往往是女性。这不平等的关系深深植根于我们的文化中, 以致构成众多女性的心理状况。她们以男性对待她们的方式来对待自己。她们像男性般审视自己的女性气质。

在现代艺术中, 裸像类别的重要性已今非昔比。艺术家自己也开始对它提出质疑。在这方面, 正如在其他方面, 马奈 (Manet) 代表了一个转折点。假如把他的《奥林匹亚》同提香 (Titian) 的那幅原作进行比较, 可以看到一位扮演传统角色的女人, 开始不无轻蔑地质疑那角色。

THE VENUS OF URBINO BY TITIAN C 1487-1576



OLYMPIA BY MANET 1832-1883



理想破灭了。但并没有什么来取代它，除了娼妓做主角的那种“写实主义”，妓女摇身一变，成为20世纪早期前卫绘画的典型妇女。图卢兹-劳特累克 (Toulouse-Lautrec)、毕加索 (Picasso)、鲁奥 (Rouault) 等人的作品及德国表现主义流派的绘画等，无不体现了这一特点。在学

院派绘画中，传统依旧沿袭。

今天，贯穿于该传统的各种态度和价值，通过广告、新闻和电视等门类繁多的传播媒介得到表现。

可是，观看女性的基本模式与女性形象的基本用途，仍无变更。描绘女性与描绘男性的方式是大相径庭的，这并非因为男女气质有别，而是“理想”的观赏者通常是男人，而女人的形象则是用来讨好男人的。假如你不相信，不妨实验一下：从本书选取一幅传统裸像作品，无论是靠想像还是在复制品上作画，把画中女人变为男人，然后注意这变化造成的冲击。这不是对作品影像的冲击，而是对潜在观赏者成见的冲击。

CIMABUE C. 1240-1302?



PIERO DELLA FRANCESCA 1410/20-1492



FRA FILIPPO LIPPI 1457/8-1504



GERARD DAVID 1523



RAPHAEL 1483-1520



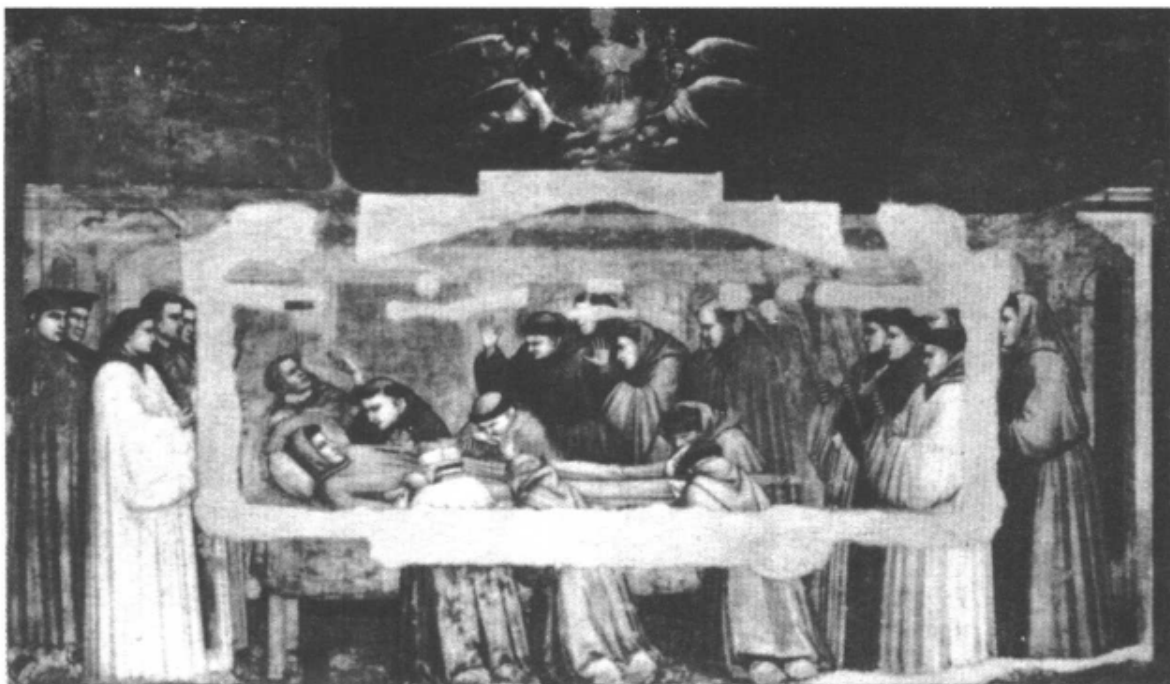
MURILLO 1617-1682



FORD MADDOX BROWN 1821-1893



GIOTTO 1266/7-1337



PIETER BREUGHEL 1525/30-1569





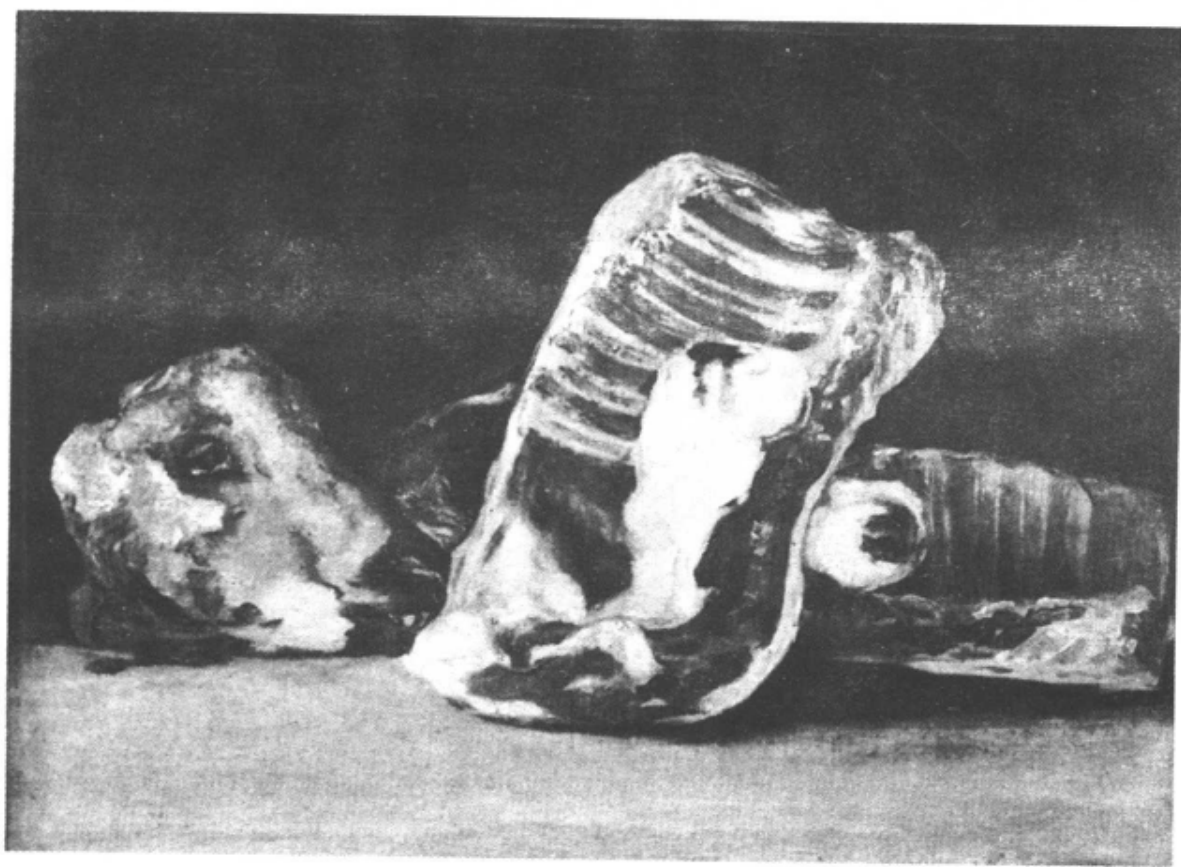
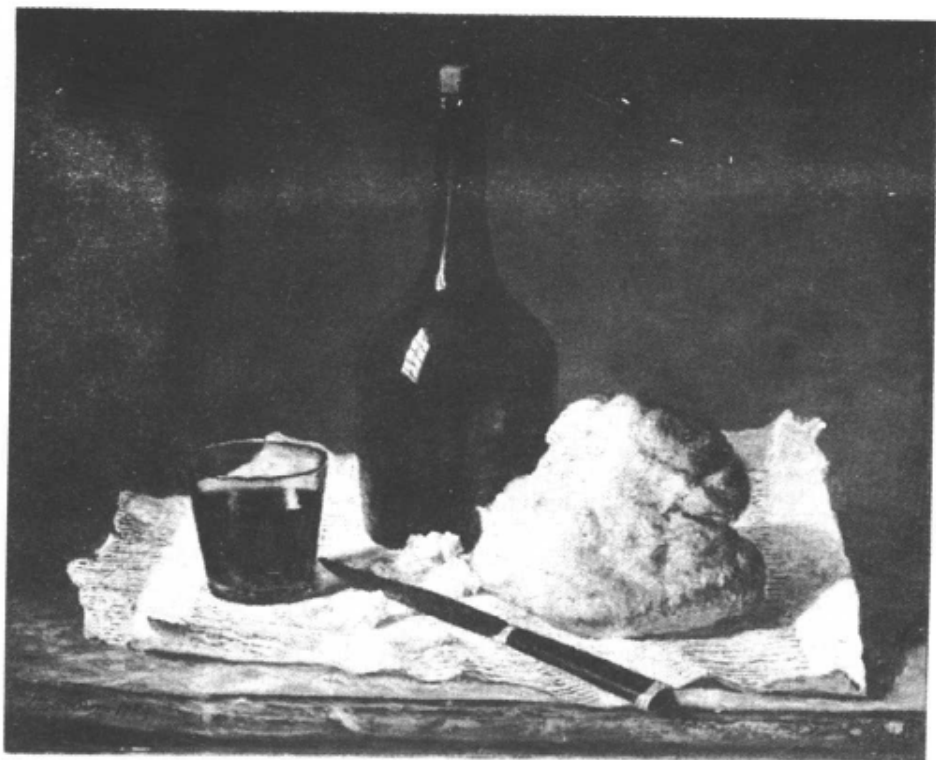
HANS BALDUNG GRIEN 1483-1545

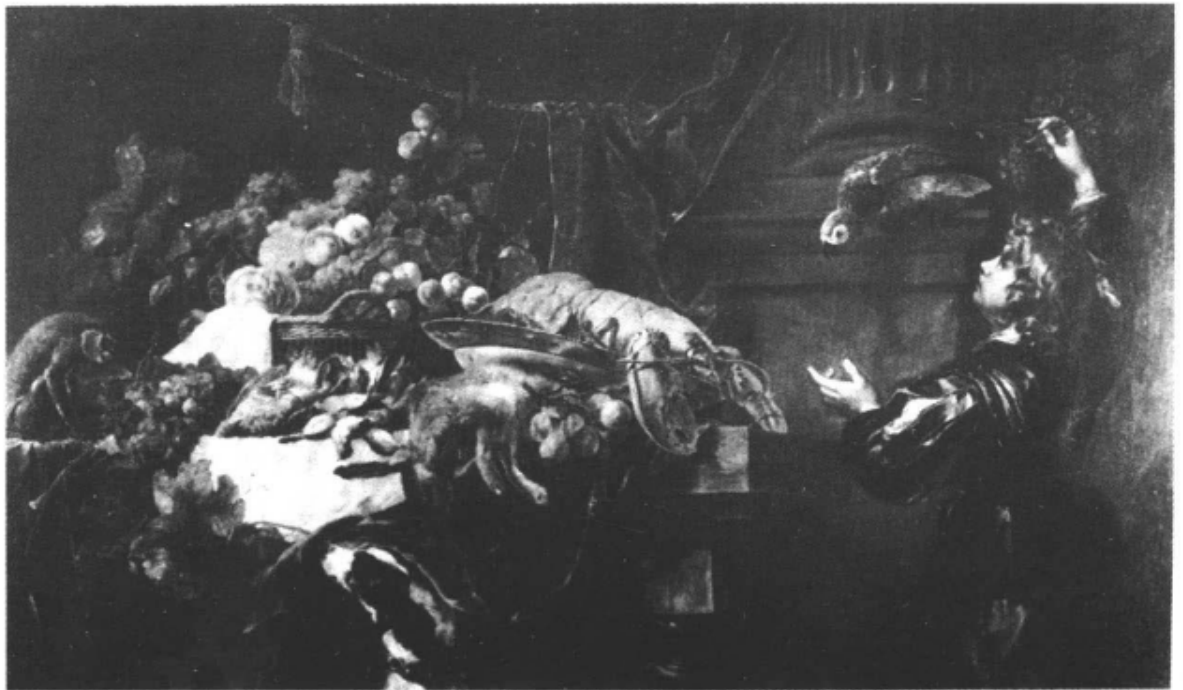


GERCAULT 1791-1824



EDOUARD MANET 1832-1883



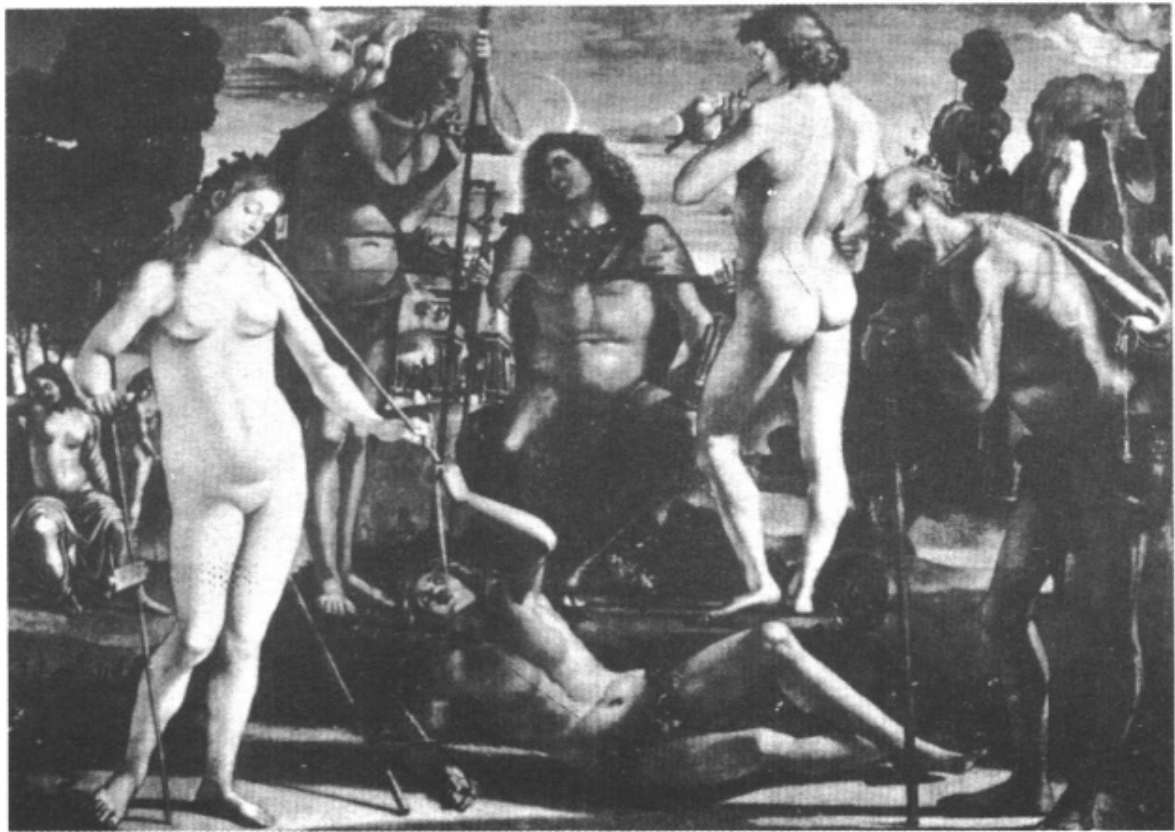


DAPHNIS AND CHLOE 15TH CENTURY





VENUS AND MARS 15TH CENTURY

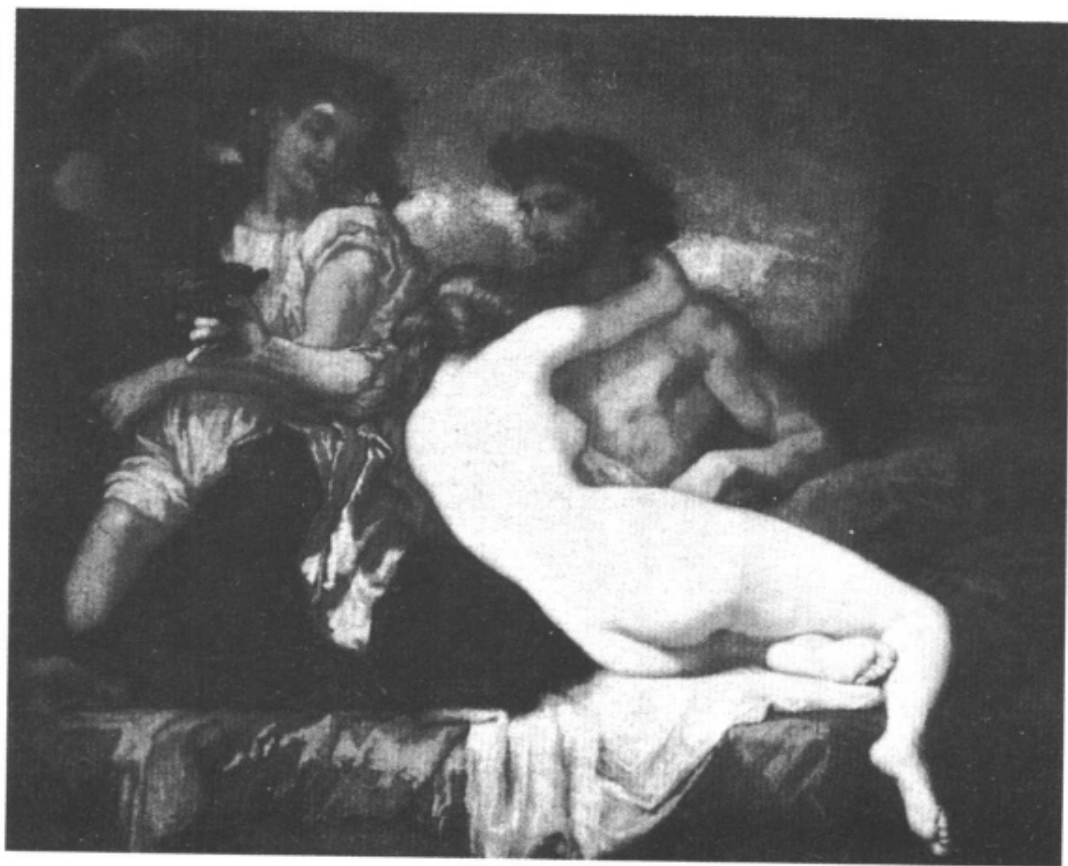


PAN 15TH CENTURY

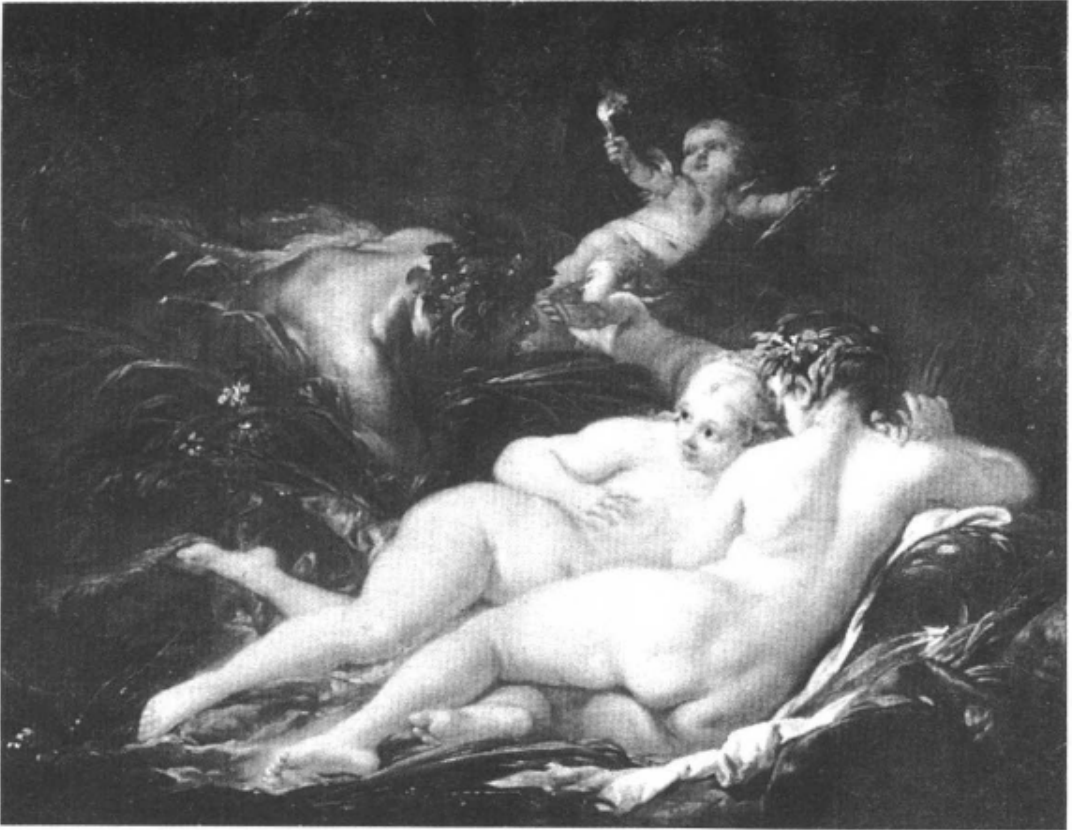
ANGELICA SAVED BY RUGGIERO 19TH CENTURY



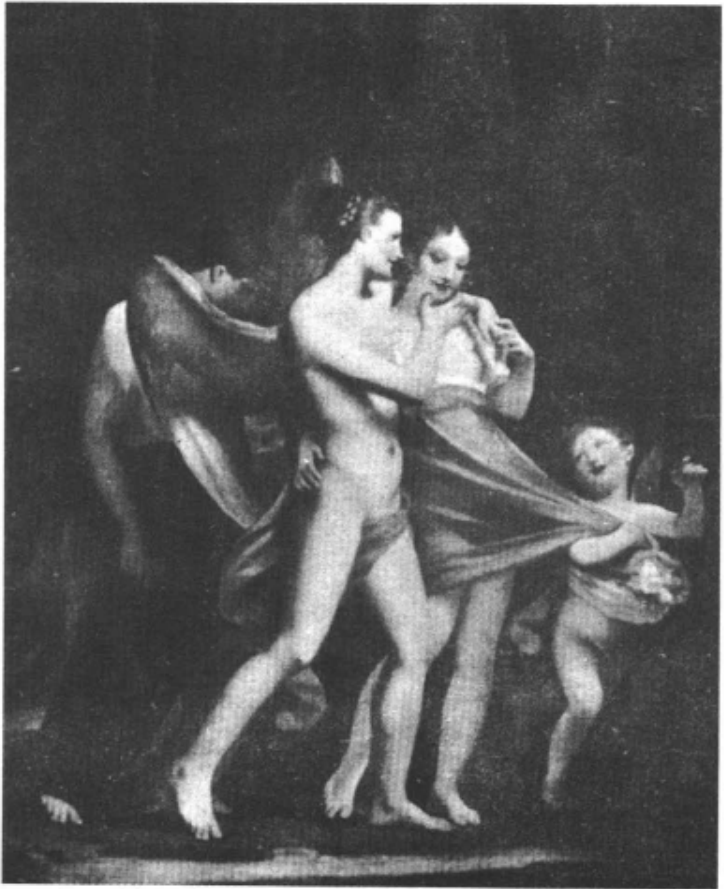
A ROMAN FEAST 19TH CENTURY

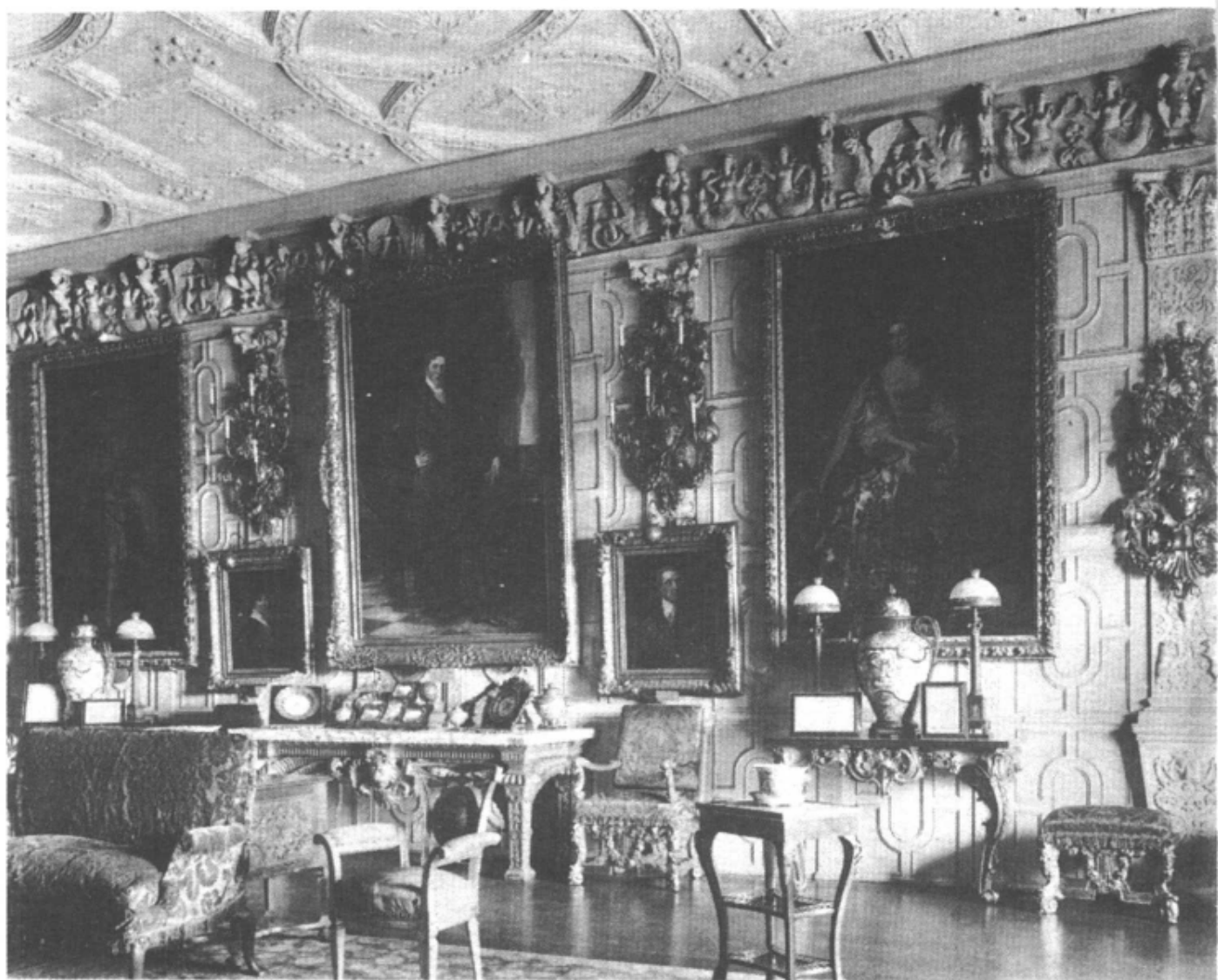


PAN AND SYRINX 18TH CENTURY



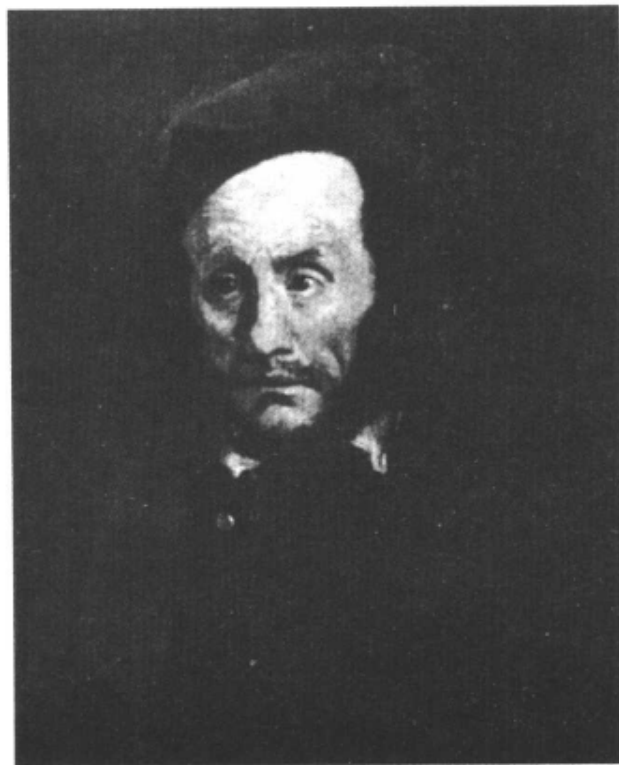
LOVE SEDUCING INNOCENCE, PLEASURE LEADING HER ON, REMORSE FOLLOWING 18TH CENTURY



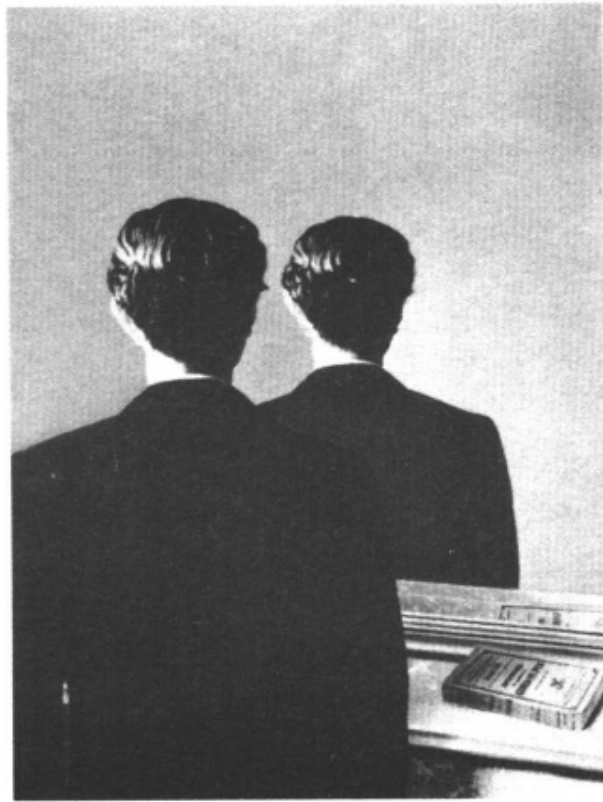












5

PASTON TREASURES AT OXNEAD HALL,
DUTCH SCHOOL, C. 1665



油画以写物为主。实际上，物品是可以购买的。描绘物品在画布上，同把它买回家中没有区别。你买一幅画时，同时也买回画上所绘物品的表象。

艺术专家和历史学家经常忽略拥有 (possessing) 油画与观赏油画之间的相似之处。值得注意的是,竟是一位人类学家,最能认识这一点。莱维-施特劳斯 (Lévi-Strauss) 写道:

在我看来,正是这个为收藏者,甚至为观赏者的利益而占有物品的强烈欲望,构成了一种西方文明中艺术最突出的原始特点。[《与 Charles Charbonnier 的对话》, Cape 出版社]

莱维-施特劳斯所作的概括,历史跨度也许太大了,但若所说属实,那么这个趋势在传统油画风行时期,已达到了顶峰。

“油画” (oil painting) 一词,指的不仅是一门技术,它还界定了一种艺术形式。用油调和颜料的技术,古已有之。但直到蛋彩画和壁画的技术不足以表现一种特定的人生观时,技术才逐步改进,以画布取代木板,油画才成为一种艺术形式。15世纪初期,北欧最早用油画描绘新时代的特色,这种特色多少受到中世纪残存艺术积习的抑制。直到16世纪,油画才充分建立起自己的规范、自己的观看方法。

油画时代何时结束,也难以指说准确。今天还有人在画油画,可是它那传统的观看方法,已被印象派破坏,并被立体派推翻了。大约同时,摄影取代了油画,成为视觉意象的主要材料。基于这些原因,传统油画时代可以大致确定在1500—1900年之间。

然而,油画传统仍然形成了我们在文化上的许多想法。它界定了我们所说的“酷似”。这套规范仍然影响我们观察风景、女人、食品、高官显贵、神话等题材的方法,并提供了我们所谓“艺术天才”的典型。

而传统的历史则按照常规教导我们，只要社会上有众多艺术爱好者，艺术就会蓬勃起来。

什么叫作“爱好艺术”呢？

让我们看一幅属于此一传统，主题是“艺术爱好者”的油画。

ARCHDUKE LEOPOLD WILHELM IN HIS PRIVATE PICTURE GALLERY BY TENIERS 1582-1649



这幅画显示了什么呢？

画家画的，是 17 世纪的油画收藏者。

他们收藏的是怎样的画作呢？

首先，这些画本身是可以购买和收藏的物品——珍奇的物品。一个艺术赞助者置身于图画中间，不同于音乐或诗歌带给他的感受。



这仿佛是收藏者住在一间用油画搭建的屋子里。油画比石墙或木墙有何优越之处呢？

图画向他显示他可占有的物品。

莱维－施特劳斯又评论了油画藏品如何增强收藏者的自豪和自尊：

对文艺复兴时期的艺术家来说，图画除了是一种知识的工具，也是一种占有的工具，同时，在谈到文艺复兴时期的作品时，千万不可忘记，由于在佛罗伦萨（Florence）和其他地方积累了大量财富，才有可能产生这些油画。富裕的意大利商人，把画家看作代理人，替他们确定其拥有世上一切美丽、称心的物品。佛罗伦萨宫殿内的图画，代表了一个微观世界，主人在这里，依靠其他艺术家的帮助，在极近距离内，尽可能按照真实的形式，重新创造了他所居世界的一切面貌。

PICTURE GALLERY OF CARDINAL VALENTI GONZAGA
BY PANINI 1692-1765/8



任何时代的艺术，都是为统治阶级的意识形态和利益服务的。假如我们简单地说，1500—1900年间的欧洲艺术，为连续掌权的统治阶级的利益服务，那些统治阶级都按不同方式依赖着新兴的资本势力，这也并非什么创见。现在要提出更精确的意见：就是有一种对待财产与交换的新态度，决定了观察世界的方式，在油画上找到了其视觉的表达场所，而且是不可能在其他视觉艺术形式上找到的。

油画之于现象，正好像资本之于社会关系。油画把一切事物都纳入平等的地位。一切事物都可以交易，因为一切都成了商品。一切实物都按其物质性机械地加以衡量。灵魂呢，幸好笛卡儿的理论体系，将其画成另一类。一幅油画可以通过它所描绘的物件，但绝不是通过它的想像



方法，同灵魂互通信息。油画表达的，完全是表象而已。

许多与此观点相反的作品立刻浮现脑海。其中包括伦勃朗 (Rembrandt)、埃尔·格列柯 (El Greco)、乔尔乔涅 (Giorgione)、弗美尔 (Vermeer)、特纳 (Turner) 等人的作品。不过，若从整个传统的角度来研究这些作品，我们会发现这些作品是极特殊的例外。

传统是由遍布欧洲无数幅的帆布画和架上画组成的。大部分作品已不存在了。存留至今的画作，只有一小部分，成为被严谨对待的佳作。而这小部分佳作中，只有极小部分成为多次被翻制和展示的“大师”杰作。

艺术博物馆的参观者，见到大量陈列品，因无法在少数几幅之外再细看若干幅，往往不知所措。事实上，这种反应完全可以理解。艺术史

完全没有处理好欧洲传统中杰出与平庸作品之间的关系。“天才”之说难以成为正确答案。结果在画廊墙上，始终优劣混杂。许多三流作品包围了一幅杰出作品，主事者丝毫没有认识到它们之间有何根本区别，更遑论标示任何说明了。

任何文化中的艺术作品，都显示出才华上的广泛差异。但任何其他文化中“杰作”与平庸作品的差异，都比不上油画传统中的差异。后者的差异，不仅是技巧或想像力的问题，同时也是个道德问题。平庸的作品在17世纪后大增，它的制作多少有点嘲讽的味道：那就是说，对画家而言，名义上的作品价值，并不像完成任务或出售作品那样有意义。平庸之作不是笨拙或粗野的产物，而是市场需求比艺术要求更为迫切的结果。油画时期正值公开艺术市场的兴起。正是从艺术与市场的矛盾中，才能解释杰出与平庸作品之间存在着对比。

就让我们先概略地考察传统，然后再回头讨论杰出的作品。

油画有别于其他绘画形式的地方，在于它能表现所绘物品的质感、纹理、光泽和结实的感觉。它明确画出实物，使你觉得仿佛可以用手触摸。尽管画中形象仅是平面的，但其引起幻想的潜力，却远远超越雕塑，因为油画能借着画中物件的色彩、纹理和温度，充塞画中空间，同时也暗示性地充塞了整个世界。

霍尔拜因 (Holbein) 绘制《两大使》(1533)，是油画传统的开端，而且正如任何新时代开始之际的作品，画中人毫无矫饰。它的绘制方式显示出它画的是什麼。这幅画究竟是怎样画的呢？

这幅画以高明的技巧，使观赏者产生幻觉，以为自己看到了真实的



物件和材料。我们在第一篇文章中曾经指出，触觉好像受抑制、静止的视觉。这幅画画面上的每一平方英寸，尽管始终纯属视觉对象，但却吸引着、要求着观赏者的触觉。视线由裘皮移动到丝绸、金属、木材、丝绒、大理石、纸张、毛毡，目光所及者皆已在图画内部转译成为触觉性的语言。画中两人，各具风度，画中物品，也象征着种种思想，但在画中占主导的，则是在两人身旁的物品和两人身上的衣着。



除了两张脸和两双手之外,画中没有一处不令人想到一切都是经过精工细作的制成品——出于纺织工人、刺绣工人、地毯匠、金器匠、皮革匠、镶嵌工、裘皮匠、裁缝、珠宝商等之手,最后又如何由霍尔拜因这位画家,将这些制作成果和由此产生的每一处画面上的富丽意味细心描绘,使其再现出来。

这么看重描绘和呈现的技巧,是油画传统不变的因素。

早期传统的艺术作品用以炫耀财富。不过财富在当时是固定的社会秩序或神权秩序的象征。而油画是要炫耀一种新的财富——一种生机勃勃,并由金钱强大的购买力所认许的财富。因此,绘画本身必须能够表示,金钱可以买到的,都是物有所值的。而画作在视觉上之物有所值,原因在其实质感,在于其回报收藏者的触觉及接触的感觉。

在霍尔拜因《两大使》画面的前景中,有一件倾斜着的神秘卵形物体。这是一具严重变形的颅骨:就像从哈哈镜里看到的一样。关于这颅骨是怎么画的、两位大使为什么要把这东西放在那地方,有好几种不同的看法。但大家都同意,这是一种死亡的警告,一种根据中世纪思想,利用颅骨,经常提醒人注意死亡来临的把戏。重要的是,这具颅骨(毫

不夸张地说) 与其他画中物的画法不同。假如这具颅骨同其他物件一样的画法, 其形而上的含义就不存在, 也就成为同其他东西一样的物件, 仅是一个人的死后所遗留尸骸的一部分而已。

这是整个油画传统上长期存在的问题。当形而上的象征引入绘画时(以及稍后, 例如有些画家引入现实意味的颅骨作为死亡象征时), 其象征含义常因画法上明确而呆板的写实主义手法而变得不可信或不自然。

VANTY BY DE POORTER 1608-1648



上述矛盾导致传统上一般宗教画显得华而不实。描绘题材的方法架空了主题的要求。绘画不能叫自己摆脱拥有者一时悦乐而力求实质感的原始倾向。这里试举三幅有关玛丽·马格达林 (Mary Magdalene) 的图画作为例证。

THE MAGDALEN READING STUDIO OF AMBROSIOUS
BENSON, ACTIVE 1519-1550



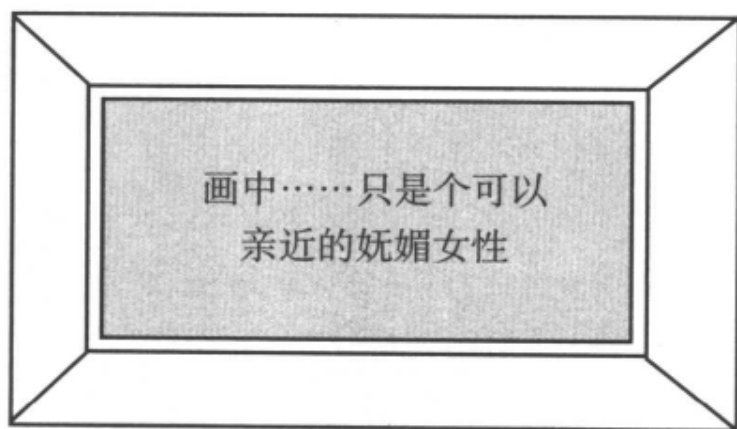
MARY MAGDALENE BY VAN DER WERFF 1659-1722



THE PENITENT MAGDALEN BY BAUDRY, SALON OF 1859



故事的主线是，玛丽因为非常敬爱耶稣，因此忏悔她的过去生活，愿意接受肉体的死亡和灵魂的永生。但三幅图画画法却和这要旨背道而驰。画中所见，仿佛由忏悔促成她生活上的转变并未发生。绘画的方法未能画出她有意表示的弃世心愿。不说别的，画中的玛丽，首先是个可以亲近的妩媚女性。她仍然是画法吸引下听凭运用的材料。



在这里，值得提一下威廉·布莱克（William Blake）特别的事例。布莱克作为一名制图员和雕版工人，是按照传统的规则学习技法。但到他作画时，却很少使用油画颜料，而且，尽管他还是遵从传统的绘画习惯，却尽可能使画中人失去实质，变成半透明，彼此难以分离，无视地球引力，存在却不可触摸，有光彩而没有界线分明的表面，不可还原为物体。

布莱克这种超越油画“实质性”的愿望，来自对传统意义与限制的深切体会。



ILLUSTRATION TO DANTE'S DIVINE COMEDY BY BLAKE 1757-1827



THE AMBASSADORS BY HOLBEIN 1497/8-1543

现在让我们回头再看看那两位大使，看看他们的男子汉风度吧。这意味着用不同的方法来理解这幅画：不是看画框内它表现事物的角度，而是从画框外的角度来理解它。

他们两人都是自负而又拘谨的，彼此之间则不存戒心。但他们怎样看画家——或怎样看我们呢？他们的神和站立姿态，很奇怪地缺乏那

种期待被人肯定的意向。仿佛在原则上，他们的价值是不可以为别人所肯定。他们的神情仿佛在注视着周围与本身毫无关系的事物，他们也希望自己不要牵涉其中。周遭也许是景仰他们的人群，当然也许只是一群闯入者而已。

这两个人同世界其余的人有何关系呢？

两人之间那架子上的物件，原意是对少数能领会其中含义的人，提供若干资料，以说明他们在世上所处的地位。4个世纪以后，我们可以按照自己的看法来解释这些资料。

架子顶上的科学仪器是航海用的。当时是开辟海上贸易通道的时代，这不但为了奴隶买卖，也把从其他大陆吸纳的财富，运到欧洲，为稍后工业革命的起飞提供资本。

1519年，麦哲伦（Magellan）在查理五世（Charles V）的支持下，开始环绕地球的航行。他和一位天文学家朋友，共同制订了这次航行计划，并和西班牙皇室商定，分取所得利益的20%，同时享有对所征服土地的统治权。

放在底层架上的地球仪是新制的，画有麦哲伦新近一次航海的路线。霍尔拜因更在地球仪上添写了属于左边那位大使在法国的土地。地球仪旁边是一本算术书、一部赞美诗集和一把诗琴。要在一片土地上开拓殖民地，必须使当地居民改信基督教，并教他们计算，由此向他们证明欧洲文明是世界上最先进的。欧洲的艺术当然也不例外。

这名非洲土人跪在地上捧着一幅油画给他的主人。画中是西非奴隶交易主要中心的一座城堡。

ADMIRAL DE RUYTER IN THE CASTLE OF ELMINA
BY DE WITTE 1617-1692

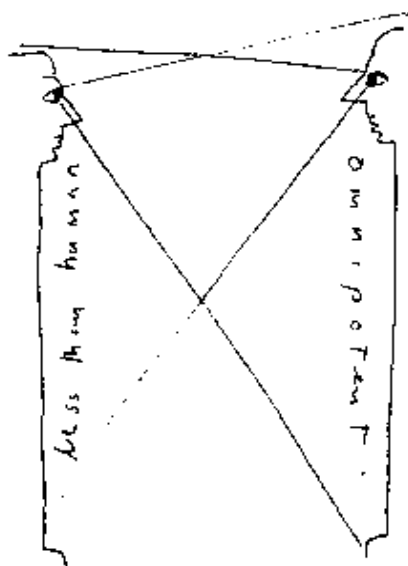


两位大使如何直接或间接参与最早的殖民探险，并不特别重要，我们所注意的，是他们对待世界的态度，这种态度是整个阶级所共有的。两位大使同属一个阶级，他们深信，世界的存在是为了给他们提供生活所需。在它的极端形式中，殖民地征服者与当地人民之间的关系，增强了这种信念。

INDIA OFFERING HER PEARLS TO BRITANNIA
18TH CENTURY



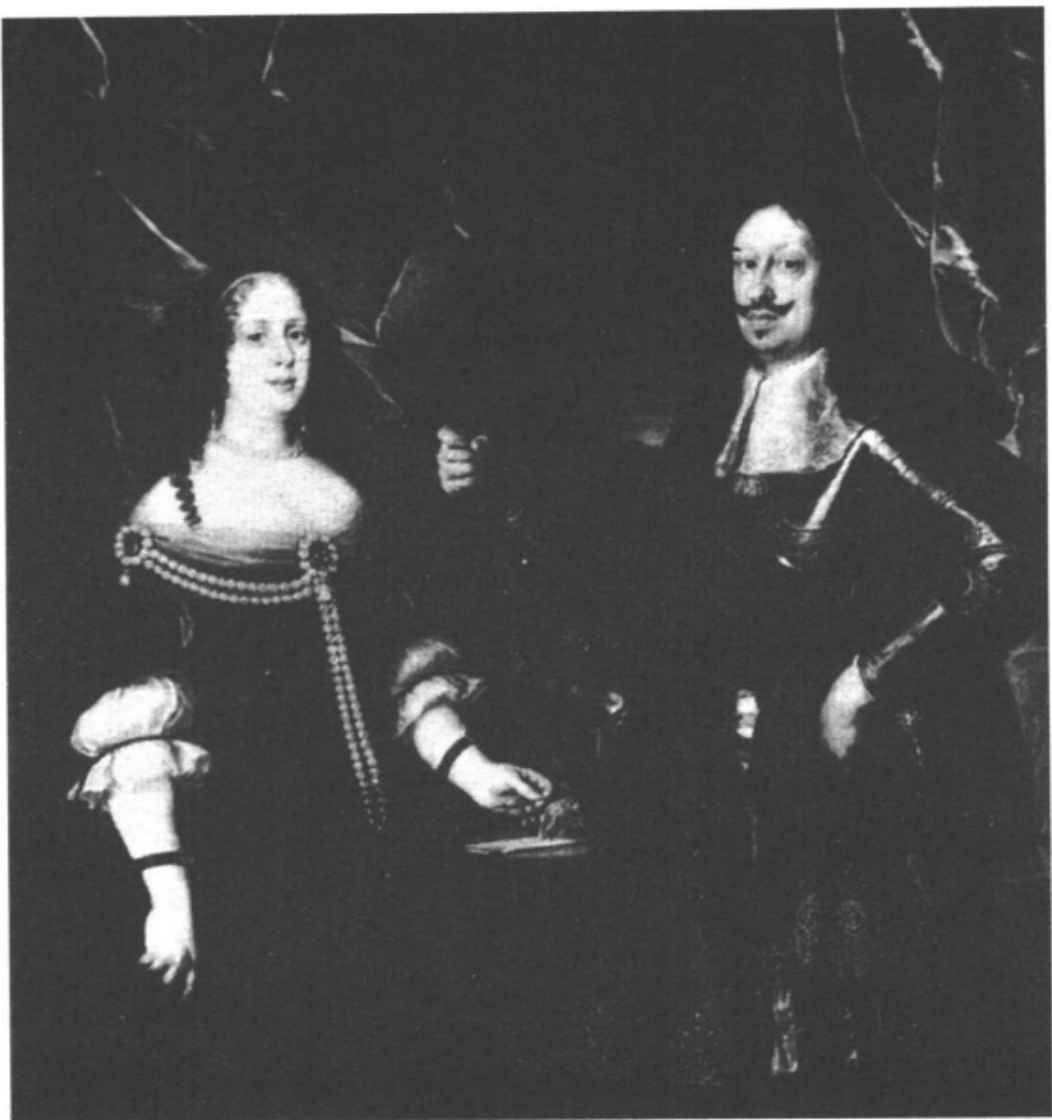
征服者与殖民地人民之间的这类关系，趋向于自我延续。看到对方，就以为自己对自己的非人化估计不错。下图显示了双方关系的循环性——相互隔绝也是如此。自己看待对方的方式，可进一步肯定对自己的看法。



两位大使的眼神，冷峻中带点专注。他们不期待有什么交互的关系。他们希望自己的形象使人感到警惕和冷漠。过往的帝王也曾建立这样的印象，只他们的形象较不具个人特色而已。画中所见新颖而又不协调的，是个人化的姿态，这暗示距离的存在。个人主义最终承认平等，可是平等却又是不可思议的。

画法上也再次出现了矛盾。油画上的逼真往往使观赏者以为自己很接近前景中的物体——在触摸可及的距离之内。如果这是人物，这样接近就意味着某种亲密的关系。

FERDINAND THE SECOND OF TUSCANY AND
VITTORIA DELLA ROVERE BY SUTTERMANS 1597-1681



然而公开陈列的画像必须保持一种礼俗上的距离。就是这一点——而不是画家技巧拙劣——使传统的一般画像显得僵硬呆板。矫揉造作的毛病深入到绘画的观察方法，因为画中题材必须同时从近处和远处看。与之相似的是显微镜下的标本。

许多画像各具特点，我们可以加以研究，但无法设想画中人用同样方式在端详我们。

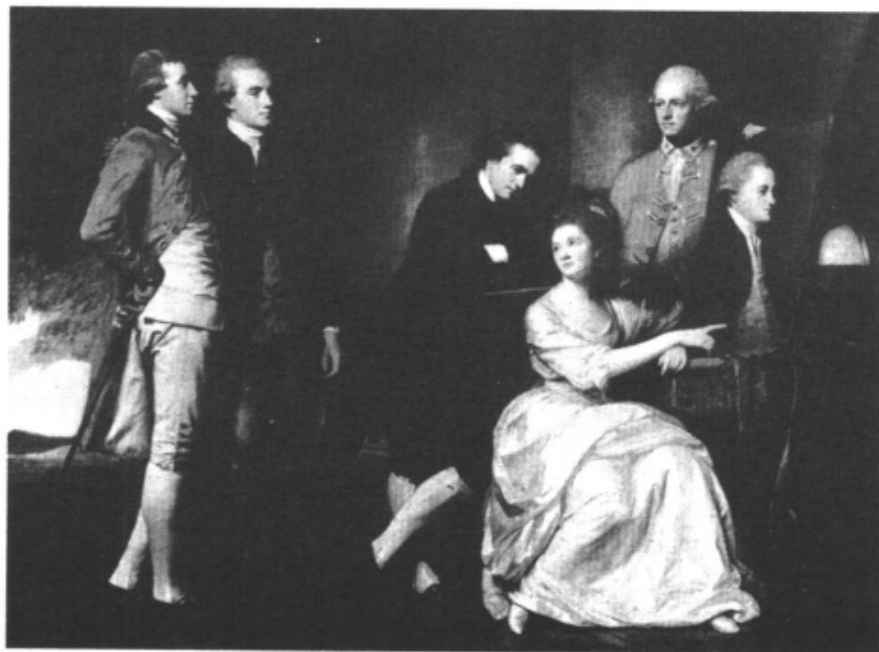
MR AND MRS WILLIAM ATHERTON
BY DEVIS 1711-1787



正规的肖像画，与自画像或画家为朋友所作为非正式画像不同，从来不曾解决过这个问题。然而由于传统沿袭不绝，结果画中人的脸部表情也变得越来越千篇一律了。

画中人的面貌成了与服装配合的面具。时至今天，电视上一般政客

THE BEAUMONT FAMILY BY ROMNEY 1734-1802



的木偶式形象，便是这个发展的新表现。

现在让我们简略谈谈油画的某些类型——油画传统的一部分绘画类别，在其他绘画中是不存在的。

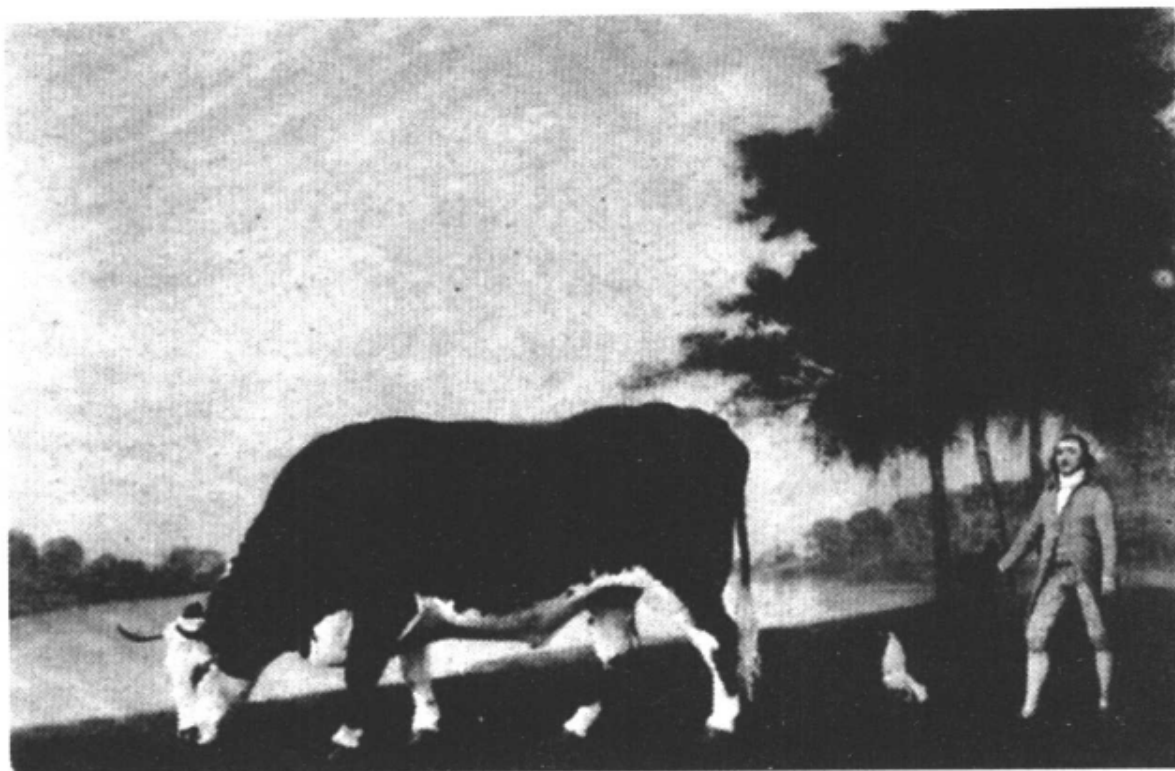
在油画传统开始以前，中世纪的画家常在其作品中使用金箔。后来黄金不再用于图画内，而只用以装饰画框。不过许多油画本身就是用来标示可用黄金或金钱所能购买的东西。商品变成艺术作品的现实重心。

图中，可食的被化为可视的。这样的作品标示着艺术家艺术趣味以外的东西，它说明了物主的财富和日常生活的方式。

STILL LIFE WITH A LOBSTER
BY DE HEEM 1606-1684



动物画。画的不是自然环境中的动物，而是着重显示血统，以证明身价的家畜，而家畜的血统又突出地表明了主人的社会地位。（把动物画作有四条腿的家具模样。）



LINCOLNSHIRE OX BY STUBBS 1724-1806

静物画。很有意思，画中物品被称为艺术品。

建筑画——画中房屋不像早期文艺复兴时期的艺术作品，被视为建



STILL LIFE ASCRIBED TO CLAESZ 1596/7-1661

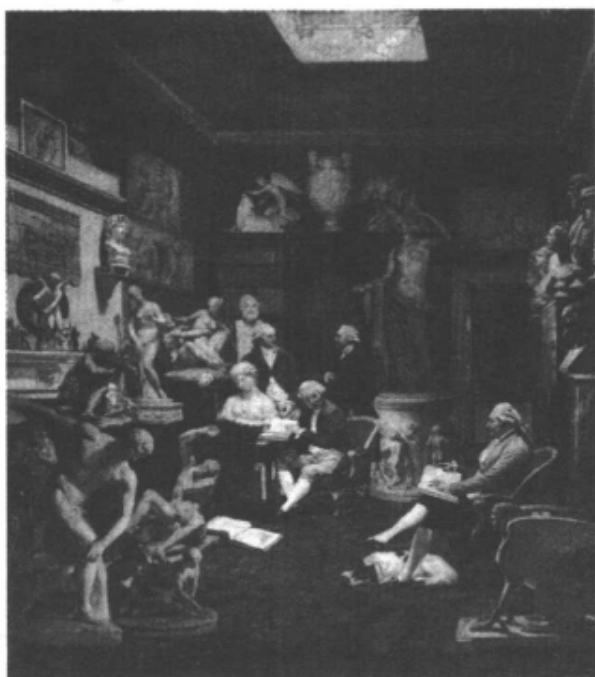


CHARLES II BEING PRESENTED WITH A
PINEAPPLE BY ROSE THE ROYAL GARDENER
BY HEWART AFTER DANCKERTS C. 1630-1678/9

筑的理想作品，而是被视作房地产的一项特色。

油画中最高层次的类别，是历史或神话作品。一幅希腊或古代人物画，自然被看得比静物画、肖像画或风景画更高。除了某些表现了画家个人抒情风格的杰作之外，这类神话作品今天看来是最空洞无物的，正像用融化不了的蜡雕成的陈旧舞台场面。然而，它们的名声与其空洞直接相关。

MR TOWNELEY AND FRIENDS BY ZOFFANY 1734/5-1810



TRIUMPH OF KNOWLEDGE BY SPRANGER 1546-1627



从古至今，一般认为古典文学的研究具有一定的道德价值。因为经典作品，不论其内在价值如何，都对高层的统治阶级提供了理想化行为模式的参照系。和诗歌、逻辑、哲学一样，古典作品提供了一种礼节体系。这类经典作品提供了许多范例，说明应如何度过生命中的闪光时刻——让人看到他做出英雄式的行动，庄严地运用权力，激情澎湃，慷慨赴死，高洁地追求欢乐——或者，至少应该被人看到：自己生活过。

然而，这类图画在意图再现的那些场面中，为什么如此空洞，如此草率呢？因为这些图画无须刺激那种想像。如果有此需要，这类图画就更不能充分达到目的了。制作这类作品的目的，不是要观赏者—收藏者获得新的经验，而只是装点他们已有的经验。站在这类油画之前，看画的主人希望看到他自己的热情、悲伤或慷慨的古典面孔罢了。他在画中所见的理想化形象，可加强他的自我观察。从这些形象中，他看到自己（或其妻其女）伪装的高贵身份。

有时借用古典伪装的工作很简单，例如雷诺兹（Reynolds）所绘一家三个女儿打扮成《装饰婚姻之神的美惠三女神》中的形象。

GRACES DECORATING HYMEN BY REYNOLDS 1723-1792



有时，整个神话场景只是充当一件戏服，供观赏者—收藏者伸开两臂，套在身上。场景是充实的，后面却是一片虚空，这一点就造成“穿”上场景的可能。

VALHALLA BY CIRODETT 1767/1824
OSSIAN RECEIVING NAPOLEON S MARSHALLS IN



所谓的“风俗”画，即“下层生活”的图画，一般认为是与神话作品相对的作品。这类图画粗俗而不高雅。“风俗画”的目的，是从正面或反面证明，这个世界上的德行，是由社会上或财务上的成功给予回报的。因此，凡购买了这类廉价图画的人，就觉得确认了自己的德行。这类图画特别流行于新兴的资产阶级之间，他们认同的，不是画中人物，而是画中景象的道德寓意。油画上创造实质性幻觉的才能，又运用技巧，使一种感情性的假象变为可信：就是凡发达者必为诚实而又刻苦工作的人，而无用之辈则理应一无所有。

TAVERN SCENE BY BROUWER 1605-1638



艾德里安·布劳尔 (Adriaen Brouwer) 是唯一例外的“风俗画”画家。他那描写小旅馆和混迹其中的顾客的图画，是以一针见血的写实手法画出来的，丝毫没有矫饰的道德说教。结果，除了伦勃朗和鲁本斯等少数画家买过他的作品外，他的画一直无人问津。

一般的“风俗”画，即使是哈尔斯那样的“大师”所画的，情况就大不相同了。

LAUGHING FISHERBOY BY HALS 1580-1666



FISHERBOY BY HALS 1580-1666



这里画的是穷人。在街上或是乡间可以看到他们。画中的穷人呆在屋子里，则多少让人放心。他们在售卖自己的货物时微笑着。（他们露齿微笑，画中的富人绝不会如此。）他们冲着小康人家微笑——为了讨好，但也为自己买卖或工作的美好前景而笑。这类作品表明两点：穷人是快乐的，小康人家则是整个世界希望的泉源。

风景画在油画的所有门类中，最难以应用我们的论点。

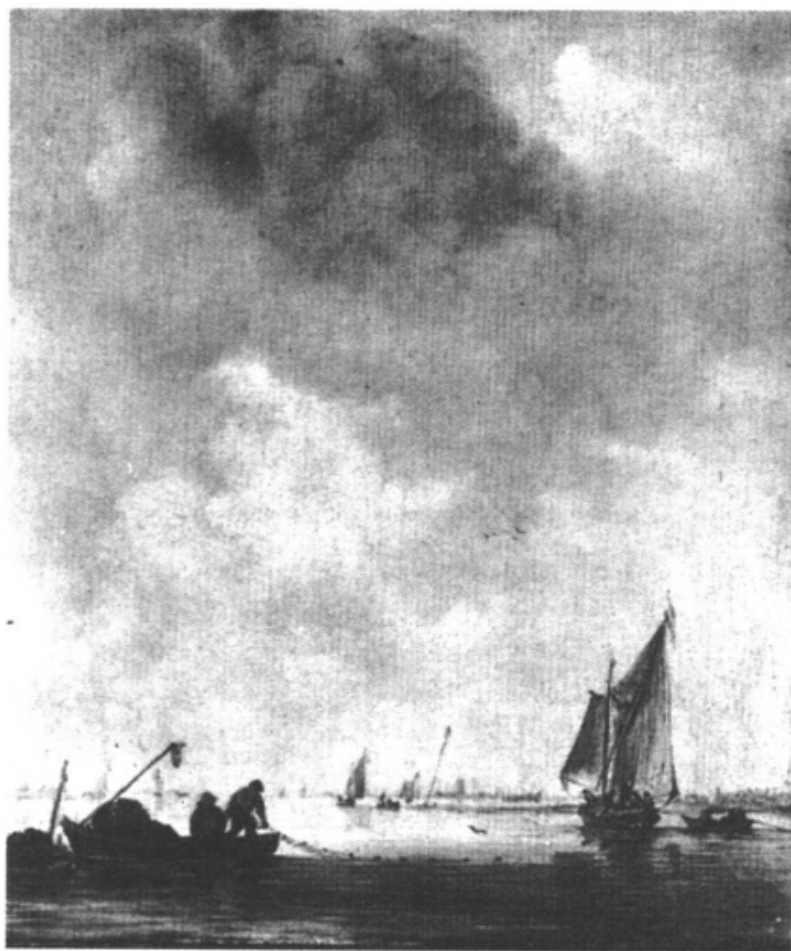


AN EXTENSIVE LANDSCAPE WITH RUINS BY RUISDAEL 1628/9-1682

在近代生态学受关注之前，人们并不把自然看作资本主义活动的对象；却把它看作资本主义、社交生活和个人生活所寄的舞台。自然的各方面是科学研究的对象，但整个大自然（nature-as-a-whole），却是不容占有的。

我们可以说得更简单些。天空没有表面，又是无法触摸的；天空不能变成一件物体，也不能量化。而风景画首先遇到的难题，便是如何描绘天空和距离。

RIVER SCENE WITH FISHERMEN LANDING A NET BY VAN GOYEN 1596-1656



在17世纪的荷兰首次出现的纯粹风景画，并不直接出于社会需要。（结果使雷斯达尔[Ruysdael]挨饿，霍贝玛[Hobbema]不得不放弃此道。）风景画从一开始就是较独立的活动。风景画家自然地继承了传统的方法和规范，因此在很大程度上被迫延续这些方法和规范。但油画传统每次重大的改变，其最初之创新都来自风景画。自从17世纪以来，先在视觉上，其后在技术上杰出的创新者有雷斯达尔、伦勃朗（他后期作品对光的运用源于他对风景的研究）、康斯太布尔（Constable，在他的素描方面）、特纳，以及油画时代晚期的莫奈（Monet）和印象派画家。他们的创新，逐渐从实质和有形的题材，引向不明确和不可触摸的方面。

然而，油画与财产之间的特殊关系，即使在风景画的发展上，也起了一定的作用。让我们看看庚斯博罗（Gainsborough）所绘《安德鲁斯夫妇》这幅名作。



MR AND MRS ANDREWS BY GAINSBOROUGH 1727-1788

肯尼思·克拉克评论庚斯博罗和这幅油画说：

在他的绘画事业刚开始时，他从观察感到的乐趣，引发他将美景入画，正如他敏锐地观察到的安德鲁斯夫妇端坐麦田的那样的背景。这幅动人的作品出自深切的爱和高超的技巧，使我们自然期望庚斯博罗循着同一方向继续发展，然而他放弃了直接描绘法，而发展了他那最受推崇的旋律型绘画风格。近世的传记作者认为，肖像画事业使他没有时间研究大自然，他们还引述了他著名的一封书函，当中述及他“厌弃肖像画，希望带着低音提琴，走往甜美可爱的村庄，描画出乡间的景色”，以证明他若有机会，就会成为自然派风景画家的见解。不过这封信只是庚斯博罗的卢梭主义思想表现的一部分。关于这个问题，他的真正意见可在他给一位请他画园林的雇主的信中看到。“庚斯博罗向哈德威克(Hardwicke)勋爵致敬，能为爵爷效劳，深感荣幸；关于这个国家大自然的真正景色，本人可从未见到有一处地方足以比拟加斯巴(Gaspar)和克劳德(Claud)作品中的景色。”[引自肯尼思·克拉克《风景进入艺术》(*Landscape into Art*, John Murray出版社,伦敦)]

哈德威克勋爵为何要一幅自己园林的图画呢？安德鲁斯夫妇为何请人画一幅以自己土地为背景的肖像画？

他们夫妇所处的大自然，并非卢梭想像中的大自然。他们是地主，他们的姿势和表情，表现了他们是周遭事物的拥有人。



劳伦斯·高文 (Lawrence Gowing) 教授曾愤慨地反对安德鲁斯夫妇重视财产的说法：

在约翰·伯格试图再次插到我们与一幅美好图画的视觉意义之间发表高论之前，请让我指出，有证据表明，庚斯博罗所画的安德鲁斯夫妇在乡下的时候，所做的远远超过单纯占有那一大片土地。庚斯博罗的老师弗朗西斯·海曼 (Francis Hayman) 设计的类似图画，其明显的主题使人想到，画中人正沉湎于对于“那伟大的原则……未被腐朽未遭破坏之自然的纯正光辉”的哲学式的欣赏。

高文教授的论述是值得引用的，因为这段话是如此明白地显示了那种困扰着艺术史学科的虚妄作风。当然，安德鲁斯夫妇很可能是沉湎在对于未遭破坏之自然的哲学式的欣赏中。但这绝不排除他们同时也是自

高自大的地主。就多数情况来说，私人占有土地还是这类哲学式的欣赏活动的先决条件——这在地主乡绅中极为普遍。不过，他们所欣赏的“未被腐朽未遭破坏之自然”通常并不包括同为造物的其他人。当时，私闯禁地的判罚是驱逐出境。要是有人偷了一个马铃薯，他就得冒被地方长官（可能也是地主）当众鞭笞的风险。这里所谓的“自然”，有着严格的所有权限制。

上文所说的观点是，安德鲁斯夫妇的画像给予他们的快乐之一是，他们看到自己被画成土地的主人，而这种快乐又因油画技术使他们的土地呈现出全部实质而得到增强。这样的观察是必要的，正因为我们的文化史教育妄说这种看法不值一提。

我们对欧洲油画的考察很简略，因此也很粗糙。这种考察只相当于提出一个研究方案——也许可供他人日后去落实。但方案的出发点必须弄清楚。油画的特性使油画形成了描写视觉对象一系列特殊的成规。这些成规综合来说就是油画所发明的观看方法。人们常说，装在画框里的油画就像开向世界的想像之窗。这大概是油画传统对自己所作的形象化描绘——甚至考虑到了4个世纪间所发生的种种画风变化（风格主义、巴罗克、新古典主义、现实主义等）。我们现在认为，假如将欧洲油画文化作为一个整体加以研究，暂时撇开油画自身的要求，那么，油画的模式并不十分像窗框中开向世界的一扇窗，倒像是嵌在墙上用以收藏景观的保险箱。

有人责备我们被财产迷住了。真相恰好相反。被财产迷住的，是我们正在讨论的社会和文化。可是对于一个着迷者而言，常因当局者

迷而不识其真相。欧洲文化中财产与艺术的关系，对于欧洲文化来说是如此自然，以致若有人指明某一特定文化领域深陷财产利益纠葛的程度，人们反倒会认为这是他的执迷。而这也使“文化体制”得以继续自我蒙骗。

油画的基本特性，由于人们普遍地误解它的“传统”与其“大师”间的关系，一直模糊不清。一些突出的艺术家在特殊的环境下，打破传统规范，创作了与传统价值观念迥异的作品；可是这些艺术家却被推戴为这个传统的优秀代表。这个主张在他们去世后是较易提出的，此时传统回头向他们的作品靠拢，吸收了技法创新的若干小节，在原则上却好像依旧丝毫未受动摇。这就是伦勃朗、弗美尔、普桑（Poussin）、夏尔丹（Chardin）、戈雅（Goya）或特纳没有信徒，而仅有浅薄的模仿者的原因。

传统形成了关于“伟大艺术家”的陈词滥调。伟大艺术家一生挣扎奋斗：不论对物质环境，对不被认同，还是对自己，都要挣扎求存。他被想像为与天使角力的似雅各的那类人。（从米开朗琪罗到凡·高，可以举出许多例子。）没有其他文化如此看待艺术家。那么，为何欧洲文化是这样的呢？我们已经提到过开放的艺术市场的急切需求。但奋斗不单是为了生活。每当画家感到自己不满于绘画作为物质财产的象征，以及由此而显扬其社会地位时，必然发现自己像他的职业传统所了解那样，挣扎于自己的艺术语言之中。

杰作和庸品是我们讨论的两项主要范畴。可是这些范畴不能机械地用作批评的标准。批评家必须了解对立的术语。每一幅杰作都是持久而成功奋斗的结果；无数作品与奋斗无关，当然不乏持久却终归失败的挣扎。

一个画家如在传统的熏陶中成长，也许从16岁起就当绘画学徒，若要表现出众，就要确实认识到自己观察事物的方法，然后使它脱离过去的习惯。他必须单枪匹马地对抗过去造就他的艺术规范。他必须自视为否定一般画家观看之道的丹青手。这意味着他明白自己在从事一些别人不能预见的工作。此中需要付出的努力，可从伦勃朗的两幅画像中得到启示。

第一幅是在1634年他24岁时画的；第二幅则绘于30年后。这两幅画差异的程度，超过了岁月对画家外貌和性格上的改变。

第一幅画在伦勃朗的生命历程中，占有一席特殊的地位。这幅画是他在第一次婚姻期间画的，画中炫耀的是他的新娘萨斯琪亚（Saskia），不到6年，她就去世了。这幅画用来概括这位艺术家生平的“快乐时光”。然而如果现在不带一点情感来观察，所见的快乐则是既呆板又了无生气的。伦勃朗在这幅画中是用了传统的方法，来表达传统的目的。他



PORTRAIT OF HIMSELF AND SASKIA BY REMBRANDT 1606-1669



个人的风格也许能辨认出来。但那风格只像是个新演员扮演旧角色而已。从整体看来，画作宣扬的仍然是被画者的幸运、名声和财富。（在这里，也就是宣传伦勃朗本人了。）就像所有这类广告一样，这幅画是空洞无情的。

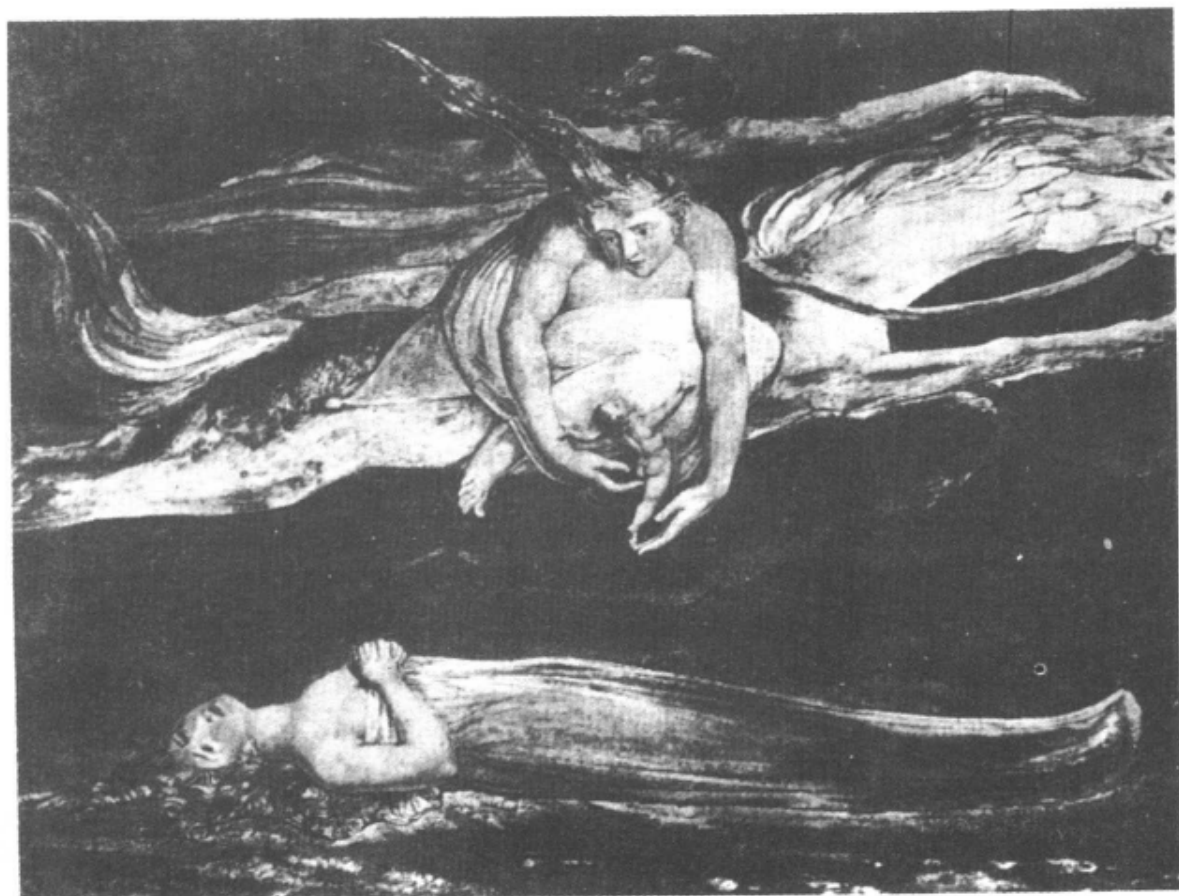
SELF-PORTRAIT BY REMBRANDT 1606-1669

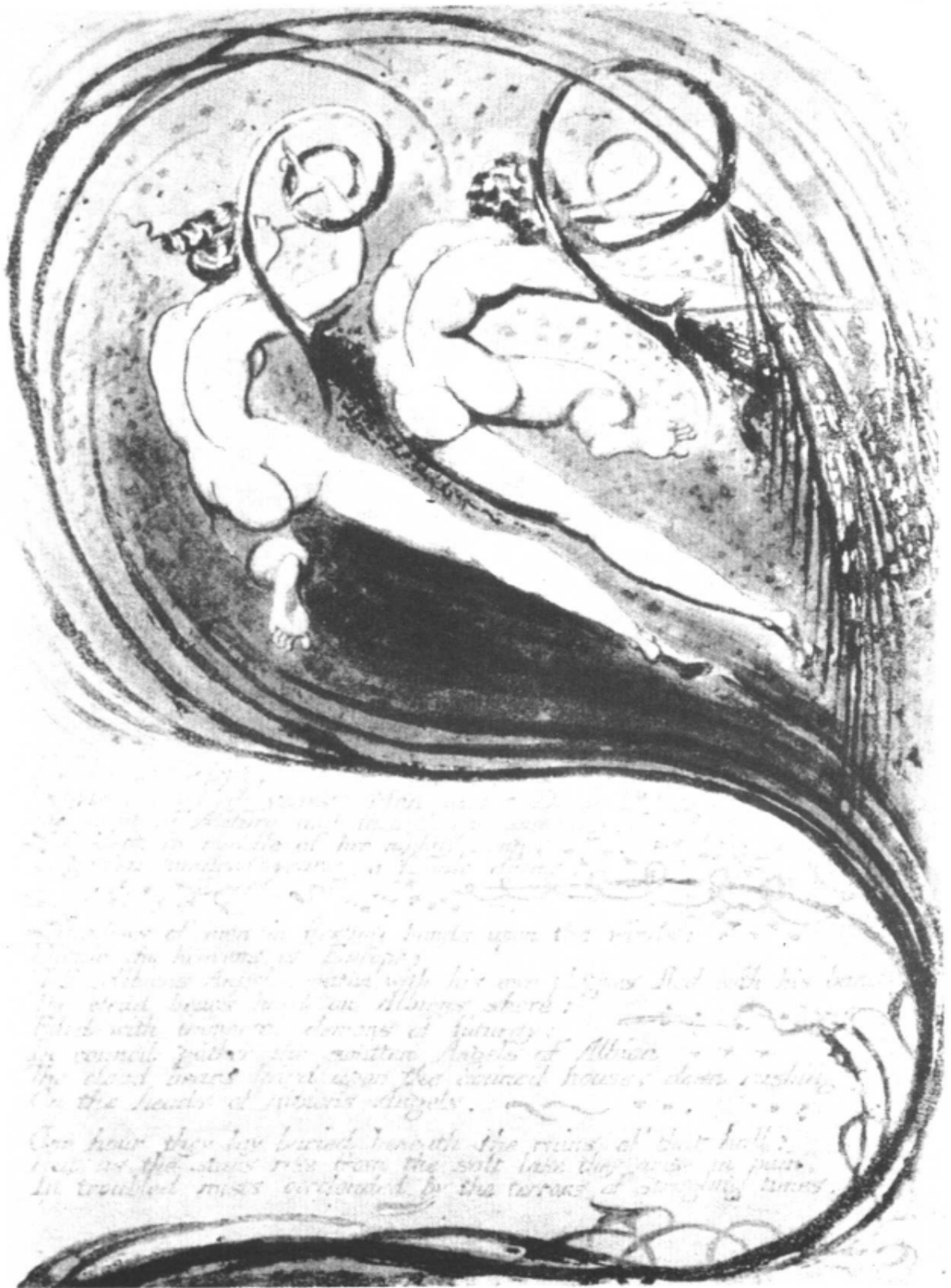


在后一幅画里，他以传统反击传统。他夺取了传统的语言。他是个垂垂老翁了，往事如烟，唯余生死一题，感到人生如梦。画家在自己——也就是这位老人——身上，找到了一种传统上用以排斥这类问题的手法，来表现这种感觉。

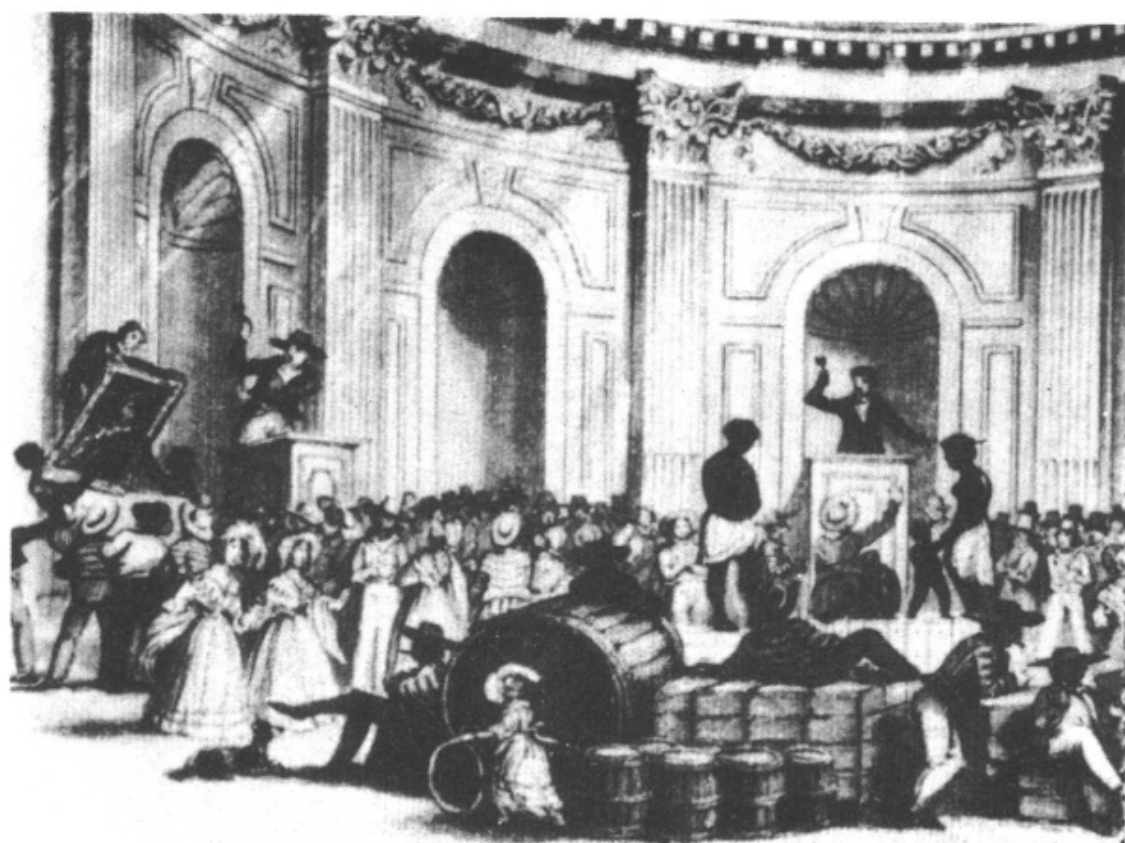
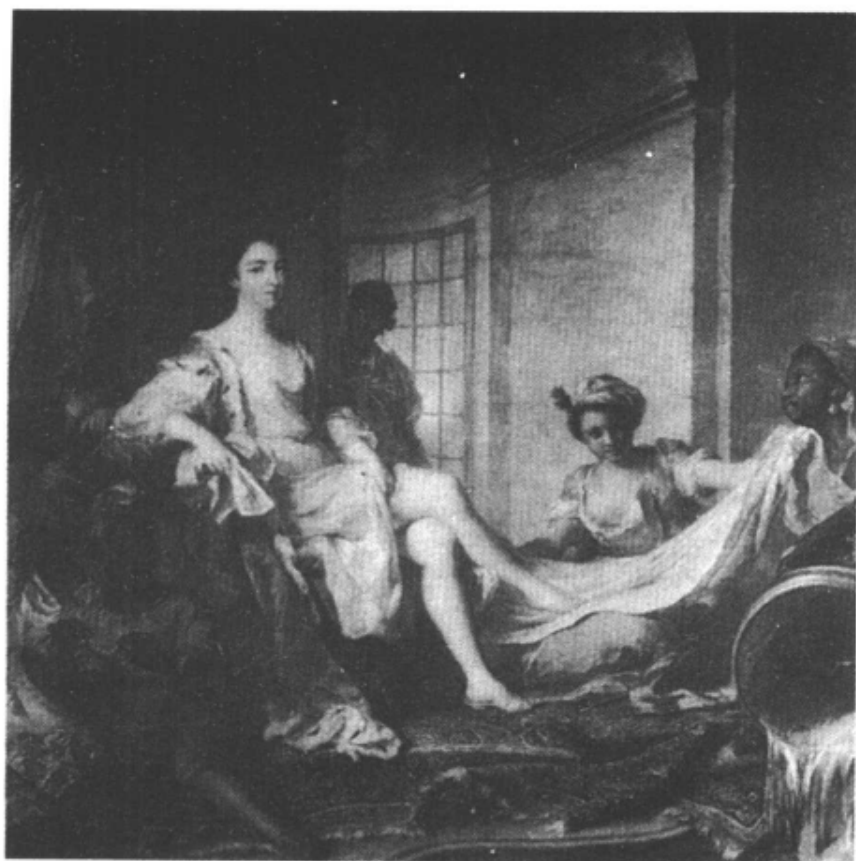


EUROPE SUPPORTED BY AFRICA AND AMERICA





MILDEW BLIGHTING EARS OF CORN



SALE OF PICTURES AND SLAVES IN THE ROTUNDA, NEW ORLEANS, 1842

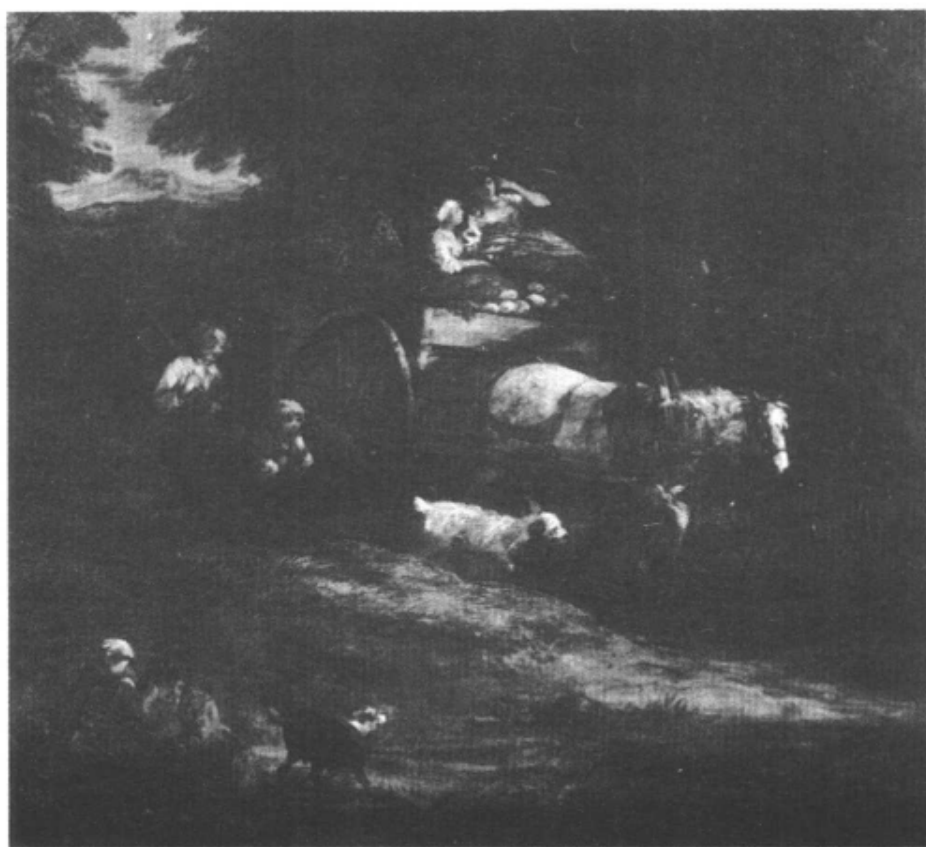


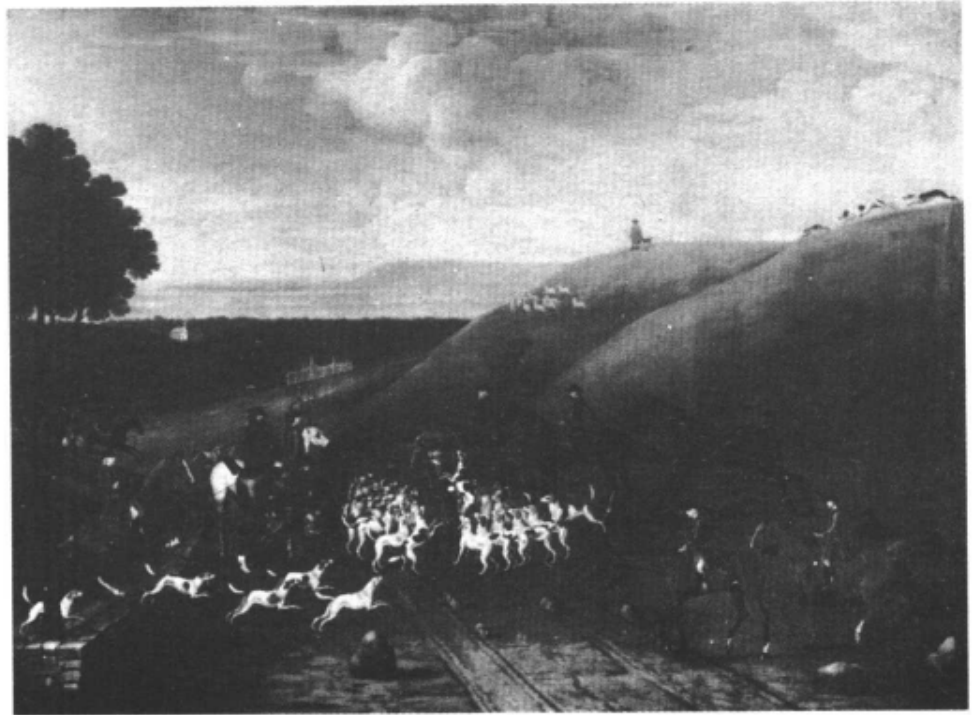
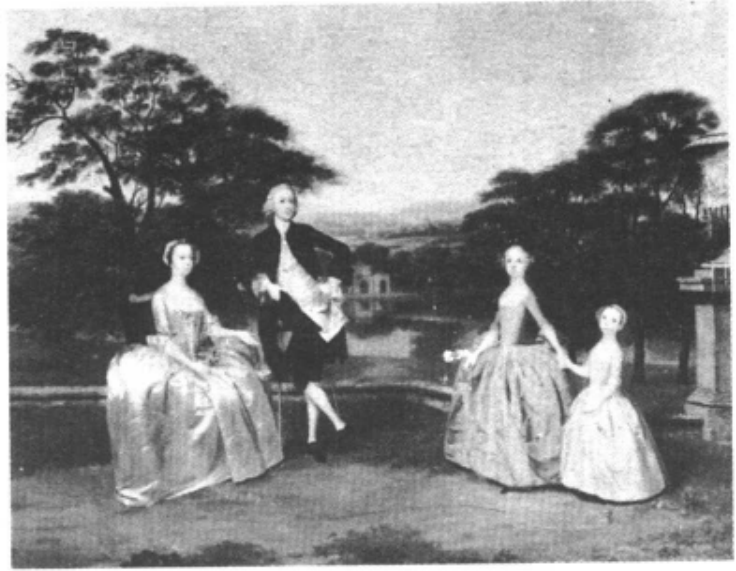














WOMAN WITH WHITE STOCKINGS



DEMOISELLES AU BORD DE LA SEINE

LES ROMAINES DE LA DECADENCE



LE SALON



MADAME CAHEN D'ANVERS

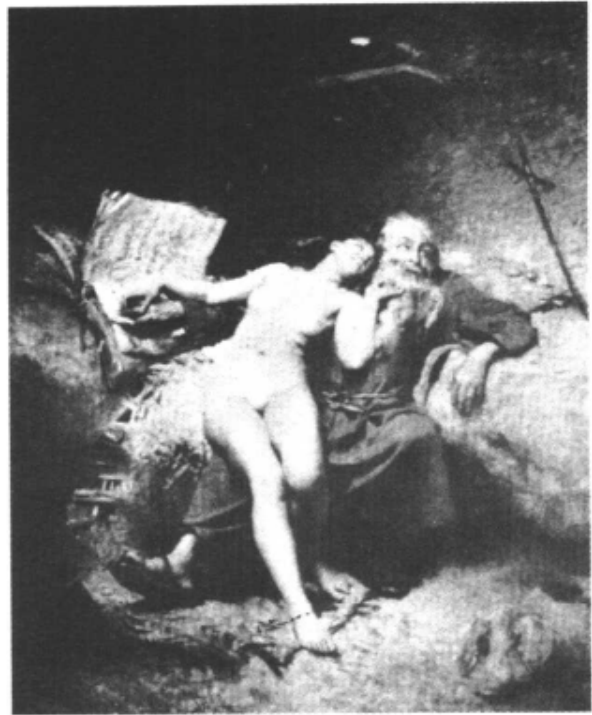


THE ONDINE OF NIDDEN





WITCHES SABBATH



THE TEMPTATION OF ST ANTHONY



PSYCHE'S BATH



LA FORTUNE

7



在我们居住的城市里，我们每天都看到大量的广告影像。再没有任何别的影像这样俯拾皆是。

历史上也没有任何一种形态的社会，曾经出现过这么集中的影像、

这么密集的视觉信息。

我们也许记得、也许忘却这些信息，可是总得投以匆匆一瞥。在这刹那间，这些信息以回顾或展望的方式刺激我们的想像力。广告影像只存在于瞬间。翻开书页、转过街角、车辆擦身而过时，广告就映入我们的眼帘。还有，当我们等待电视广告结束时，也可在荧屏上看到它的踪影。广告属于瞬间，因为广告必须不断更新，跟上时代步伐。然而广告概不论及现今，倒是常常道及过去与未来。



今天，我们对这些影像的诉求，已经习以为常，因而甚少注意到其整体的影响。一个人，出于特别的兴趣，或许会注意到一个独特的影像或信息。可是我们接受广告影像的整个体系，却犹如接受气候中的某个

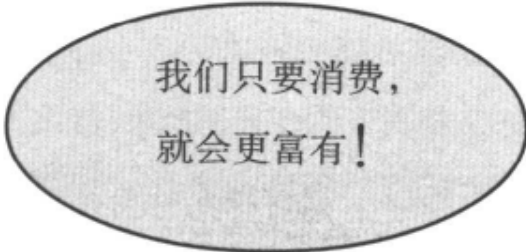
因素。譬如，这些影像属于瞬间却指向未来，因而产生了一种奇异的效果，我们十分熟悉这种效果，也就变得视若无睹。通常正是我们与影像擦肩而过——在步行、旅途、看书之时；在电视荧屏上，情况则有所不同，但即使在那时，理论上，主动权仍操在我们手中——我们可以挪移目光，调低音量，煮杯咖啡。然而，我们仍有这种印象：广告影像不断在我们身边掠过，好像驰向远方终点的特快列车。我们是静态的，广告却是活动的——直至报纸离手、电视节目继续播映或旧海报被覆盖。

广告通常被解释和判定为一种竞争性的媒介，最终有利于大众（消费者）及最有效率的制造商——因而有利于国民经济。广告也和某些关于自由的观念息息相关：购买者选购的自由，制造商办企业的自由。资本主义城市中的巨型广告牌和霓虹灯广告是“自由世界”近在咫尺的标记。



对于东欧众多的人来说,这类西方的影像概括了他们在东欧所匮乏的。广告被认为提供了选择的自由。

在广告世界中,不同品牌或厂商展开竞争;同时每个广告影像也确认并强化了对手。广告不仅是互相竞争的信息大组合,本身还是一种语言,传达一个共同信息。广告可以提供不同的选择,你可以选这种奶油或那种奶油,这辆车或那辆车,但广告作为一个体系,只提供了一种信息。



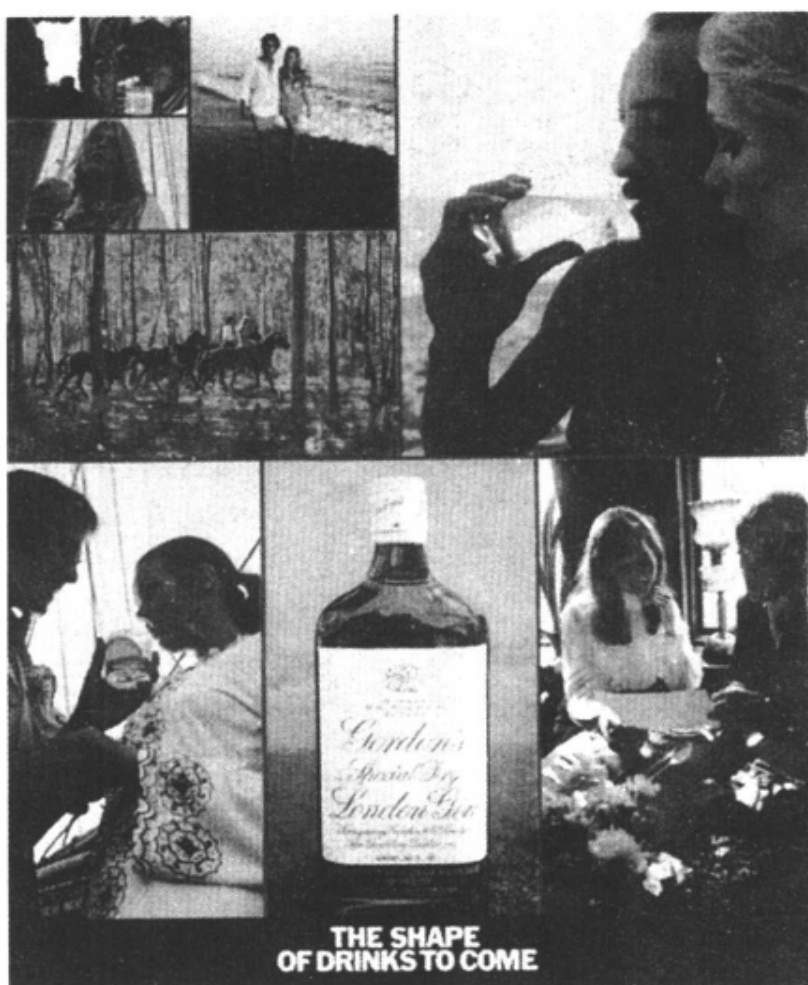
我们只要消费,
就会更富有!

广告建议我们每个人以多购多买来改变自我或生活。

广告说我们只要多消费,就会更富有——虽然我们在花钱后,只会变得更穷。

广告推出业已改变而备受羡慕的人士,并说服我们追求类似的改变。令人羡慕的状况就是构成魅力之所在,而广告就是制造魅力的过程。

请注意,千万别混淆了广告和它宣传的东西所能带来的享受或好处。广告之所以有效,正在于它凭靠真实性的支持。服装、食品、汽车、化妆品、沐浴、阳光,全是真实而可供享受的。广告首先作用于人们追求享受的本性,但是却不可能给我们具体的享乐用品,而且也拿不出令人信服的享受代用品。广告越是真切地传达在温暖而遥远的海洋中嬉戏



的乐趣，观赏者—买主越是意识到自己与那片大海遥隔千山万水，于是，对他来说，游乐其中的机会越是渺茫。正是这个缘故，广告向尚未得益的买主推销产品或机会。但它并不等于那种产品或机会。广告也绝非颂扬其本身的乐趣。广告总是针对未来的买主，向买主提供依靠商品或机会造就的富有魅力的自我形象。这种形象使他对即将转化的自己，也起了羡慕之心。这种心态是怎样萌发的呢？答案是来自别人的羡慕眼光。广告关注的是人际关系，而不是物品。它许诺的并非享乐，而是快乐——由外界判断的快乐。这种被人羡慕的快乐就是魅力。



Somebody finally realized that most women have more skin problems than they do and revolutionary about it.

Introducing Skin Balance Normalizers

We believe in the best results, so we've developed a line of products that balance, soothe, and protect your skin. They're the Skin Balance Normalizers. They're the Skin Balance Normalizers.

The Moisture Normalizer
A gentle, non-irritating cream that helps to soothe dry skin. It's made of fine, creamy particles that help to lock in moisture.

Normalizing Toner
A refreshing liquid that helps to balance your skin's pH.

Normalizing Cream
A rich, nourishing cream that helps to soothe and protect your skin.

Normalizing Moisturizer
A rich, nourishing cream that helps to soothe and protect your skin.

Normalizing Lotion
A rich, nourishing lotion that helps to soothe and protect your skin.

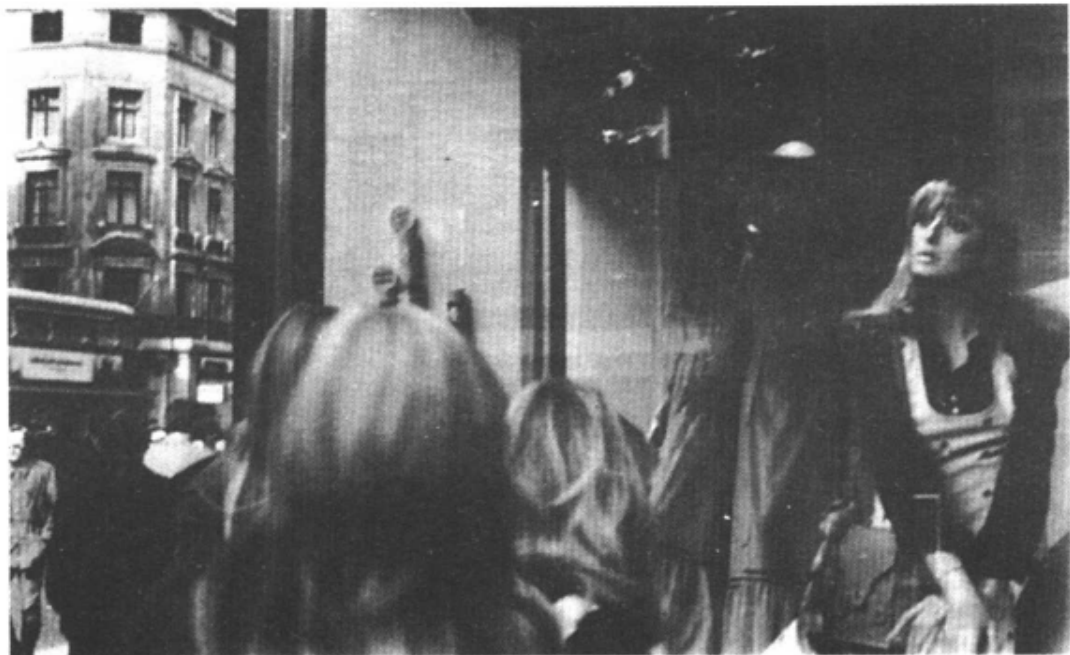
Normalizing Soap
A rich, nourishing soap that helps to soothe and protect your skin.



Skin Balance
Helena Rubinstein

的油画语言，是否有共通之处呢？

这只是那些需要问个明白的问题之一而已。它们之间有直接的延续



关系。只是文化权贵出于自身利益掩盖了这种关系。尽管有这种延续关系，两者之间也有巨大的差异，对此加以审视具有同等的重要性。

许多广告常直接参考古代艺术作品，有时更是整幅广告模仿名作。

DEJEUNER SUR L'HERBE BY MANET 1832-1883



广告形象往往借助雕塑或绘画，以增强广告信息的吸引力或权威性。镶上画框的油画，时常挂在商店的橱窗，成为展品的一部分。

广告“引用”艺术作品，有双重作用。艺术是富裕的标志：它属于美好的生活，也是世界赐予富人和美女的装饰品。

可是，艺术品也隐含暗示着一种文化权威，一种尊贵乃至智慧的形式，凌驾于任何粗俗的物质利益之上。油画是文化遗产，它令人想到一个有修养的欧洲人的形象。因此，被引用的艺术作品（它对广告如此有用，就是这个缘故），在同一个时间里说的是两件几乎自相矛盾的事情：它既意味财富又表示灵性；它还有一层含义——广告推荐的购买，既是奢华的享受同时又能体现文化价值。事实上，广告对油画传统的理解远比艺术学者更透彻。广告掌握了艺术作品和它的观赏者—拥有者之间的



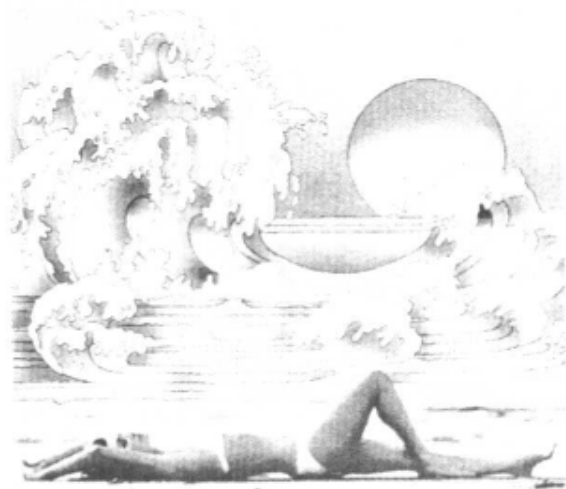
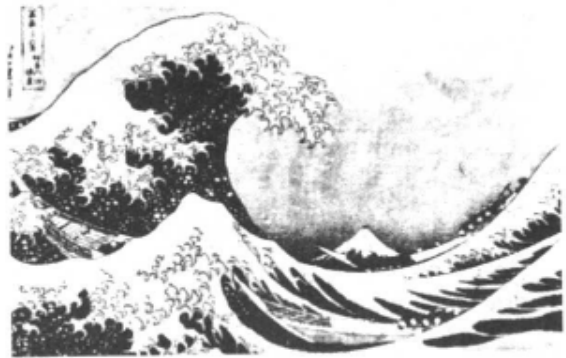
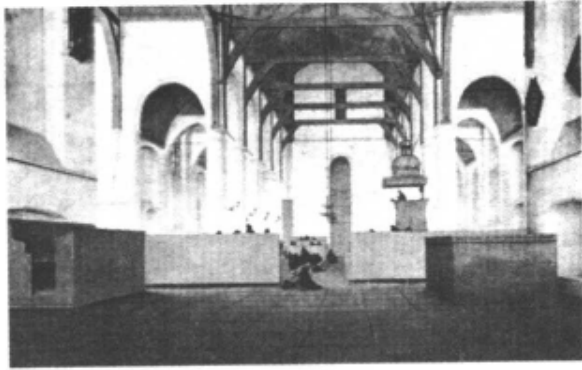
奥妙关系，并以此为契机，极力劝说并讨好观赏者—买主。

然而，油画和广告之间的延续关系远比“引用”具体画作的历史深远。广告在很大程度上依赖油画语言。广告用同一种腔调描述相同的东西。有时候，两者看上去确是难分彼此，简直好像在玩“障眼法”游戏，把酷肖的图像或图像细节排列在一起。然而，这种延续关系的重要性，不在图画精确对应的层面上，而在运用的各套符号层面上。

把本书的广告和油画形象作一比较，或拿起一本画报，或步入一条繁华的购物街去观看橱窗中的陈列品，然后翻阅一本有插图的博物馆目录，并注意这两种媒体所传达的信息何其相似。理应对这一现象进行一个有系统的研究。在此，我们只能指出两者的设计和目的有一些极为相似之处。



IS IT FUR REAL?



模特儿（时装模特儿）和神话人物的千姿百态。

浪漫地运用自然风光（树、叶、水）来创造一片安静乐土。

充满怀旧和异国情调的地中海。

摆出典型妇女的各种姿势：安详的母亲（圣母）、轻松愉快的女秘书（女演员、国王的情妇）、完美的女主人（观赏者—收藏者的妻子）、性的对象（维纳斯，惊诧的半裸仙女），等等。

特别性感的女性美腿。

炫耀奢华的专用物品：金镂铜雕、裘皮大衣、光亮如新的皮具，等等。

为观赏者设计，正面展示恋人的各种姿态和拥抱姿势。

提供新生活的大海。

代表富裕和阳刚之气的男性姿态。

用透视法处理距离——造成神秘感。

饮酒也就代表着成功。

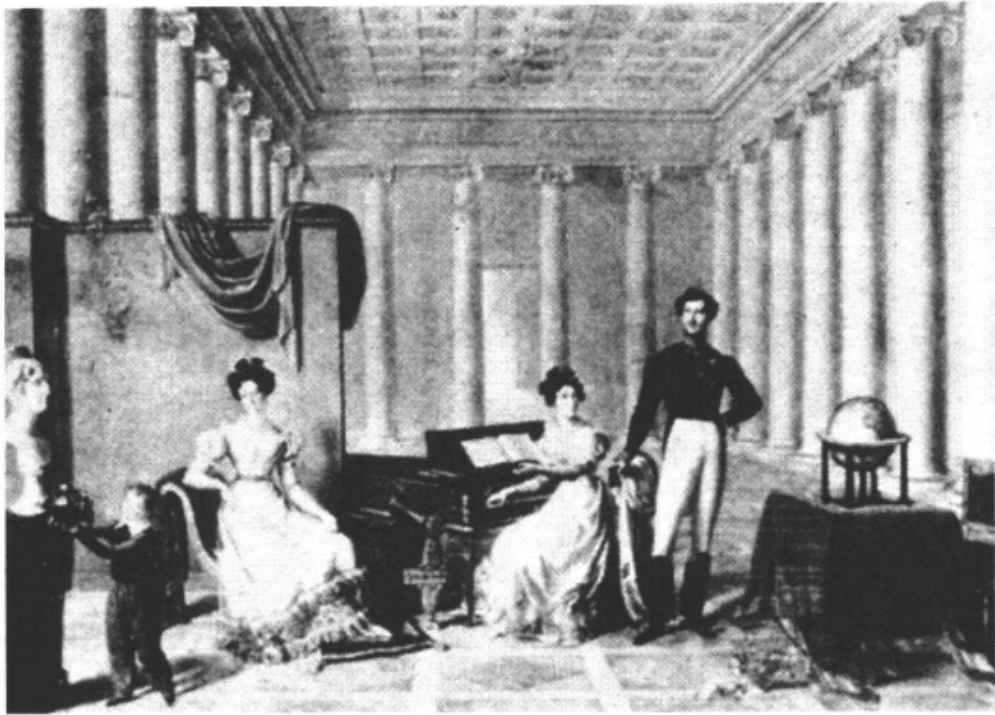
古代骑士（骑兵）变作摩托车手。

为什么广告如此倚重油画的视觉语言？

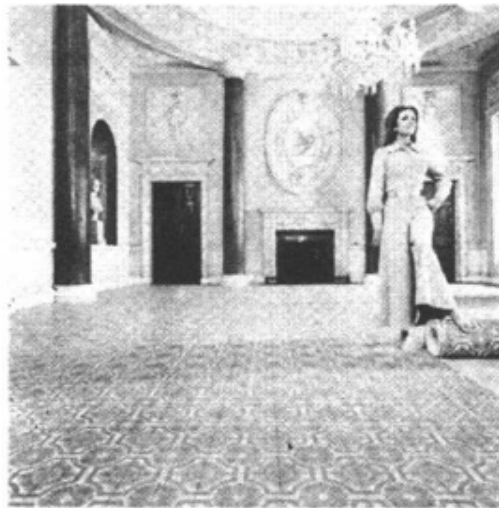
广告是消费社会的文化，通过影像传播当时社会对自身的信仰。这些影像使用油画语言有以下几点理由。

油画本是用来歌颂私有财产的。作为一种艺术形式，它根源于“你拥有什么，你就是什么”的原则。

CARLO LODOVICO DI BORBONE PARMA WITH WIFE, SISTER AND FUTURE CARLO III OF PARMA, ANON 19TH CENTURY



认为广告取代了“后文艺复兴时期”的欧洲视觉艺术是错误的。它正是那种艺术濒临消亡回光返照的形式。



Is it Italian tile? Or a real Armstrong floor?

Place this floor in your room - and you'll give
 the answer.
 Or come to the Armstrong Store. We'll give you
 all the facts about our Armstrong floor. It's
 the most beautiful, the most durable, the most
 practical floor in the world. It's the floor that
 will last for ever. It's the floor that will
 give you the most pleasure and the most
 satisfaction. It's the floor that will give you
 the most comfort and the most health.
 It's the floor that will give you the most
 beauty and the most grace. It's the floor
 that will give you the most peace and the
 most happiness. It's the floor that will give
 you the most love and the most life.

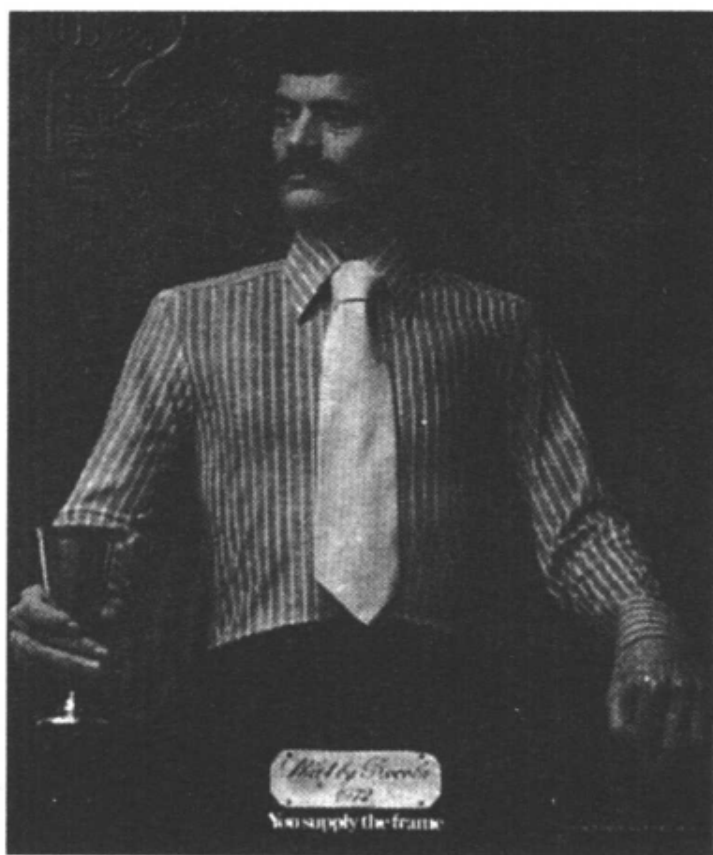
Come and play footy with Armstrong

广告实质上是怀旧的。它无奈地把过去卖给未来。它难以证实自己的论断合乎情理。因而，涉及质量的广告语言必求助于回顾与传统。假如广告运用严格的当代语言，既会缺乏自信又难以令人信服。

广告必须把一般观赏者—买主的传统教育拿来为己所用。它可以利用他在上学时获得的有关历史、神话、诗歌的知识来炮制魅力。借“国王”的大名贩卖雪茄，同狮身人面像挂钩兜售内衣，同乡村别墅这一社会地位的象征拉上关系，推销新式轿车。



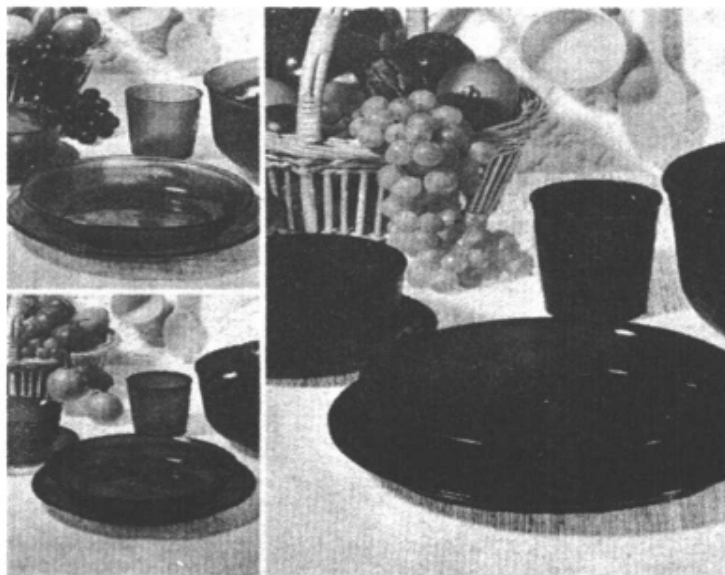
在油画语言中，这些影影绰绰的历史的或诗意的或道德的引经据典屡见不鲜。它们并不确切，而且最终毫无意义可言；不过，这倒成了有利的一面：它们不必明白易懂，只消让人回忆起那半生不熟的文化课程即可。广告将全部历史变得像神话一般。要有效地做到这一点，广告必须使用具有历史向度的视觉语言。



最后，技术的发展轻易地就把油画语言转化为广告的陈腔滥调。这是指大约15年前发明的廉价的彩色摄影。这种摄影能重现物体的色彩、纹理及实质感，以前只有油画颜料才能达到这一步。彩色摄影之于观赏者—买主，仿佛油画颜料之于观赏者—收藏者。两种媒介运用相似的、具有高度实感可触知的手段，挑动观赏者想把画面展示的**实物**搞到手的意识。面对油画或广告，观赏者都感到自己几乎可以触摸画中事物，这就提醒他如何有可能拥有或确实拥有那件实物。

尽管两者有语言上的延续关系，但是广告的功能与油画的功能却迥然不同，而观赏者—买主同世界的关系与观赏者—收藏者同世界的关系也大异其趣。

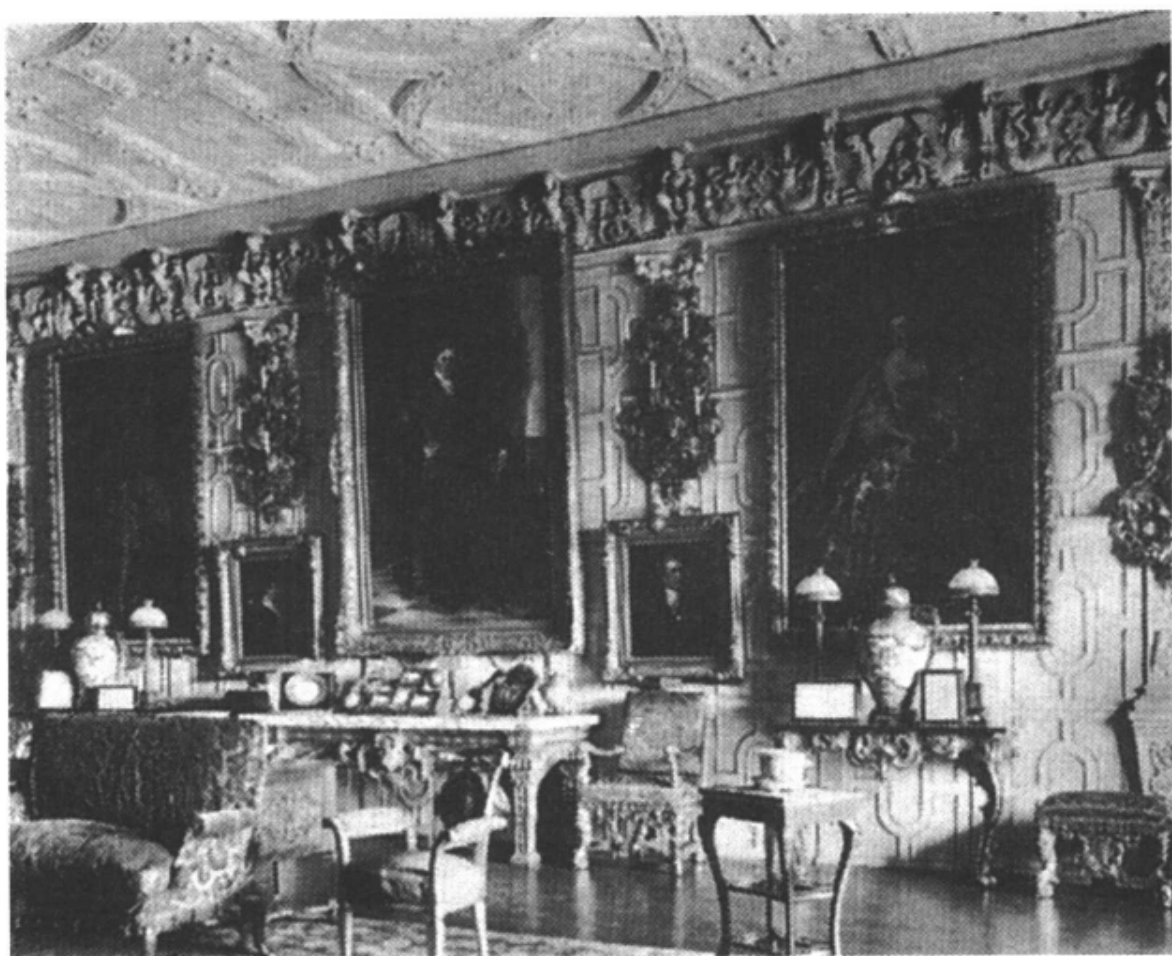
STILL LIFE WITH DRINKING VESSELS BY CLAESZ 1596/7-1661



Sierra . Le soleil de midi .

L'apogée de la gamme Arcoroc, en verre stampé, donc très résistant au choc.
Sierra rubis, ambre ou serti, c'est le soleil de midi sur votre table. Assiettes, gobelots, jattes, bols, tasses, etc.

arcoroc 
Création de la Verreterie Cristallière d'Arcques



油画显示了它的主人在其产业及生活方式之内所享受的一切。油画巩固了收藏者自身的价值观，强化了他对自己原有形象的看法。油画是以事实，即收藏者的实际生活作为起点的。油画为他的居室增色添辉。

广告的目的旨在使观赏者对他当前的生活方式萌生不满，但并非使他不满意社会的生活方式，而是让他对此中自己的生活方式感到不满。广告示意：假若他购买广告推销的商品，生活便可望改善。它向观赏者提供了一项改善现状的选择。

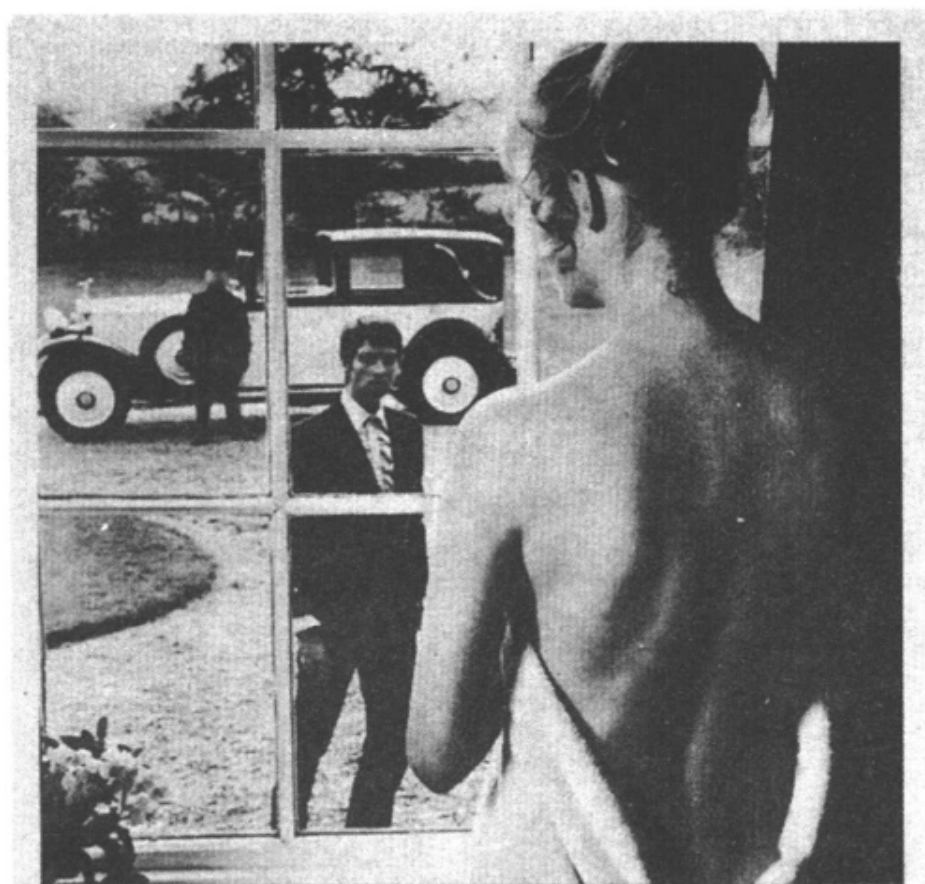


油画所针对的是那些靠市场赚取钱财之辈；而广告则针对那些构成市场的人，即观赏者—买主，他们也就是为他人创造双倍利润的消费者——生产者——先是作为工人，然后又当买主。唯一能相对地摆脱广告的地方是豪门富户；富豪的钱财是不掏出自己的腰包的。

所有广告都对克服忧虑下工夫。一切的总和是金钱，金钱到手也就无忧无虑了。



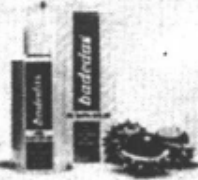
对于广告而言，现在，从定义上说，乃是不足的。以往，人们把油画当作永世长存的记录。油画给予收藏者的欢乐之一是这种遐想：它会把自己当时的影像传送给未来的子孙后代，因而，很自然地用现在时态创作油画。画家或根据现实，或运用想像力，描绘他眼前的影像。昙花一现的广告形象只用未来时态：有了它，你将会受人欢迎；置身于这种环境之中，你与人交接的种种关系将会圆融生辉。



Things happen after a badedas bath
(they say it's got something to do with the horse chestnuts)

badedas. Just a capsule in your bath. Fantastic. Green waters which bubble like vintage champagne. Forgets about soap. Just lie there. Be cleansed more kindly, more gently than you'd believe possible. Enjoy the mysterious action of a special extract of horse chestnuts.

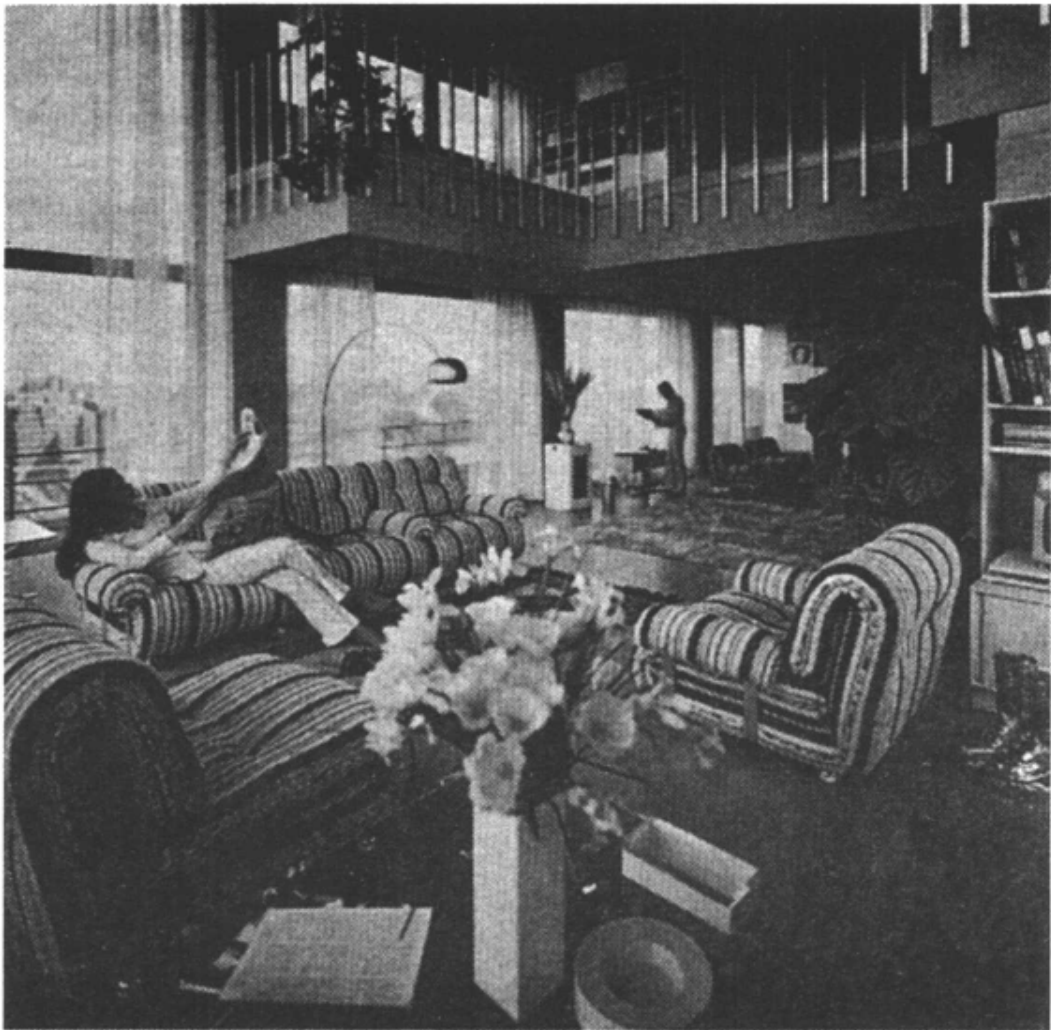
The fresh smell of deep green continental forests. And what happens afterwards? To the new, invigorated, re-born you? Quite simply. Lebenslust. Which the British, masters of understatement, call joie de vivre.



badedas

the most stimulating thing since taking a hot-water extract of horse chestnuts

以工人阶级为主要对象的广告,倾向于通过它推销的特殊商品的功能,许下改变买主个人生活的诺言(见上页图:灰姑娘);招徕中产阶级的广告则许诺:用配套的商品营造一种整体的气氛,借此改变人事交往接触的种种关系(见下图:迷人的宫殿)。



G-Plan a whole new way of life.

One of the beautiful advantages of investing in G-Plan's new Duo range is that you can start as you mean to go on. For the first time you are spared the problem of deciding how many armchairs you need, or how long your new sofa should be.

With Duo, a single supremely comfortable seating unit for your

bedroom can be transformed into an elegant armchair for your study, or linked up to make a magnificent two, three, four and even six-seater sofa for your living room. Each Duo unit is upholstered in layer upon layer of softest fibres, deeply buttoned for maximum comfort on to a frame of solid beechwood. And there's a choice of over 60 complementary

colours, too. This is whole house furniture for a whole new way of life. Illustrated, individual units from £43.00 (with arms £64.00). View G-Plan at leading furniture stores and ask for the catalogue of the whole range of G-Plan furniture.

E. Gossard Limited, High Wycombe, Buckinghamshire.



广告用将来时态表达，而这未来成果的兑现却是绵绵无尽期的。那么，广告如何继续取信于人而足以发挥其影响力呢？广告会保持它的信誉的，因为它的真实性并不取决于它的许诺是否兑现，而是取决于广告推销的幻想同观赏者—买主的幻想之间的关系。广告主要不是作用于现实而是作用于幻想。

为了更好地理解这一点，我们有必要回到魅力的概念。

THE PRESENT
TO BE ENJOYED
ALL YEAR
THROUGH

GLAMOUR

12

YOUR GIFT OF GLAMOUR

Give 12 presents in one—give a year of Glamour to delight and inform her about fashion, beauty, entertaining, decorating, careers, travel, interesting people, events, and ideas that are shaping our world. And Glamour is so easy to give. Tear out and mail the order form today, and we'll take care of everything else. We'll sign and send a Christmas card for you to announce each gift of Glamour... and every month during the next year we'll deliver another of your Glamour presents.

160

© 1964 by Time, Inc.

魅力是现代的新发明，在油画兴盛时期它并不存在。优美、高雅、权威等概念似乎同它表面上相似，可是却根本不同。

在庚斯博罗眼中的西登斯夫人（Mrs Siddons）不具魅力，由于画中的她并不令人妒羨，因而也不快乐。她也许看上去富有、美丽、有才华、幸运，可是这些素质都是属于她自己的，这是人所公认的。她之所以为她，并不完全取决于那些有心模仿她的人。她不完全别人妒羨的

MRS SIDDONS BY GANSBOROUGH 1777-1788



具体对象——而安迪·沃霍尔（Andy Warhol）推出的玛丽莲·梦露（Marilyn Monroe）却是这方面的范例。

假若社会上对个人的妒羨没有发展成普遍而广泛的情绪，魅力就不可能存在。向民主推进而中途辍步的工业社会，是生产这种情绪的理想社会。追求个人幸福，作为一种普遍的权利得到了承认，然而现存的社会状况使个人感到无能为力。他处于当前的他和理想中的他这一矛盾之中，他或者充分认识这一矛盾及其根源，投入争取彻底民主的政治斗争

MARILYN MONROE BY ANDY WARHOL



(这场斗争除了争取别的种种权利外,还包括推翻资本主义社会);他或许照旧生活,继续受制于同他的无能为力感融为一体的妒羨之心,而这种妒羨心会演化成周而复始的白日梦。

正是这个缘故,我们才明白为什么广告能保持信誉。广告实际上提供的东西同它许诺的未来之间存在一条鸿沟,观赏者—买主自我感觉的形象同他理想中的自己,两者之间也存在一条鸿沟,这两条鸿沟颇为一致,它们合二为一了;为这条单一的新鸿沟填空补缺的,不是行动或生活经验,而是充满魅力的幻梦。

工作条件往往强化这个以梦补缺的进程。



梦幻中的未来“平衡”了毫无意义的工时构成的、永无止境的现在，在幻想中，假设的积极取代了眼前的消极。在他的白日梦里，懈怠的劳工变成了踊跃的消费者，工作的自我羡慕消费的自我。

没有两个梦是一样的。一些梦稍纵即逝，另一些梦则绵延接续。做梦对于梦者来说永远是个人私事。广告并不生产梦，它所做的一切是提醒我们每个人：我们还没有令人羡慕——然而，我们是能做到这点的。



广告还有另一种重要的社会功能。广告制作者和使用人却没有将这种功能作为广告的目的予以考虑，但是，这一事实丝毫不会降低它的重要性。广告把消费转换成民主的代用品，人们对食（或衣或行）的选择取代了有意义的政治选择。广告有助于掩盖或补偿社会中一切不民主的现象，而且它也掩饰了世界其他地方发生的事端。

广告等于某种哲学体系。它用自己的一套说法解释一切。它对大千世界作出诠释。

整个世界成了广告实现予人美好生活这一承诺的舞台。世界对我们微笑，它向我们委身奉献。在我们想像中，处处都在向我们委身奉献，于是处处显得大同小异。

ALITALIA'S TWO FOR THE PRICE OF ONE HOLIDAYS



按照广告的说法，人情练达就是让你的生活避开冲突。



广告甚至能把革命化为自己的词藻。

REVOLUTIONARY

THE PERFECT PANTI-HOSE



CHEVRONS by FINERY 

COME JOIN THE FREEDOM-LOYERS



Follow the Freedom-Lovers
into the beautiful world of *Berlet*

广告阐释的世界同世界的现实情况差别十分悬殊，这种情况有时在登载新闻报道的彩色杂志中更为明显。下面是这类杂志中某期的卷首提要。

这样的对比令人大为震惊，不仅是由于展示了两个共处的世界，也

THE SUNDAY TIMES *magazine*
Contents, June 6, 1971

The Picturesque Slum: the House of Commons, how it works, and why it doesn't work better, by Tom Driberg; models by Roger Law and Deirdre Amsden. **Page 8**

The Road from Bangla Desh: the plight of the East Pakistan refugees (right), photographed by Donald McCullin. **Page 20**

The Fuehrer's Mistress: the strange love affair of Eva Braun and Adolf Hitler, by Antony Terry; with newly released photographs. **Page 28**

High-Speed Lib: profile of Marie-Claude Beaumont, the first woman for 20 years to drive at Le Mans, by Judith Jackson, photograph by David Steen. **Page 40**

Chess by C. H. O'D. Alexander; **Bridge** by Boris Schapiro; **Mephisto Crossword**. **Page 44**





Things happen after a badedas bath

(they say it's got something to do with the horse chestnuts)

foamy green waters bubble and tingle, the fresh tang of deep green continental forests spikes the air ... badedas with its mysterious extract of horse chestnuts is weaving its old magic, forget about soap. Just lie there ... wallow ... being cleaned more kindly, more gently than you'd believe possible. But it's what happens afterwards that matters, to the re-born, invigorated you. Call it Lebenslust if you will (the French shrug it off as joie de vivre). The British simply revel in it.



badedas

the most stimulating thing since bathing itself
—with extract of horse chestnuts

是由于将它们作上下安排的那种文化所表现出的偏激冷嘲的态度。也许可以这么声辩：并列这些影像不是故意的。然而，所有这一切居然都出自同一文化：文本、在巴基斯坦拍摄的照片、为广告摄制的照片、杂志的编辑手法、广告的设计、两者的印刷，以及广告栏目同新闻栏目无法协调的事实。

理应强调的不是这种对比引起的道德震撼。广告商自会考虑这种冲击的。《广告人周刊》(*Advertisers Weekly*) (1972年3月3日) 报道说，某些广告公司如今认识到新闻杂志上这种令人遗憾的并列会危及推销，因而决定少用信手拈来的图片，多用冷静的图像，宁可多用黑白照片，而少用彩色照片。我们理应认识的是这种对比揭示了有关广告本质的哪个方面。

广告以**平静无事**为本。它的宣传达到了这样的程度：普天之下，莫非广告。对于广告来说，一切真实事件都是例外，它们只是那些素不相识的人的遭遇。在孟加拉拍的照片，披露的事件是悲惨而遥远的。可是，倘若这些事件就发生于近在咫尺的德里或伯明翰，其对比的强烈程度不会逊色分毫。对比也无须非依靠事件的悲剧性不可。假如它们是悲惨的，它们的悲剧将引起我们的道德感注意这一对比。然而，倘若发生的是快乐的事，而且用直率的、不落俗套的手法将它们拍了下来，那么这种对比也具有同样强烈的效果。

广告置身于遥遥无期的未来，它摒除了目前，因而也摒除了一切变化、一切发展。在那里，容不得经验。凡是现在发生的一切，都是发生在广告之外的。

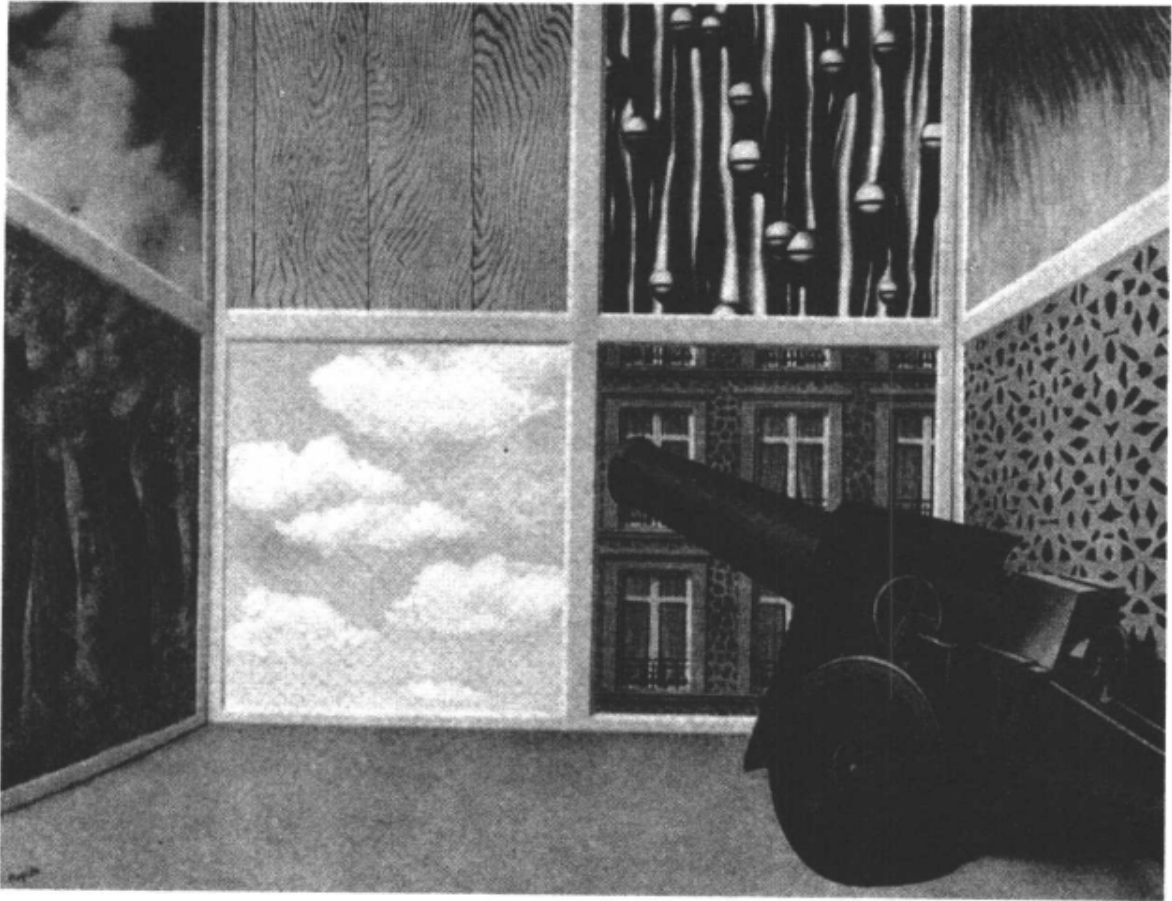
如果广告语言不突出广告本身具备实质感这一特点，广告就会立刻

显露其太平安静的本相。广告推出的一切全在那里待价而沽。“获取”这一行为，取代了其余的一切行为，拥有感把其余一切感觉悉数湮没。

广告发挥着巨大的影响力，是一种极其重要的政治现象。它说得天花乱坠，可是提供的东西却极为有限。它六亲不认，只承认购买力。人类其余一切权力或需要无不屈居于这一力量之下。广告汇拢一切希望，把它们处理得大同小异，再加以简化，于是就炮制出每做一宗生意都要奉送的那种既热切又模糊、既奇妙又重复的诺言。在资本主义文化中，难以想像除此以外还有别的希望或别的满足或别的乐趣了。

广告是资本主义文化的生命——资本主义已经到了没有广告就难以生存的地步——同时，广告又是它的幻梦。

资本主义迫使受它剥削的广大群众将自身的利益规定得狭隘无比，以维持它的生存。资本主义曾经用大规模的剥夺达到这个目的。今天，在发达国家，资本主义的同一目的又在得逞，它使用的手段是把判断事物吸引人与否的虚假标准强加于人。



ON THE THRESHOLD OF LIBERTY BY RENÉ MAGRITTE 1898-1967

让读者续下去……

插图说明

- 1 《梦境之钥》René Magritte, 1898—1967, 私人收藏
- 6 (上)《老年济贫院男管事》Frans Hals, 1580—1666, Frans Hals Museum, Haarlem
- 6 (下)《老年济贫院女管事》Frans Hals, 1580—1666, Frans Hals Museum, Haarlem
- 12 《摆弄摄影机的男人》(照片) Dziga Vertov, 1896—1954
- 13 《静物与柳条椅》Picasso, 1881—1973
- 16 《岩间圣母》Leonardo da Vinci, 1452—1519, National Gallery, London
- 18 《岩间圣母》Leonardo da Vinci, 1452—1519, Louvre, Paris
- 19 《圣母子与圣安妮和施洗者圣约翰》Leonardo da Vinci, 1452—1519, National Gallery
- 22 《维纳斯与战神马尔斯》Sandro Botticelli, 1445—1510, National Gallery, London
- 24 《向耶稣受难地进发的队伍》Pieter Breughel the Elder, 1525—1569, Kunsthistorisches Museum, Vienna
- 25 《有乌鸦的麦田》Vincent van Gogh, 1853—1890, Stedelijk Museum, Amsterdam
- 30 《倒奶的妇人》Jan Vermeer, 1632—1675, Rijiksmuseum, Amsterdam
- 38 (上左)《裸像》Picasso, 1881—1973
- 38(上右)《裸像》Modigliani, 1884—1920, Courtauld Institute Galleries, London

- 38 (下左)《不再》Gauguin, 1848—1903, Courtauld Institute Galleries, London
- 38 (下右)《站立的裸像》Giacometti, Tate Gallery, London
- 39《拔示巴》Rembrandt van Ryn, 1606—1669, Louvre, Paris
- 43《帕里斯的裁判》Peter Paul Rubens, 1577—1640, National Gallery, London
- 45《斜卧的酒神巴库斯的狂女》Felix Trutat, 1824—1848, Musée des Beaux Arts, Dijon
- 48《伊甸园: 诱惑、堕落及放逐》选自“Les Très Riches Heures du Duc de Berry”, by Pol de Limbourg and brothers, 1416年以前, Musée Condé, Chantilly
- 49 (上)《亚当与夏娃》Jan Gossart called Mabuse, died c. 1533, Her Majesty the Queen
- 49 (下左)《夫妇》Max Slevogt, 1868—1932
- 50《苏珊娜与长老》Jacopo Tintoretto, 1518—1594, Louvre, Paris
- 51 (上)《苏珊娜与长老》Jacopo Tintoretto, 1518—1594, Kunsthistorisches Museum, Vienna
- 51 (下)《虚荣》Han Memling, 1435—1494, Strassbourg Museum
- 52《帕里斯的裁判》Lucas Cranach the Elder, 1472—1553, Landesmuseum, Gotha
- 53 (上)《帕里斯的裁判》Peter Paul Rubens, 1577—1640, National Gallery, London
- 53 (下)《内尔·格温》Sir Peter Lely, 1618—1680, Denys Bower Collection, Chiddingstone Castle, Kent
- 54 (左)《莫奇卡男女交媾瓷像》depicting sexual intercourse, Shippee-Johnson摄影, Lima, Peru
- 54 (中)《拉贾斯坦》18世纪, Ajit Mookerjee, New Delhi
- 54 (右)《毗湿奴与罗其密》11世纪, Parsacanatha Temple, Khajuraho
- 56《时间和爱情的寓言》Agno Bronzino, 1503—1572, National Gallery, London

- 57 《宫女》(细部) J. A. D. Ingres, 1780—1867, Louvre, Paris
- 58 《酒神、谷神与丘比特》 Hans von Aachen, 1552—1615, Kunsthistorisches Museum, Vienna
- 59 《山之女神》 William Bouguereau, 1825—1905, 私人收藏
- 60 《达那厄》(细部) Rembrandt van Ryn, 1606—1669, Hermitage, Leningrad
- 63 《身披裘皮大衣的海伦·福尔曼》 Peter Paul Rubens, 1577—1640, Kunsthistorisches Museum, Vienna
- 64 《描绘仰卧女子的男人》 Albrecht Dürer, 1471—1528
- 65 木刻, 选自《人体比例四书》 Albrecht Dürer, 1471—1528
- 66 (上)《乌尔比诺的维纳斯》 Titian, 1487/90—1576, Uffizi, Florence
- 66 (下)《奥林匹亚》 Edouard Manet, 1832—1883, Louvre, Paris
- 69 《庄严圣母》 Cimabué, Louvre, Paris, c.1240—1302?
- 70 (上)《圣母、圣婴及四天使》 Piero della Francesca, 1410/20—1492, Williamston, Clark Art Institute
- 70 (下左)《圣母与圣婴》 Fra Filippo Lippi, 1457/8—1504
- 70 (下右)《赴埃及途中小憩》 Gerard David d.1523, National Gallery of Art, Washington, Mellon Collection
- 71 (上左)《西斯廷圣母》 Raphael, 1483—1520, Uffizi, Florence
- 71 (上右)《圣母与圣婴》 Murillo, 1617—1682, Pitti Palace, Florence
- 71 (下)《欢叫的美丽羔羊》 Ford Madox Brown, 1821—1893, Birmingham City Museum
- 72 (上)《圣弗朗西斯之死》 Giotto, 1266/7—1337, Sta Croce, Florence
- 72 (下)《死神的凯旋》(细部) Pieter Brueghel, 1525/30—1569, Kunsthistorisches Museum, Vienna
- 73 (上左)《断头台斩决的首级》 Théodore Gericault, 1791—1824, National

Museum, Stockholm

- 73 (上右)《女子的三个时期》 Hans Baldung, 1483—1545, Prado, Madrid
- 73 (下)《丧命的斗牛士》 Edouard Manet, 1832—1883
- 74 (上)《静物》 Pierre Chardin, 1699—1779, National Gallery, London
- 74 (下)《静物》 Francisco Goya, 1746—1828, Louvre, Paris
- 75 (上)《静物》 Jean Baptiste Oudry, 1686—1755, Wallace Collection, London
- 75 (下)《静物》 Jan Fyt, Wallace Collection, London
- 76 《达佛尼斯与克洛厄》 Bianchi Ferrari, Wallace Collection, London
- 77 (上)《维纳斯与战神》 Piero di Cosimo, 1462—1521, Gemäldegalerie, Berlin-Dahlen
- 77 (下)《潘神》 Luca Signorelli, 1441/50—1523, 原作已毁, formerly Kaiser Friedrich Museum, Berlin
- 78 (上)《拉格耶洛拯救安琪利加》 J. A. D. Ingres, 1780—1867, National Gallery, London
- 78 (下)《罗马盛宴》 Thomas Couture, 1815—1879, Wallace Collection, London
- 79 (上)《潘神与箫仙》 Boucher, 1703—1770, National Gallery, London
- 79 (下)《爱神诱惑清白, 欢乐引路, 悔恨紧跟》 Pierre Paul Prud'hon, 1758—1823, Wallace Collection, London
- 80 《诺尔舞厅》
- 81 (上左)《萨伏伊的埃马纽埃尔·菲利贝尔》 Sir Anthony van Dyck, 1599—1641, Dulwich
- 81 (下左)《恩底弥昂·波特》 William Dobson, 1610—1646, Tate Gallery, London
- 81 (右)《麦克劳德第22任首脑诺曼》 Allan Ramsay, 1713—1784, Dunvegan Castle

- 82 (上)《笛卡儿》Frans Hals, 1580/5—1666, Copenhagen
- 82 (下)《宫廷弄臣》Diego Velasquez, 1599—1660, Prado, Madrid
- 83 (上左)《塔德阿·阿里亚斯·恩里克斯夫人》Francisco Goya, 1746—1828,
- 83 (上右)《厨房一妇人》Pierre Chardin, 1699—1779
- 83 (下)《癡狂的绑匪》Théodore Géricault, 1791—1824, Springfield, Massachu
setts
- 84 (上)《自画像》Albrecht Dürer, 1471—1528
- 84 (下)《自画像》Rembrandt van Ryn, 1606—1669
- 85 (上)《自画像》Goya, 1746—1828, Musée Castres
- 85 (下)《不准复制》René Magritte, 1898—1967, Collection E. F. W. James,
Sussex
- 87 《奥克斯尼德大厅中帕斯顿家族的财物》荷兰画派, c.1665, City of Norwich
Museum
- 89 《利奥波德·威廉大公在他的私人画廊》David I. Teniers, 1582—1649,
Kunsthistorisches Museum, Vienna
- 91 《瓦伦蒂·贡萨加枢机主教的画廊》G. P. Panini, 1692—1765/8, Wadsworth
Athenaeum, Hartford, Connecticut
- 92 《一座美术馆的内部》佛兰芒, 1692—1765/8, National Gallery, London
- 94 《两大使》Hans Holbein the Younger, 1497/8—1543, National Gallery, London
- 96 《虚荣》Willem de Poorter, 1608—1648, collection, Baszenger, Geneva
- 97 (上左)《马格达林在阅读》Studio of Ambrosius Benson, 活动于1519—1550
年, National Gallery, London
- 97 (上右)《玛丽·马格达林》Adriaen van der Werff, 1659—1722, Dresden
- 97 (下)《忏悔者马格达林》Baudry, 1859年沙龙, Musée des Beaux-Arts, Nantes
- 99 但丁《神曲》插图 William Blake, 1757—1827, Tate Gallery

- 102 (上)《海军上将德·勒伊特在埃尔米纳城堡》 Emanuel de Witte, 1617—1692, collection, Dowager Lady Harlech, London
- 102 (下)《印度送珍珠与不列颠》为东印度公司而作, 18世纪, Foreign and Commonwealth Office
- 104 《托斯卡纳的斐迪南二世和罗韦雷的维多利亚》 Justus Suttermans, 1597—1681, National Gallery, London
- 105 (上)《威廉·艾瑟顿先生和夫人》 Arthur Devis, 1711—1787, Walker Art Gallery, Liverpool
- 105 (下)《博蒙家族》 George Romney, 1734—1802, Tate Gallery, London
- 106 《龙虾等静物》 Jan de Heem, 1606—1684, Wallace Collection, London
- 107 (上)《林肯郡公牛》 George Stubbs, 1724—1806, Walker Art Gallery, Liverpool
- 107 (下左)《静物》据称为Pieter Claesz(1596/7—1661)所作, National Gallery, London
- 107 (下右)《查理二世由皇家园丁奉献凤梨》 Hewart仿Hendrick Danckerts, 约1630—1678/9, Ham House, Richmond
- 108 (左)《汤利先生和朋友们》 Johann Zoffany, 1734/5—1810, Towneley Hall Art Gallery and Museum, Burnley, Lancashire
- 108 (右)《知识的胜利》 Bartholomew Spranger, 1546—1627, Nienna Gallery
- 109 《装饰婚姻之神的美惠三女神》 Sir Joshua Reynolds, 1723—1792, Tate Gallery, London
- 110 《莪相在瓦尔哈拉接待拿破仑的元帅》 A. L. Girodet de Roucy-Trioson, 1767—1824, Château de Malmaison
- 111 (上)《小旅馆即景》 Adriaen Brouwer, 1605—1638, National Gallery, London
- 111 (下左)《卖鱼孩子脸上堆笑》 Frans Hals, 1580—1666, Burgsteinfurt, Westphalia: collection, Prince of Bentheim and Steinfurt

- 111 (下右)《卖鱼孩子》Frans Hals, 1580—1666, National Gallery, London
- 112 《废墟附近景色》Jacob van Ruisdael, 1628/9—1682, National Gallery, London
- 113 《河上渔人起网》Jan Van Goyen, 1596—1656, National Gallery, London
- 114 《安德鲁斯夫妇》Thomas Gainsborough, 1727—1788, National Gallery, London
- 120 《伦勃朗与萨斯琪亚》Rembrandt van Ryn, 1606—1609, Pinakotek, Dresden
- 121 《伦勃朗自画像》Rembrandt van Ryn, 1606—1609, Uffizi, Florence
- 123 《美洲和非洲扶持下的欧洲》William Blake, 1757—1827
- 124 《怜悯》William Blake, 1757—1827
- 125 《霉病摧残谷穗》William Blake, 1757—1827
- 126 (上)《克莱蒙小姐》Jean Marc Nattier, 1685—1766, Wallace Collection, London
- 126 (下)《1842年新奥尔良圆形大厅中的图画与奴隶买卖》
- 127 (上左)《拉科斯基公主》Nicolas de Largillière, 1656—1746, National Gallery, London
- 127 (上右)《里奇蒙第三大公爵查尔斯》Johann Zoffany, 1734/5—1810, 私人收藏
- 127 (下)《两名黑人》Rembrandt van Ryn, 1606—1669, The Hague, Mauritshuis
- 128 《1883年萨拉·伯奇在巴纳多医生府邸》(照片) 逸名摄影师
- 129 《靠在窗台上的农家男孩》Bartolomé Murillo, 1617—1682, National Gallery, London
- 130 (上左)《全家相聚》Michael Nouts, 1656? , National Gallery, London
- 130—131 (上中)《打盹的女佣和她的女主人》Nicholas Maes, 1634—1693, National Gallery, London
- 130 (下左)《室内》作于Delft School, 1650—1655? , National Gallery, London

- 130—131 (下中)《在马厩院落中的一男一女》Peter Quast, 1605/6—1647,
National Gallery, London
- 131《在室内烹饪的妇人》(上右) Esaias Boursse, Wallace Collection, London
- 131《小旅馆即景》(下右) Jan Steen, 1626—1679, Wallace Collection, London
- 132 (上左)《节俭的一餐》John Frederick Herring, 1795—1865, Tate Gallery,
London
- 132 (上右)《阿伯茨福德景象》Sir Edwin Landseer, 1802—1873, Tate Gallery,
London
- 132 (中左)《白狗》Thomas Gainsborough, 1727—1788, National Gallery, Lon
don
- 132 (中中)《尊严与冒失》Sir Edwin Landseer, 1802—1873, Tate Gallery, Lon
don
- 132 (中右)《鲍尔斯小姐》Sir Joshua Reynolds, 1723—1792, Wallace Collection,
London
- 132 (下)《农车》(细部) Thomas Gainsborough, 1727—1788, Tate Gallery,
London
- 133 (上)《詹姆斯一家》Arthur Devis, 1711—1787, Tate Gallery, London
- 133 (中左)《灰色的役马与白色的灵猴以及马夫》George Stubbs, 1724—1806,
Tate Gallery, London
- 133 (中右)《栗色马》John Ferneley, 1782—1860, Tate Gallery, London
- 133 (下)《阿什唐公园的杀生》James Seymour, Tate Gallery, London
- 134《穿白长统袜的女子》Gustave Courbet, 1819—1877
- 135《塞纳河畔的姑娘》Gustave Courbet, 1819—1877, Musée de Petit Palais,
Paris
- 136 (上)《罗马帝国衰亡前的古罗马人》Thomas Couture, 1815—1879
- 136 (中)《客厅》(照片)

- 136 (下左)《安特卫普的卡昂夫人》L. Bonnat
- 136 (下右)《尼登的水神》E. Doerstling
- 137 (上左)《夜半相聚的魔怪》Louis Falero
- 137 (上右)《诱惑圣安东尼》A. Morot
- 137 (下左)《浴女普赛克》Leighton
- 137 (下右)《命运女神》A. Maignan
- 139 照片, Sven Blomberg摄
- 146 《草地上的午餐》Edouard Manet, 1832—1883, Louvre, Paris
- 148 (上)《朱庇特与忒提斯》J. A. D. Ingres, 1780—1876, Musée Granet, Aix-en-Provence
- 148 (下左)《潘神追逐箫仙》Hendrick van Balen I及Jan Breughel I的门徒, 17世纪创作, National Gallery, London
- 149 (上左)《1649年阿森代尔夫特的圣·奥德夫斯基教堂内景》Pieter Saenredam, 1547—1665
- 149 (上右)《波浪》葛饰北斋, 1760—1849
- 151 《卡洛·罗德维可·迪·波旁·帕尔马及其妻、妹和未来的卡洛·帕尔马三世》Anon, 19世纪, Archducal Estate Viareggio
- 154 《静物 酒具》Pieter Claesz, 1596/7—1661, National Gallery, London
- 161 《西登斯夫人》Thomas Gainsborough, 1727—1788, National Gallery, London
- 162 《玛丽莲·梦露》Andy Warhol
- 171 《临近自由》René Magritte, 1898—1967

Acknowledgement is due to the following for permission to re-produce pictures in this book:

Sven Blomberg, 139, 143; City of Birmingham, 71 (bottom); City of Norwich Museums, 87; Chiddingstone Castle, 53; Euan Duff, 156(top), 163; Evening Standard, 36; Frans Hals Museum, 6; Giraudon, 50, 51(top), 59, 70 (top), 72 (bottom), 74(bottom); Kunsthistorisches Museum, 25, 85; Mansell, 39, 63, 120, 121; Jean Mohr, 35, 43(bottom); National Film Archive, 12; National Gallery, 14, 19, 22(bottom), 43 (top), 56, 74 (top), 78 (top), 79 (top), 92, 94, 97 (top left), 104, 107(bottom left), 111, 112, 113, 114, 127, 129, 130(top left), 130—131 (top and bottom), 154, 161, 162; National Trust (Country Life), 80; Rijksmuseum, Amsterdam, 30; Tate Gallery, 105(bottom), 109, 132(top right and bottom), 133 (middle right and top); Wadsworth Atheneum, Hartford, 91; Wallace Collection, 75, 76, 79, 106, 116(top), 130—131 (top and bottom); Walker Art Gallery, 107 (top).

