

Oxford
History of Art
牛津艺术史

丛书中文版主编 | 易英

肖像艺术

Portraiture

Shearer West

[英] 希勒·韦斯特 著 | 金雨 译

文景

上海人民出版社

Horizon

Oxford
History of Art
牛津艺术史

丛书中文版主编 | 易英

肖像艺术

Portraiture

Shearer West

[英] 希勒·韦斯特 著 | 金雨 译

文景

Horizon

上海人民出版社



肖像艺术

(英) 希勒·韦斯特 著

金雨 译

图书在版编目（CIP）数据

肖像艺术 / （英）希勒·韦斯特（Shearer West）著；金雨译. --上海：
上海人民出版社，2022

书名原文：Portraiture

ISBN 978-7-208-17674-4

I. ①肖... II. ①希...②金... III. ①肖像画—绘画评论—世界②
肖像画—作品集—世界 IV. ①J211.25②J231

中国版本图书馆CIP数据核字（2022）第066778号

书 名：肖像艺术

作 者：[英] 希勒·韦斯特

译 者：金雨

出品人：姚映然

策划编辑：王 萌

责任编辑：高晓倩

装帧设计：安克晨

转 码：欣博友

ISBN：978-7-208-17674-4/J·639

本书版权，为北京世纪文景文化传播有限责任公司所有，非经书面授权，不得在任何地区以任何方式进行编辑、翻印、仿制或节录。

文 景

Horizon

豆瓣小站：世纪文景

新浪微博：@世纪文景

微信号：shijiwenjing2002

发邮件至wenjingduzhe@126.com订阅文景每月书情

文景
Horizon



阅读未来

豆瓣douban



bilibili



远而近的阅读
一起做个有趣的书呆子!

关注“世纪文景”



Portraiture

by Shearer West

Copyright © Shearer West 2004

Chinese simplified translation copyright © 2023 by Horizon Media Co.,
Ltd.,

A division of Shanghai Century Publishing Co., Ltd.

Portraiture was originally published in English in 2004.

This translation is published by arrangement with Oxford University Press
through Andrew Nurnberg Associates International Limited.

Horizon Media Co., Ltd. is solely responsible for this translation from the
original work and Oxford

University Press shall have no liability for any errors, omissions or
inaccuracies or ambiguities in such

translation or for any losses caused by reliance thereon.

OXFORD® is the trade mark of Oxford University Press.

ALL RIGHTS RESERVED

丛书中文版序言

易英

艺术史，是对于人的审美创造物的解释和历史的分析，它一方面和哲学、美学、艺术批评和鉴赏学相对应，另一方面与纯粹的文物研究相对

应。艺术史作为人文学科的一部分，它的建立虽然可以追溯到意大利文艺复兴时期，但是真正得到确立和发展是在德国，就像美国学者形容的那样：“艺术史的母语是德语。”德国哲学家温克尔曼在1764年出版了第一本以“艺术史”命名的书。

早期的艺术史研究主要是以艺术史家（大部分是艺术家和收藏家）直接经历的事件和直接接触的材料为记述对象，随着历史的积累和资料的丰富，艺术史研究的基本行为逐渐由记述转变为考据，艺术史家也和历史学家一样，不再是艺术家附带的兴趣，而成为一项专门的工作和职业。换句话说，在原始资料和文献以超量的形式呈现在人们面前的时候，考据几乎成了艺术史研究最基本的特征。艺术史方法作为一个问题的提出，就在于考据与材料的特定关系，即有限的考据和材料的无限积累和增长。人类历史上的艺术活动本来都只是个别的个体和群体的现象，在空间和时间上往往是相互隔绝和脱离的，在不同的地域和文化，一些艺术家诞生又去世，一些艺术现象发生又消失，它怎么会成为一种按照时间顺序整齐排列历史呢？究竟是按照什么样的原则来构筑这样一部艺术编年史呢？就像历史学研究有“什么是历史”这样一个终极命题一样，艺术史研究也同样存在着这样一个谜：“什么是艺术史？”这个问题的内在含义应该是“每一部艺术史都只是一个艺术史家或一种方法的历史”。也可以说，自从艺术史成为一门学科以来，就不断有艺术史家对编史的方法进行研究，并且从一个独特的视角将方法的概念直接用于自身的艺术史研究。

艺术史方法的思想也催生了编年史的变革，编年史不再是艺术家与作品在时间顺序上的排列，而是在一定的思想框架内涌现在历史的长河，如“作为风格史的艺术史”或“作为思想史的艺术史”，这一点在断代史的书写中体现得更加明显，如巴克桑德尔的作为艺术社会史的《15世纪意大利的绘画与经验》和赫伊津哈的作为文化史的《中世纪的秋天》。“牛津艺术史”（第二辑）中的《拜占庭艺术》同样是这样的情况。拜占庭艺术从传统的中世纪艺术的编年史分离出来，具有自身独立的品格。原来在西方艺术史的序列中，拜占庭艺术不是古典主义的延续和更改，就是古典主义的断

裂。拜占庭人是否有一种故意的、积极的行动来反对和摆脱古典的“幻觉主义”，走向一种可能更好地传播和象征基督教永恒价值和超越尘世的另一个世界的更加优越的艺术？传统的编年史和风格史关注艺术的表征，以古典主义为中心，视拜占庭艺术为他者与另类，从而得出首尾两端的极端差异的结论。完整的拜占庭艺术史也就是拜占庭的文化史，拜占庭艺术史的书写要打破材料的边界、艺术的边界，以及意识形态的偏见，充分意识到拜占庭人自己是如何建构其思维过程的，探究在寻找东方和西方的过程中，思想、精神、行为和生活方式所发生的巨大变化。这样，拜占庭艺术就不是一个他者的艺术史，而是立足于拜占庭自身的历史、文化、宗教和地缘政治并从中生发出来的历史。

《印度艺术》也有相似的情况。按照西方艺术的类别划分，绘画、雕塑和建筑属于高级艺术，其他的都是次要艺术。自瓦萨里以来，艺术史的写作都是以高级艺术为中心，次要艺术则不入主流。以往关于印度美术的写作，也是如此。伟大的艺术家创造伟大的艺术，而且艺术也是始于原始和低级，依照进步和发展的观念，朝向高级艺术的最终目的。但事实并不是这样，印度的文化不是西方的模式，所谓高级艺术的概念并不适用于印度。印度发展出了一个装饰器具的伟大传统，不存在“高级艺术”和装饰艺术的区别。按照西方古典主义的标准，古印度艺术也是始于简单和朴素，即早期的佛教雕塑和纪念性建筑，在公元5世纪的笈多时期达到古典的完美，然后是一段持续的衰退时期，这种衰退就是以建筑的装饰性为代表。事实恰好相反，如果从装饰性的角度来看，5世纪的笈多时期并不是古印度艺术的巅峰，在10世纪及以后的很长一段时间里，寺庙建筑的装饰和雕塑都达到了前所未有的辉煌。印度古代艺术不是从朴素到古典的线性发展，而是作为一系列范式的转变，不同时期和地区都有不同的艺术目的和目标。佛教、印度教、伊斯兰教和殖民时代，都横向地冲击着那个假想的线性结构。古代印度人有他们自己追求的艺术，有他们所热爱的艺术，印度艺术家和赞助人的审美条件是书写印度艺术史的基本出发点。

现代主义之后的艺术我们称为“后现代艺术”。这是一段很难把握的历

史，从1945年“二战”结束到21世纪初，现代主义逐渐消退，后现代异军突起。前半段似乎还是传统的写作，仍然以艺术流派和艺术家为中心，艺术形式和艺术风格如影随形。度过了现代主义的尾声，艺术的形态发生根本的变化，摄影、表演、装置艺术、观念方案、电影、视频和挪用等，取代了传统的绘画和雕塑，艺术不再显现于运动和风格，而是各种各样的主题，文化政治、意识形态、性别认同和后殖民主义等。虽然艺术家的个人创造仍然重要，但却受到主题的束缚，艺术家的人格与意志消融在艺术市场、大众文化、文化战争、后现代状况和全球化进程之中。更为重要的是，当代社会与历史的重大事件，如冷战、五月风暴和柏林墙，甚至到“9·11”，都对当代艺术发生指导性的影响。如果从艺术史写作的角度来看，现当代史就是处于综合研究之中，历史学、社会学、文化学，甚至政治学和政治经济学，都要调动起来，才能实现当代艺术的解读。

导言Introduction

在图1中，小汉斯·荷尔拜因（Hans Holbein the Younger, 1497—1543）描绘的是“秤”（Steelyard）中的一名成员乔治·吉泽（George Gisze）。“秤”是一个德国商人团体，他们在亨利八世统治时期代表伦敦汉萨同盟（Hanseatic League）。我们在这幅画像中看到的不是一个表情阴郁的男人，他身穿做工精良但没有装饰的服装，头戴一顶朴素的平顶帽，凝视着画面之外的景物，但视线却越过了观众。吉泽周围布满东西：铺着花纹布的桌子上散落着账本、羽毛笔和钱箱；架子上堆满了测量仪器和制图仪器。吉泽的工作室看上去很矛盾：它是混乱的，又小又封闭；玻璃花瓶里插着一朵不协调的花（不稳定地摆放着）来装饰这个实用空间。房间里的布景和装置都是煞费苦心勾勒出来的：厚重桌布的纹理效果与木墙的纹理、吉泽袖子的光泽、他羽毛般的卷发、铜和黄铜的盒子还有花瓶的精致玻璃。画面细节如此精细却并没有拘泥于透视法则。房间似乎是一个不真实的空间，吉泽的侧脸以一个不可能的角度倾斜着，让我们可以看到整个脸，而不是只看到其中的一部分。房间里随意乱放的那些纸片上有清晰的

字迹，其中有几张重复着吉泽的名字，包括他手上写着“致英国伦敦杰出的吉泽”的信。身后墙上希腊语和拉丁语互相交错着写了一行文字，译作“你看到的面容就是吉泽的真实形象”，还给出了1532年他34岁的年龄信息，即这幅画像创作的年代。[1]与这篇文字相比，另一篇直接刻在吉泽左肩后墙上的题字较不明显，写着：“没有痛苦就没有快乐。”这句座右铭是吉泽自己签上去的。



图1 小汉斯·荷尔拜因

《乔治·吉泽》（George Gisze），1532年

虽然与巴塞尔有联系，但荷尔拜因在1526—1528年和1532年两次来到英国，两次他都专门画肖像画。在第一次旅行中，他得到了托马斯·莫尔（Thomas More）及其圈子成员的支持。在第二次访问中，他开始创作德国商人的画像，并很快就引起了亨利八世的注意。这是荷尔拜因在1532年访问伦敦期间创作的首批伦敦画像之一。吉泽是个商人，隶属于“秤”，是伦敦汉萨同盟的一员。

荷尔拜因对吉泽的描绘，提供了16世纪工作场所中的一种伦敦商人的明确形象。我们可以从这些物品中判断出吉泽的一些工作：这些物品表明他有读写能力和计算能力，他很忙碌并且很富有；他的生意不仅在英国，还在英国以外的地区进行。即使是粗略地审视这幅画像，也会引发更多的问题，而不是得到更多的答案。为什么荷尔拜因要画这个商人？这幅画多大程度上是与商人的真实面貌相似的？当用一套简单的天平和账本就足以表明商人的职业特点时，为什么还要使用如此丰富的物品做装饰呢？墙上的标签是什么意思？吉泽到底是什么样的人？我们会把他的性格看成忧郁还是傲慢，或者两者都不是，又或者两者都是？当我们考虑到吉泽神秘的举止，混乱和压抑的环境，以及明显地提醒我们生活充满悲伤时，一开始认为画作似乎是艺术家表现事物的技巧练习的认知就会变得模糊起来。荷尔拜因对吉泽的描绘似乎唤起了特定时间里特定人物的写实主义，但它的不确定性激发了想象力，使观众无法对其产生明确的解释。

虽然荷尔拜因是一位技巧高超的肖像画家，但吉泽的肖像中明显存在的张力和模糊性对大多数肖像都适用。《牛津英语词典》将肖像画定义为“通过素描、油画、摄影、雕刻等写生方式表现或描绘一个人，尤其是脸部的真实形象；画像”。肖像画的其他语义词根也和“相似性”（likeness）这一概念联系在一起：意大利语中肖像画的名词是ritratto，来自它的动词形式ritrarre，意为“描绘”和“拷贝或复制”。然而，这个简单的定义掩盖了

肖像的复杂性。肖像画不仅仅是描绘相似性，在不同的时间和地点被感知、表现和理解时，它都与身份概念紧密相关。“身份”可以包括肖像人物的性格、个性、社会地位、关系、职业、年龄和性别。这些特征并不是固定不变的，而是表现了画像创作那一时刻的期望和环境情况。这些关于身份的因素是不能被复制的，它们只能被暗示或唤起。因此，尽管肖像画描绘的是个体，但艺术家所强调的往往是人物的典型或传统的特质，而不是个人独特的特质，就像荷尔拜因描绘的乔治·吉泽那样。肖像画在艺术实践和传统上也发生了重大变化。尽管大多数肖像画都有一定程度的逼真性，但它们仍然是当时艺术潮流和人们喜爱的风格、技巧和媒介的产物。因此，肖像画是一个巨大的艺术门类，它使得我们可以聚焦于社会、心理和艺术等不同方面的实践。

肖像画值得单独研究，因为它们在创作方式、表现对象的性质以及使用和展示物品的功能等方面都不同于其他艺术类别。首先，就其制作而言，肖像画几乎总是需要有一个特定的人在场，或者至少需要有一个人的照片。虽然并非普遍如此，但在创作过程中，肖像的创作通常需要艺术家和创作对象之间有直接接触。如果对方地位太高或太忙而不能经常去艺术家的工作室，画家可以使用他们对象的草图或照片。在17世纪和18世纪的欧洲，肖像画家可以通过把注意力完全集中在对象头部和雇佣专业的衣纹画家来完成工作，并减少对象静坐的次数。例如，英国艺术家彼得·莱利爵士（Sir Peter Lely, 1618—1680）就有一本关于姿势的图册，可以让他专注于头部的描绘，并减少对他的贵族赞助人坐立的要求。肖像画家可以被要求绘制已经过世的人的肖像，例如，20世纪前儿童的肖像——许多儿童在肖像委托完成之前就去世了。在这种情况下，画家可以复制对象的印刷品或照片。肖像画家在原则上可以依靠记忆或印象来创作作品，但记录下来的此类案例很少。然而，无论他们的作品是基于静坐，复制另一幅相似的图像，还是仅仅凭借记忆，肖像画的实践都与被画对象的隐性或显性存在密切相关。

由于与对象“相似性”的关系，我们可以对肖像画与历史画、风景画、

静物画等其他艺术门类进行区别。所有的肖像画都表现出对被画者扭曲的、理想的或片面的看法，但肖像画作为一种体裁，在历史上一直与模仿或相似的概念联系在一起。肖像画与复制和模仿的假定联系经常导致这种艺术形式被排斥或处于较低地位。从文艺复兴时期的艺术理论到19世纪早期，人们一直强调需要有创造力的艺术家来创造和表现理想的形象，这种强调导致肖像被贬为一种机械的练习，而不是一种艺术。米开朗基罗的著名抗议是，因为没有足够理想的漂亮模特[2]，他不会画肖像画。这只是职业画家对肖像画不屑一顾的一个例子，具有讽刺意味的是，甚至那些以肖像画为生的人也持这种态度。这种逐渐损害肖像画创作的倾向在19世纪和20世纪的现代主义时期盛行，当时前卫派的实验导致对抽象的重视超过了模仿。然而，有些来自不同国家的艺术家，不顾理论上的反对，继续从事肖像画创作。例如，毕加索（Pablo Picasso, 1881—1973）在立体派静物画上建立了他的早期声誉，但他在这种新风格中最有效的早期实验是他给艺术商人的肖像画，比如丹尼尔-亨利·卡恩维勒（Daniel-Henry Kahnweiler）的肖像画 [图2]。毕加索在这幅画中提供了足够的细节来展现被画人的特征。不像他的其他立体派作品，比如他的许多静物画，尽管这里面部的造型有些破碎，但主题仍然清晰独特。



图2 巴勃罗·毕加索

《卡恩维勒肖像》（Portrait of Daniel-Henry Kahnweiler），1910年

卡恩维勒是一位艺术交易商，他主要负责经营毕加索早期立体派作品的市场，并确保毕加索不需要主动展示和推广他的实验性画作。因此，毕加索决定用创新的立体派风格来表现卡恩维勒，这是对先锋派支持者的一种恰如其分的敬意，但这也是先锋派艺术家倾向的一部分，即创作帮助他们发展事业的著名艺术交易商的肖像。

关于模仿性的肖像画处于较低地位这一说法在一些情况下是不正确的。17世纪，法国皇家艺术学院（French Royal Academy）制定了艺术流派的等级制度，肖像画仅次于历史画，位列第二名。这里的观念是肖像画应该只表现最重要的人物，或那些因美德或英雄主义而出名的人，所以肖像画被认为是历史画的另一种选择，为观众提供了效法的对象。对肖像画的忽视似乎是伴随20世纪早期抽象艺术而来的，但随着“二战”的结束，艺术家们又突然对其着迷。当时肖像画成为罗伯特·梅普尔索普（Robert Mapplethorpe, 1946—1989）、乔·斯彭斯（Jo Spence, 1934—1992）和辛迪·舍曼（Cindy Sherman, 1954— ）等艺术家实验的中心舞台。因此，肖像画与模仿的盛行关系对这一流派的声誉既有积极的影响，也有消极的影响。

肖像画的最后一个独特之处是其形式和功能的多样性。相比其他的艺术形式，肖像画可以用更多的媒介来呈现。肖像可以是油画、雕塑、素描、雕刻、照片、硬币、奖章。它们可以作为图像出现在报纸或杂志上，也可以出现在镶嵌画、陶器、挂毯或钞票上。古代秘鲁，肖像罐很常见，而18世纪的英国，用头发编织肖像曾一度流行。不论仅仅是半身像还是轮廓的展示，或者是在明确背景下的全身像展示，肖像可以用不同的方式展示个人或群体形象。肖像也经常出现在一系列的语境和地点中：它们和其他类型的作品一样，在画廊和私人住宅中都有一席之地，但它们也可以拿在手里（比如硬币），可以作为小盒子佩戴（细密画），可以作为花园装