

<<抵抗的群体>>

图书基本信息

书名：<<抵抗的群体>>

13位ISBN编号：9787563371136

10位ISBN编号：7563371133

出版时间：2008-01-01

出版时间：广西师范大学出版社

作者：约翰·伯格

页数：212

字数：80000

译者：何佩桦

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

<<抵抗的群体>>

内容概要

本书中，约翰伯格继续反向思考、大胆批评，在这本2001年的新作《抵抗的群体》（The Shape of a Pocket）中，收录文章二十四篇，分别是他在苏黎士、马德里、瑞典、法兰克福、赫尔辛基等地以不同语言发表的讲演与文章，基本观点集中于对现下经济全球化趋势的批评，文字依旧有着浓烈的批评色彩，John Berger曾在访问中提及，这是近几年少数几本迫切着非出不可的一本书。

书中以对法国史前艺术的观察，古典艺术大师米开朗琪罗、伦勃朗、德加，以及个性强烈的墨西哥女画家弗丽达，20世纪雕塑大师布朗库西（Brancusi）等人的作品，以及相关的历史社会分析，在经济狂飙的今天，约翰伯格始终警觉社会对艺术的欠缺理解与现代艺术本身乏善可陈，是一本权威敢言且殷切提醒的书。

<<抵抗的群体>>

作者简介

约翰·伯格（John Berger），英国艺术批评家、小说家、画家。
1926年出生于伦敦。
1946年从军队退役后进入Central School of Art和Chelsea School of Art学习。
1948年至1955年以教授绘画为业，曾举办个人画展。
1952年，他开始为伦敦左派杂志New Statesman撰稿，并迅速成为

<<抵抗的群体>>

书籍目录

敞开大门浅谈可见物画室画语肖维洞窟珀涅罗珀法扬肖像德加素描：与科索夫的通信文森特米开朗琪罗伦勃朗与身体蒙住镜子的布布朗库西波河莫兰迪你要吹牛就继续吹吧弗里达·卡萝床蓬发男子苹果园立在瓶中的画笔反抗溃败的世界与副司令马科斯的通信有相似性吗？

文章出处

<<抵抗的群体>>

章节摘录

敞开大门卧室天花板漆着褪淡的天蓝色。

两个生锈的大铁钩固定在梁上，很久以前，农人将熏肠和腌肉晾挂在此处。

这是我此刻的写作间。

窗外有几株老李树，果实正转为黑蓝，在更远处，最近的山坡构成第一层山峦。

清晨我尚未起身时，一只燕子飞进屋里，在室内绕行，发现误闯后便穿窗而去，越过李树，栖息在电话线上。

我提起这个小插曲，是因为在我看来，它跟萨马拉提的摄影作品有某种关联。

他的摄影跟燕子一样脱离常轨。

我屋里有他的摄影作品，已收藏两年。

我常把这些照片从纸夹中取出，给来访的朋友们看。

他们通常先倒抽一口气，而后仔细凝视，露出笑容。

他们注视照片中的场景，比观看一般摄影作品的时间来得久。

他们或问我认不认识摄影师萨马拉提本人，或问照片中的地点是俄国哪里，拍摄于哪一年。

他们从不用言语表达他们溢于形表的欢喜之情，因为那是一种秘密的欢喜。

他们只是仔细观看，牢记于心。

牢记什么？

每张照片中至少有一条狗。

这清楚可见的特色或许只是噱头。

但事实上，狗提供了打开房门的钥匙。

不，该说是敞开大门——因为照片中的一切都在户外，开阔而遥远。

我还留意到每张照片中的特殊光线，那是取决于时辰或季节的光线。

人物始终在此种光线下追捕——追捕的是动物，遗忘的名字，回家的小径，新的一天，睡眠，下一班卡车，春天。

在这光线之下，没有恒久的东西，最长不过是一瞥。

这也是打开大门的一把钥匙。

这些照片是用全景相机所拍摄的，这类相机一般供广区（wide-section）的地质勘测使用。

我认为“广区”在此很重要，不是出于美学之故，而是又一次为了科学观察的理由。

焦距较长的镜头拍不出我现在看见的东西，也就是说，它将继续隐匿不现。

我现在看见什么东西？

我们的日常生活是一种不停的交流，与我们周遭的日常景象彼此交流——这些景象往往十分熟悉，偶或意外而新奇，但始终在生活中给予我们确证。

即使险象环生的景象亦是如此比方房子失火的景象或口中含刀朝我们逼近的男子，依然（迫切地）提醒我们生命及其重要性。

我们惯、常看见的景象使我们坚定。

然而，有可能，突然间、意外地，最常见是明昏瞬目之际，我们瞥见另一种有形秩序，跟我们的秩序交会却又无关。

影片的放映速度是每秒钟播放二十五个画面。

天晓得我们日常感知中每秒钟闪过多少画面。

但仿佛，在我所谈论的短暂时刻，我们猝然失措看见了两个画面之间的空隙。

我们完全不经意地撞见了某些并非指配给我们的可见之物。

它们也许本应进入夜鸟、驯鹿、雪貂、鳗鱼、鲸鱼等的视线。

我们所习惯的视觉秩序不是唯一的：它跟其他秩序共存。

精灵、鬼怪、妖魔的故事，是人类为了与这些秩序和平共存所做的尝试。

猎人时时意识到它的存在，因此能解读我们看不见的踪迹。

小孩凭直觉感受它，因为他们习惯藏身在事物背后，在其中发现各种可见物之间的空隙。

<<抵抗的群体>>

狗有善奔跑的四肢、敏锐的嗅觉和发达的声音记忆能力，是专于这些空隙领域的天生行家。它们眼中传达的讯息因紧迫无声而时常教我们困惑，它们的眼睛能同时适应人类和其他的视觉秩序。或许正因为如此，在许多场合为不同的目的，我们训练狗当向导。或许正是一条狗将这位伟大的芬兰摄影师引向拍摄这些照片的时刻与地点。在每张照片中，人类秩序依然可见，却不再是中心所在，正悄然闪去。空隙已然敞开。其结果教人不安：那里有更多的孤寂，更多的痛苦，更多的离弃。同时，有一种期待，一种我自童年以后就不曾体验过的期待，那时，我跟狗说话，聆听并保守它们的秘密。

浅谈可见物（献给伊夫）当我念着主祷文的第一句“我们在天上的父……”时，我想象这个“天”是个看不见、进不去却至为接近的东西。它毫无巴洛克风格，没有无限的旋涡状空间，也没有令人昏眩的透视效果。如果一个人蒙恩看见它，只消举起卵石或餐桌盐罐般小而近便的东西即可。或许切里尼”明白。

“愿你的国降临……”天与地的差异虽无穷无尽，其间的距离却微乎其微。关于这句话，薇依曾写道：“在此，我们的欲念穿透时间，找到其背后的永恒，就在我们知道如何将发生的一切转化成欲念对象的时候。”她的话或许亦适用于绘画艺术。

今天，影像充斥于各处。从来不曾有过如此之多的事物被描绘、被观察。我们能瞧见地球或月球另一面每时每刻事物的样貌。诸般表象被记录下来，并于瞬间传播开去。然而与此同时，有些东西在不知不觉中起了变化。过去它们被称为物体表象（physical appearance），因为它们附属于固实之物。如今，表象瞬息万变。科技革新让我们能轻易区分出，什么是表象的，什么是实在的。而这正是当前体系的神话所不断必须深掘的。它将表象折射，有如海市蜃楼：折射的不是光线而是欲望，实际上只有一种欲望，即贪得无厌的渴求。

从而——同时有些古怪，如果我们考虑到“欲望”一词本身就包含的物理性指涉的话——实在物本身消失了。我们活在一个由无人穿戴的衣物和面具所组成的奇观中。想想任何一个国家的任何一个电视频道的新闻播报员们吧。他们都成了丧失肉身的机械符号。体系费时多年创造了他们，并教会他们如此说话。没有实体，也没有“必然性”（Necessity），因为“必然性”是存在的条件。它使现实变成真实。而体系的神话所需要的，只是尚未成真，是如果，是再一次的购买。这让旁观者产生某种严重的孤立感，而不是如所声称的自由感（所谓选择的自由）。不久前，历史，人们对其生活所作的一切记录，以及谚语，神话，寓言，还一直面对着同一个问题：为了与“必然性”共存而进行没完没了、提心吊胆、间或美妙的斗争，此即生存的不可思议，它接踵于创世之后，并且一再磨炼人类的精神。“必然性”带来悲剧和喜剧，它是你的美丽与哀愁。当今，在体系的奇观中，它不复存在。因而不再有任何经验的交流，唯一可分享的不过是些无人参与却人人目睹的奇观、赛事。前所未有地，人们必须尝试凭一己之力，将自身的存在与痛苦置于浩瀚的时间和宇宙当中。我做了个梦，梦中的我是个奇怪的生意人：经销“模样”或“外貌”。

<<抵抗的群体>>

我把它们收集起来又配发出去。

在梦中，我刚好发现一个秘密！

我自己发现了它，没有得到任何帮助或指点。

这个秘密就是进入我在观看的任何东西里面，比如一桶水、一头牛、一个从空中俯瞰的城市（比方托雷多[Toledo]）、一株橡树，一旦进入，便重置其外形以求更好。

“更好”可不意味让东西看起来更美观或更和谐；亦不意味使其更具代表性，以便这株橡树能代表所有的橡树；它只意味让那东西更成其为自身，即让那头牛、那座城市或那桶水的独一无二性更为突出。

这么做令我愉快，我感觉到，我从内部所做的细微改变也给其他人带来了快乐。

进入对象并从中重新整顿其外形的秘诀，就像打开衣橱门那般简单。

或许只要在门自动开启时，人在那儿即可。

然而当我醒来时，我记不起如何办到，再也不晓得如何进入事物内部。

绘画史往往呈现为前后相继的风格史。

在我们的时代，艺术商人和营销人员利用此种风格战为绘画市场创造品牌。

许多收藏家和美术馆购买的是名号而不是作品。

或许我们该提一个天真的问题：从旧石器时代至本世纪以来的一切绘画有何共同之处？

每一幅画面都在宣告：我曾目睹这个，或者，在图像创作成为部落仪式一部分时：我们曾目睹这个。

这个指的是画中之景。

非具象艺术亦不例外。

罗思科晚年的一幅油画，画的是一缕光照或彩色辉光，即出自画家对可见物（the visible）的体验。

画画时，他在画布上作出判断，依凭的，乃是别的什么他所看见的。

起初，绘画是对我们周遭不断出现又消失的可见物所做的一种确认。

若无消失一事，或许即无作画冲动，因为如此一来，可见物本身便具备绘画所亟欲寻获的确定性（恒久性）。

在对人类所在物质世界的存在物给予确认这一点上，绘画比其他任何艺术都来得更直接。

动物是绘画的最初主题。

从一开始，并贯穿苏美尔、亚述、埃及和早期希腊艺术，对动物的描绘可谓栩栩如生。

数千年过后，对人体的描绘才达到同等的逼真度。

一开始，存在物是那些人类所面对的事物。

最初的作画者是猎人，如同部落中的每个人，其生活有赖于对动物的熟悉程度。

然而作画和狩猎是两回事：两者之间关系奇妙。

在若干早期岩洞壁画中，动物旁边印有人手图案。

我们虽不清楚它确乎用于何种仪式，但一点可以明确，绘画被用以确认猎物与猎人之间神奇的“友谊”，或者，更抽象地说，存在物与人类创造力之间的神秘的“友谊”。

绘画则是呈现此种“友谊”并（充满希望地）令其永恒的方式。

绘画早已丧失了其群兽主题和仪式功能，但这依旧值得我们深思。

我相信，它透露了一些有关行为本质的信息。

作画的冲动并非来自观察，亦非出于灵魂（灵魂可能是盲目的），而是缘自某种邂逅：画家与模特儿之间的邂逅——即使模特儿是一座山或架子上的空药罐。

从艾克斯（Aix）望见的圣维克多山（Mont St Victoire，从别处观看，它的形状截然不同）就成了塞尚（Cézanne）的同伴。

一幅画死气沉沉，是因为绘画者未敢足够逼近，开启自己和模特儿之间的合作关系。

他保持着“描摹”的距离。

或者，如同当今的风格派时期，画家以艺术历史为隔，玩弄风格把戏，模特儿对此一无所知。

逼近即意味忘记成法、声名、理性、等级和自我。

也意味甘冒支离破碎甚至疯癫的风险。

因为很可能由于你太过逼近，合作关系破裂，绘画者消溶于模特儿之中。

<<抵抗的群体>>

或是动物吞食了作画者，或将他践踏在地。

每一幅真正的画都体现一个合作关系。

请看柏林国立博物馆所藏克里斯图斯...的少女肖像画，卢浮宫库尔贝的暴风雨海景，或者17世纪中国画家八大山人画的老鼠与茄子，我们不可能否认画作中对象的参与。

事实上，这些画的重点不在于少女、巨浪翻腾的海景、老鼠与蔬菜，而在于他们的参与。

17世纪伟大的中国山水画家石涛写道：“辟混沌者，合一画而谁耶。

”我们正走入一个奇特的领域，我也奇特地使用字句。

1870年某个秋日，法国北海岸的巨浪自身也参与了一个留胡子男子的观看，而这名男子将在隔年被捕入狱！

然而想接近这种让一切静止不动的无声艺术发生，别无他法。

可见物的存在理由是眼睛；在光线充足的地方，物体的可见外形变得复杂而多样，此时眼睛亦随之进化而发展。

例如，野花能被看到是由于它们的五颜六色。

空荡的天空呈现蓝色，得益于我们的眼睛构造及太阳系的属性。

模特儿与画家之间的合作关系具有某种本体论基础。

17世纪弗罗克劳（Wrocklau）医师西勒修斯以神秘主义的手法书写被观看者和观看者之间的依存关系：

你的肉眼看见的玫瑰 生长在永恒的上帝里。

你何以成为你让我看见的样子？

画家问道。

我就是我。

我在等待。

山脉、老鼠或孩子答道。

等什么？

等你，只要你舍弃一切。

等多久？

一直等下去。

生命中还有其他东西。

去找它们吧，做个正常人。

如果我不呢？

我将把我不曾给过任何人的东西给你，但没价值，只是对你无用的问题所做的回答。

无用？

我就是我。

除此之外别无承诺？

没错。

我能永远等下去。

我想过正常生活。

去过吧，别指望我。

假如我真的指望你呢？

那就忘掉一切，你将在我身上找到——我！

合作关系有时随之而来，却鲜少基于善意：往往更基于欲望、愤怒、恐惧、怜悯或渴望。

关于绘画，现代人误以为（后现代主义亦未予以更正）艺术家是创造者。

相反的，他是接受者。

看似创造之举，实际是为他所接受的东西赋予形式。

博格娜偕同罗伯特和他的兄弟威特克晚间过来，因为这天是俄罗斯新年。

坐在餐桌旁，他们说着俄语，我则尝试为博格娜素描画像。

这并非第一次。

我始终未画成，因为她的脸部表情十分丰富，而且我无法忽略她的美丽。

<<抵抗的群体>>

若想画好，你就得忽略。

他们离去的时候早已过午夜。

在我画最后一张素描时，罗伯特说：这是你今晚最后一次机会，好好画她吧，约翰，放手画她吧！

他们离去后，我拿丙烯颜料为其中画得最不差劲的一张素描上色。

突然间，如同因风转动的风向标，这幅肖像开始有了个样子。

她的“相似性”此刻就在我脑中——我只需画出它来，而不是寻找它。

纸破了。

我涂抹着颜料，时或堆积得稠如油膏。

清晨四时，她的脸开始与其肖像合而为一。

隔天，承受大量颜料的脆弱画纸依然很好。

在白昼的光线中有若干色彩明暗的变化。

夜间涂抹颜色有时往往太猛，就像未解开鞋带就把鞋脱了。

如今已大功告成。

白天我时时去看它，觉得沾沾自喜。

因为我画了一幅让自己满意的小画？

不见得。

沾沾自喜另有其因。

是因为脸的“现形”——犹如自黑暗中冒出来。

欢喜还来自博格娜的面容所给予我的馈赠，而这原本是它留给自己的。

什么是相似性？

一个人死了，留给相识者一个空洞，一个空间；此空间有轮廓，对每个哀悼者来说不尽相同。

这带有轮廓的空间就是死者的“相似性”，也是画家画肖像时的探求所在。

相似性乃是不可见的留守之物。

苏丁是20世纪的伟大画家。

这在历时五十年后才被肯定，因为他的艺术既传统又粗野，此种组合与所有的流行品味相抵牾。

仿佛他的画具有某种很重的破音，让人觉得口齿不清：讲好听是别具异国风情，讲难听则是粗鄙野蛮。

而如今，他对存在物投注的执著不懈越来越具典范性。

就生动揭示对象与画家之间在作画当中隐晦不明的合作关系而言，几乎无人出其右。

画作中的杨树、动物尸体、孩子的脸庞直接附着在苏丁的画笔上。

容我再一次引述石涛：画受墨，墨受笔，笔受腕，腕受心。

如天之造生，地之造成，此其所以受也。

人们谈论提香（Titian）、伦勃朗（Rembrandt）或特纳的晚期作品时，往往说他们对油彩的掌握越来越自由。

纵然就某种意义上来说这也没错，却可能给人一种随心所欲的印象。

事实上，这些画家在年老时的接受能力更强，更能接纳“模特儿”的呼唤及其不寻常的活力。

仿佛他们自己的肉体消失而去。

一旦对合作原理有所了解，评鉴种种风格的作品便以它为基准，而无关乎笔法的自由与否。

或更确切说（因为评鉴与艺术无甚相关），它提供我们一种视野，更能领略绘画打动我们的原因。

<<抵抗的群体>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>