

西方当代
视觉文化艺术精品译丛



Contemporary Western
Visual Culture & Art

常宁生 顾华明 主编

METHODS & THEORIES OF ART HISTORY

Anne D'Alleva

艺术史方法与理论

[美] 安·达勒瓦 著
李震 译
王春辰 校

艺术史方法与理论

安妮·达勒瓦(Anne D'Alleva)以浅析的方法和浅显易懂的语言为学习艺术史的学生介绍了艺术史实践背后的重要理论。通过勾勒最流行的并被广泛运用的理论方法,她帮助读者去理解在过去的几个世纪中曾塑造了艺术史的理念。

达勒瓦在第一章里对理论作了界定,并探讨了用理论进行研究是如何的艰难,但却是有价值的工作,它能增强我们对艺术的理解,并有助于扩展提问的方式以引导研究。在本书的核心部分,即第二章至第五章,她详细地讨论了不同的理论方法,举出详实的例子并展示了特殊的方法是如何运用在例子之中的。最后,在第六章里,她对写研究性的论文与论题提供了有效的指导。

达勒瓦在这本给学习艺术史的学生看的简洁明了、价值却不可估量的参考书中提供了作为一个艺术史家的经验。

达勒瓦是康涅狄格大学艺术史与妇女研究方面的副教授,她也是《太平洋艺术》(*Arts of the Pacific*)的作者。



西方当代视觉文化艺术精品译丛

第二辑

- | | |
|---------------------|----------------------|
| 珍妮特·马斯汀(美) | 《新博物馆理论与实践导论》 |
| 格里塞尔达·波洛克(英) | 《精神分析与图像》 |
| 乔纳森·弗里德(英) | 《美学与摄影》 |
| 安妮·麦克拉纳 杰弗里·约翰逊(英) | 《取消图像:反偶像崇拜个案研究》 |
| 卡罗琳·冯·艾克 爱德华·温特斯(英) | 《视觉的探讨》 |
| 海姆·芬克尔斯坦(英) | 《超现实主义艺术与思想中的电影艺术银幕》 |
| 安妮·达勒瓦(美) | 《艺术史方法与理论》 |
| 德波拉·切利(英) | 《艺术、历史、视觉、文化》 |
| 维多利亚·D.亚历山大(英) | 《艺术社会学》 |
| 大卫·戴维斯(英) | 《作为施行的艺术》 |

ISBN 978-7-5344-2486-1



9 787534 424861 >

定价: 32.00元

西方当代
视觉文化艺术精品译丛



Contemporary Western
Visual Culture & Art

常宁生 顾华明 主编

METHODS & THEORIES OF ART HISTORY

Anne D'Alleva

艺术史方法与理论

[美] 安·达勒瓦 著
李震 译
王春辰 校

图书在版编目(CIP)数据

艺术史方法与理论 / (美) 达勒瓦著; 李震译. —南京:
江苏美术出版社, 2009. 1
(西方当代视觉文化艺术精品译丛)
ISBN 978-7-5344-2486-1

I. 艺… II. ①达…②李… III. 艺术史—研究方法
IV. J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 207974 号

Text ©2005 Anne D'Alleva

Translation ©2008 Jiangsu Fine Arts Publishing House

This book was produced and published in 2005 by laurence king
Publishing ltd. London

登记号: 图字: 10-2006-331

主 编 常宁生 顾华明
责任编辑 顾华明 韩 冰
装帧设计 卢 浩
责任校对 吕猛进
审 读 王菡薇
责任监印 朱晓燕

书 名 艺术史方法与理论
出版发行 凤凰出版传媒集团
江苏美术出版社(南京中央路 165 号 邮编 210009)
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>
经 销 江苏省新华发行集团有限公司
制 版 南京展望文化发展有限公司
印 刷 扬州鑫华印刷有限公司
开 本 652×960 1/16
印 张 16.75
版 次 2009 年 2 月第 1 版 2009 年 2 月第 1 次印刷
标准书号 ISBN 978-7-5344-2486-1
定 价 32.00 元

营销部电话 025-83248515 83245159 营销部地址 南京市中央路 165 号 13 楼
江苏美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换



总序



人类的文化从视觉认知和感受的角度，可以分为文本文化和图像文化两大类。文本是人类文明发展到一定阶段为了更系统准确地传达和沟通的需要而创造的一种符号系统，图像则是人类对自然世界的模仿和想象而创造的另一种表现与传达的方式。在文字还未出现之前的史前时代，原始人类就已经开始制作图像。这一传统一直延续至今，从未中断。如果说文学、哲学、语言学研究的主要对象是以文本系统为主，那么艺术史和视觉文化研究则主要是以图像作为其研究的对象。长期以来，艺术史学科在我国一直处于相对边缘、不受重视的状态。不知是何原因，整个20世纪中国著名的综合性大学都具有强大的文史类专业，却很少设立艺术史和视觉文化专业学科。通常都将这些专业放在艺术院校和单科的美术学院内，而这类院校又以艺术创作与实践为主，艺术史作为公共课一直处于边缘状态。相比之下，西方的著名大学和综合院校则普遍设有艺术史与视觉传播专业，其研究和教学均产生了广泛而深远的影响。

自20世纪80年代以来，西方艺术史学科的发展出现了一些新的变化和理论的转型。这些新的变化主要表现在三个方面：一、艺术史研究的对象不再局限于“精英艺术”和“高雅艺术”，而逐渐扩展到“大众艺术”和“通俗文化图像”；二、艺术史研究的视野不再局限于西方艺术，而扩展到亚、非、拉美等世界范围的艺术图像上；三、艺术史的研究方法也不再局限于本学科的理论方法，而选择和吸收了其他相关学科

的一些方法和理论体系，如符号学、现象学、阐释学、社会学、心理学、解构主义、女性主义以及文化研究理论等。这意味着传统经典的艺术史正在向一种跨学科和多元性的新艺术史转向。美国芝加哥大学教授 W. J. T. 米切尔指出，当前学术界以及公共文化领域正在发生一种关系错综复杂的转型，这一转变被称为“图像的转向”，由此艺术史学科将会从理论的边缘性转化到学术中心的位置。今天，艺术图像和视觉文化研究正逐渐成为学术和文化研究的中心。

事实上，当今的时代已进入了一个以视觉图像为中心的时代，电影、电视、摄影、绘画、雕塑、建筑、广告、设计、动漫、游戏、多媒体等正在互为激荡汇流。这个以图像为中心的时代也就是我们所称的图像时代或视觉文化时代。随着图像时代的到来，视觉文化研究是近年来国际学术界出现的一个新的跨学科研究领域。视觉文化及其研究已经由一个对从事艺术史、电影与媒体研究、社会学及其他视觉研究者有用的术语，变成了一个时髦的，也许还是有争议的研究交叉学科的新方法。关于跨学科(Inter-disciplinarity)研究，法国学者罗兰·巴特认为：“要进行跨学科研究，挑选一个‘学科’（一个主题），而后扩展到它周围的两三门学科是不够的。跨学科研究旨在创建一门不属于任何一门学科研究的新对象。”

正是基于这样一种认识，我们策划编辑出版了这套“西方当代视觉文化艺术精品译丛”，精选欧美当代著名艺术史和文化研究学者的最新论著译介到我国。本丛书的选题大致可分为如下四个方面：一、新艺术史系列；二、视觉文化研究系列；三、公共艺术研究系列；四、博物馆研究系列。通过这套丛书的编选和翻译，我们希望能够反映和体现出国外学术研究的最新进展和动向，并对我国的文化研究和学术本土化有所裨益。

常宁生 顾华明

2006年7月1日



导言：本书使用方法

1

我希望为理论研究提出一种不同的隐喻：与天使搏斗的隐喻。唯一值得拥有的理论是你必须将之打败的理论，而不是你轻松地谈论的理论。

斯图亚特·霍尔(Stuart Hall)：《文化研究及理论遗产》
(*Cultural Studies and It's Theoretical Legacies*)(1992年)

本书仅仅是研究艺术史实践理论的入门书。它既不全面也不精深——我不知道它如何可能全面而精深又不失为一本参考书，就是堆在电脑旁被翻旧了的那种。

本书通过展示当前艺术史学科中广泛使用的理论，从而提供一系列可能的进入这个领域的路标。我尽最大努力不过于笼统，而是尽可能地介绍每个人的论点、争论及多样化的视角。艺术史理论是一个激烈、通常又充满激情的争论的论坛。这里出现的诸多观念并不是“一锤定音”的，而是一直处在发展、不断变化之中。就此而言，艺术史本身作为一种学科并不是“一锤定音”，自从我还是大学生时（20年前我写此书的时候）以来，它发生了巨大变化，而且在未来的20年里还会发生同样巨大的变化。

那么我在想，谁会去寻找这些我这里介绍的路标呢？我想象中的读者是那些读艺术史的大学生。他们是对艺术史极其感兴趣的人，即使他们对它很陌生，即使他们不想成为职业的艺术史学家。他们是对

观念世界感兴趣的人，他们追求课外的知识、政治和艺术。他们不满足于仅仅记忆一些幻灯片——事实上，我有时候希望他们主动拒绝背诵幻灯片！他们的教师可能给他们布置了批评理论阅读作业，或在课堂上提到批评理论，所以，他们希望获得进一步研究这些观念的背景材料或建议。你也许符合这些描述，也许不符合，但无论怎样，欢迎你来到这个思想的论坛，我这本书是献给它的。

但是，需要注意的是本书不是艺术史的编年史，也不是艺术理论的解释。相反，它介绍的是艺术史与批评理论的多重交叉领域，因为有些批评理论是在大约最近30年的艺术史实践中产生的，有些则并不源于该领域。因为本书不是编年史，所以它有时并不强调艺术史中的重要人物。例如，瑞士学者海因里希·沃尔夫林（1864—1945年）也许不是艺术史当前的理论争论的中心人物，但是如果你学习编年史，那么他肯定是很重要的。因此我当然希望，在其他的语境中，艺术史学生去阅读他的著作，掌握这些著作提出的问题^[1]。

鉴于本书涉及到的方法范围，我尽量列出简明、合理的纲要。本书的核心是第二章至第五章，它们详细讨论了艺术史的不同理论方法，每一章介绍一组相关的方法。例如，第三章《艺术的诸语境》讨论了马克思主义与唯物主义、女性主义、酷儿理论及后殖民理论，因为在我看来所有这些方法都以重要的方法讨论了语境中的艺术史。无疑，众多互相参照的注释清楚地表明，这样的分类是可以接受的。本书选录的理论反映了我对该领域的认识。但我决不认为这本书给出了批评理论的标准，给出了全部最重要的著述，或者是推动了这种做法。相反，它更像一本家庭相册——一本记录了这个领域的影集。本书是可以修订的，它是个人著述，正如家庭相册可能是被对照片所描述的事件有特殊看法的人拼凑起来的那样，照片也许是可以随意增删的。

每一章开头都有简要介绍，解释了所涉及的理论范围，然后分节依次讨论每一项内容。每一方法的介绍在开头都有一个综述。如果

这种理论不是产生于艺术史的，我就会讨论采用这个理论的艺术史家。最后，我选择一两件作品，根据刚介绍过的特殊理论模式来提出一种提问的方式。这将有助于你理解如何提出研究问题，以及特定学者、理论家的观点如何被应用到艺术史的分析中。每一章后面有简要总结，并提出若干思考。

3

另外两章清楚地表明了核心。第一章《关于理论的思考》介绍了理论概念，并解释了理论为什么对艺术史实践是重要的。第六章《用理论写作》介绍了一些撰写以理论为指导的艺术史论文的实用建议。它集中在第 212~217 页的研究论文上，因为这是艺术史大学生们经常碰到的标准格式。

阅读本书可以有不同方法，这取决于你的知识水准、时间限制以及目的。那种如饥似渴地把书从头读到尾的最理想的读者总是有的。另一方面（也许更现实），你可以阅读某一特定章节，以便对你感兴趣的一些观念——如女性主义或接受理论——有基本的认识，然后通过它制订帮助你深入研究这一领域的书目。或者，你仅仅是在找一些观念来表述某个研究课题，这样，你可以直奔艺术品个案，浏览研究问题以获得灵感。如果你正写一篇论文，你可以翻到第六章，以帮助你提出论点。

我想强调的是，如果学生对这里介绍的任何理论视角特别有兴趣，那么就阅读一些第一手的文本。例如，如果你读了第三章《艺术的诸语境》中有关马克思主义一节，你应该去阅读马克思、恩格斯、葛兰西、阿尔都塞及其他重要理论家的著作。这类著作有许多具体研究的选集，可以帮助你开始研究，最后你也许想阅读他们的全部著作。你也应该读一下马克思主义艺术史学家的著作。每一章后面列出的书目（题为“入门读物”）以及尾注会对你有所帮助，但这不能代替你抛开这些著述深入地去读文献。

当接触到一些艰深的理论文本时，阅读过程本身就变得有些不

同，而你可能发现你在研究中曾使用的阅读技巧不大有用。为了提高积极的阅读和批判的思考，许多学习指南都推荐 SQ3R 方法（浏览、提问、阅读、记忆、复习）^[2]。读者首先浏览或扫一遍阅读材料，对论点的性质有个印象，特别注意引言、结语、插图或图示、标题与小标题。然后，读者围绕它提出一系列问题。标题和小标题通常是线索：比如小标题“弗洛伊德与古埃及”可能就变成了“弗洛伊德为什么以及如何对古埃及发生兴趣的？”接下来，阅读文章，或是做笔记，或是在文本上做标注（仅仅画横线或涂重点是相当被动、无效的阅读方法）。简单地记下你的问题的答案，根据出现的要点提出新的问题，并且保证你理解新词汇。在回忆阶段，总结你阅读过的内容，检查你最初的问题是否得到解决，要特别地注意那些仍然不明白的观念，并评价论点的优点和缺点，与你读过的其他著作联系起来。作为一名艺术史学者，要重视阅读是如何让你更广泛地接触艺术活动的。一两天之后，复习你学过的内容，这样有助于巩固所学，成为你的知识基础的一部分。

读过我以前的书《看！艺术史基础》（*Look! The Fundamentals of Art History*）（2003年）的读者一定会注意到这两本书的相似处和不同处。我尽量让文体简明、可读——尽管考虑到这里讨论的观念的复杂性，但是所用语言还是相当专业化的。关于组织论点、写作论文的具体案例与实用的建议是同对非常抽象的观念的讨论在这里同时给出的。我尽最大努力公允地讨论各种艺术史实践的理论，但是我希望没有完全丧失我自己作为艺术史家的立场和经验。

最后，本书是学术搏斗——既有意义又令人沮丧的搏斗——的入门读物，这种搏斗已为斯图亚特·霍尔在前文所委婉地提及了。别指望读完之后你就可以以精神分析或符号学专家自居了（这么说是令人如释重负呢，还是大失所望）。你还要读更多的书才能成为这样的专家，但是你要做好开始读书的准备。祝你学习进步。



目 录



总序 /001

导言：本书使用方法 /001

第一章 关于理论的思考 /001

理论何以成为“理论”？ /002

理论是否纯粹？是否放之四海而皆准？是否公正？ /005

实证主义，或者反理论姿态的理论 /007

用理论来思考 /009

结论 /014

入门读物 /015

第二章 形式分析，象征与符号 /017

艺术史中的形式主义 /017

图像志与图像学 /021

潘诺夫斯基的图像志与图像学 /022

潘诺夫斯基以来的图像志与图像学 /025

实践图像志与图像学 /027

符号学 /030

奠基性的符号学家：索绪尔与皮尔斯 /032

体系与符码 /035

阐释符码与符号 /037



符号学与艺术史 /040

实践符号学的艺术史 /044

语词与图像 /049

结论 /051

入门读物 /051

第三章 艺术的诸语境 /055

观念史 /055

艺术中马克思主义与唯物主义的视域 /058

对资本主义与历史唯物主义的批判 /059

意识形态与文化霸权 /060

马克思主义与艺术 /061

唯物主义与马克思主义的艺术史 /065

实践马克思主义的艺术史 /068

女性主义 /072

妇女运动简史 /073

女性主义艺术史的各种开端 /074

女性主义艺术史当前的问题 /076

本质主义与女性主义艺术史 /079

实践女性主义的艺术史 /081

性、LGBTI 研究与酷儿理论 /085

LGBTI 研究 /086

酷儿理论 /087

性别的执行行为式(performativity),酷儿理论的一个关键理念 /088

LGBTI/酷儿艺术史 /089

实践酷儿/LGBTI 的艺术史 /091

文化研究与后殖民理论 /093



- 种族与后殖民理论 / 095
- 弱势阶层研究 / 099
- 艺术史、文化研究与视觉文化 / 099
- 以文化研究与后殖民主义为主旨的艺术史实践 / 101
- 结语 / 104
- 入门读物 / 105

第四章 艺术中的心理学与知觉 / 109

- 艺术史与精神分析 / 109
- 弗洛伊德入门 / 110
- 弗洛伊德论艺术 / 114
- 弗洛伊德的批评者 / 116
- 拉康入门 / 120
- 拉康论艺术 / 123
- 拉康的批评者 / 124
- 精神分析与当代艺术史 / 127
- 接受理论I: 艺术心理学 / 135
- 接受理论II: 读者反应理论与接受美学 / 140
- 实践接受理论/精神分析的艺术史 / 144
- 结论 / 149
- 入门读物 / 150

第五章 对待知识的一种态度 / 153

- 阐释学 / 153
- 阐释学三大家 / 154
- 阐释学的循环 / 157
- 阐释学与艺术史 / 159
- 实践阐释学的艺术史 / 161



- 结构主义与后结构主义 /164
- 作为结构的文化 /164
- 二元对立 /166
- 互文性与作者的死亡 /168
- 后结构主义 /169
- 福柯的历史: 知识就是权力 /172
- 结构主义、后结构主义与艺术史 /175
- 实践结构主义与后结构主义的艺术史 /176
- 解构 /178
- 艺术史与解构 /181
- 实践解构的艺术史 /183
- 作为现状与现实的后现代主义 /186
- 界定(诸)现代主义 /186
- 将“后”加于现代主义 /188
- 质疑宏大叙事 /190
- 碎片化、拼凑与拟像 /192
- 现代主义、后现代主义与艺术史 /193
- 实践后现代主义的艺术史 /195
- 结论 /197
- 入门读物 /197

第六章 用理论写作 /200

- 你现在可能要写的一种论文 /201
- 学习如何用理论进行写作 /205
- 理论在研究中的地位 /207
- 哪一个居先? /207
- 你怎么知道要用到哪一种理论(或者哪一些理论)? /209
- 写论文 /212



精心准备一个有理论支持的论点 /213

与理论相结合 /213

支撑你的论点/提出证据 /215

创造性、想象力与真理 /216

注释 /217

鸣谢 /245

图片说明 /247

译后记 /249





第一章

关于理论的思考

师傅的工具永远也拆不了师傅的房子。

5

奥特莉·罗德(Audre Lorde):《局外的姐妹》(*Sister Outsider*)(1984年)

回忆突然出现了。那点心的滋味就是我在贡布雷时某一个星期天早晨吃到过的一小块玛德琳蛋糕的滋味……我的莱奥妮姨妈把它放在不知是茶叶泡的还是椴花泡的茶水中去浸过之后送给我吃。

马塞尔·普鲁斯特(Marcel Proust):《在斯万家那边》(*Swann's Way*)^①

在探索马克思主义、女性主义或精神分析这样的批评理论流派之前,我们不得不首先界定什么是理论——并回答一个关键的问题,理论为什么重要? 和理论打交道是一项艰难的工作,当你在艰难地啃着又一篇关于文化霸权或者符号的文章时,你也许开始想知道为什么你会

^① 这是普鲁斯特的名著《追忆似水年华》中的一章。——译者注

迷茫。我希望，你会在这找到答案。

理论何以成为“理论”？

大学生们常常问我这个问题。为什么马克思的著作被看作是理论？当人们谈论起文学理论或批评理论时，这就是我们正在用于艺术史的理论吗？为什么某个艺术史家的著作被看作是理论，而另外一个却不是。

就像“艺术”或“文化”一样，理论是那种我们总在用，而当我们停下来想一想，却十分难以界定的词之一。理论可以界定得相当严格，也可以界定得比较宽泛，这两种看法都是有效的。

我们从一个相对严格的界定开始吧，我要借助于《韦氏学院词典》(Merriam Webster's Collegiate Dictionary)，它归入“理论”词条下的定义如下：

3：大量事实、一门科学或者一种艺术（音乐理论）的一般或抽象原则

4a：作为行为的基准而被提议或遵从的一种信条、政策或者程序
6 （它的方法是基于一种理论，这种理论认为所有的孩子都愿意学习）

b：一种关于事实、原则或者环境的理想或者假设——通常用于“在理论上”这个短语中（在理论上，我们一直倡导全民自由）

5：一种似是而非的或者在科学上被接受的用以解释现象的一般原则或一套原则（光的波动理论）

6a：一种由于争论或者调查而采取的预设 b：一种未经证实的假设、推测 c：一套代表着一门学科的简洁的体系性的观点（方程式理论）

所以理论是行为的基准，但也是现象如何发生的一种解释。在艺术

史中，我们可以说，理论帮助我们产生正确而富有洞察力的提问方式，以引导我们的研究。某些提问的模式，或者理论，被认为是有跨学科的价值：这些理论中有符号学、马克思主义、酷儿理论与精神分析。其他理论都更专属于自己的学科——就像艺术史中的图像学一样。

今天，在社会科学与人文科学中最为常用的各种理论通常被称为“批评理论”。这个术语始于20世纪中期的法兰克福学派，这是一群出身于法兰克福大学的马克思主义学者，他们批评资本主义与消费者文化（见第三章）。该术语现在更多地是指那些在跨学科的历史、文化与社会调查中有效的各种当代理论。这些学科包括诸如女性主义、精神分析、符号学与结构主义。尽管如此，我认为重要的是不要建立批评理论的条条框框，仿佛真的有某些著作被看作是理论，而其他则被拒之门外。从事理论工作并不是流行什么，或者别人正在做什么，我们就去做什么；它与你在自己的智力上、对政治的关心上与创造性上的付出有关，与你的努力有关，还与你能找到并产生出你用以开拓你的思维与从事这项工作所需要的工具有关。

在宽泛的意义上，你也可以说，理论是帮助你更好地去思考一个对象、开拓你的视野、并帮助你提出新问题的任何东西。它也许并不出自一个广泛使用的文本，上面贴着“理论”的标签。我借用本章开头普鲁斯特的名言来指出这种很宽泛的理論的含义。对于普鲁斯特小说的主要特性而言，一块蛋糕的味道会不经意地引起许多的记忆。同样，很难说什么东西会启发你的想法，并在你的作品中给你提供一个新的视角——一首歌、一首诗、一篇小说、一段舞蹈表演。对于真正起到理论作用的启发，我要说，在你的课题中，一种坚定不移的追问方式、一种持之以恒的视角，必定是从这样的启发中产生出来的。

例如，我在写关于19世纪早期的塔希提岛的一种特殊风俗习惯的文章时，采取了在理论上从未有过的方法。这个岛上的法庭是在英国

传教士的影响下建立的。这些法庭视纹身为犯罪，但矛盾的是，他们却用纹身来惩罚纹身的罪行，以及其他罪行（图 1—1）^[1]。我尤其感兴趣的是这套习惯中的阶级与性别因素，精英阶层向来不受这种惩罚，而在普通人中，只有妇女会因获罪而被在脸上刺青（包括通奸罪）。能够帮助我们思考这种情形的“理论”并非如人们所预料的那样，是法国哲学家与历史学家米歇尔·福柯的作品（1926—1984 年）（见第五章）。他关于囚犯与身体惩罚的名作《劝戒与规训》（*Discipline and Punish*）（1977 年），讨论的是欧洲社会惩罚罪犯与用身体来改变行为的各种方式。在追溯社会的权力结构与体制发展的问题上，我觉得求助于小说，求助于美国作家霍桑（Nathaniel Hawthorne）的小说《红字》（*The Scarlet Letter*）（1850 年）与奥地利作家卡夫卡（Franz Kafka）的短篇故事《在流放地》（*In the Penal Colony*）（1919 年），就如同求助于福柯一样是大有裨益的。与这些刺青习惯有关的情况是，我想调查个体的体验与作用——即在社会中的活动能力与机会——这是福柯在《劝戒与规

图 1—1 亨利·拜安·马丁(Henry Byam Martin), 塔希提妇女水彩画, 1847 年, 皮博迪·艾塞克斯博物馆(Peabody Essex Museum), 塞伦市(Salem), MA。

在马丁看来,当地法庭因该妇女谋杀其丈夫而判处其死刑。但是当地的传教士极力反对,认为应该在她的脸上刺上“谋杀者”一词——以该隐的标志来表明其罪。在福音派传教士的影响下,塔希提法庭常常将妇女定为通奸罪——基督教传入后只被定性为一种犯罪——通过在她们脸上刺青。



训》中未曾真正考虑过的东西。在小说中，我发现一个模式，它有助于我讨论这种刺青的个体的、经验的内容；这对我的思考很重要，我考虑的是，对于一个妇女或者一个宗教的抵抗者而言，刺上一个作为惩罚的刺青，或者对某个人而言承受作为惩罚的刺青的折磨，这会是什么样的。这里没有抽象的道德或诗意问题，而是考察接受这些刺青以及各种社会条件与权力结构的条件与如何使惩罚性的刺青成为可能的关键问题。

行话

8

如果你读一本书觉得很费解，那就试试以非常规的方法——在想不到的时刻去批驳它。

威尔斯(H. G. Wells)

语言什么时候正好是精确而且是技术性的，什么时候又是行话——做作、冗长并且晦涩？这是难以泾渭分明的。在急于谴责一篇文章纯粹是行话之前，必须确保这不过是你自己对那些令你体验“行话效应”的题材缺乏熟悉与适应。通常，当你刚接触一门新学科

或理论性的方法时，甚至一些基础性的词汇（比如在符号学中，符号〈sign〉、解释项〈interpretant〉、指号过程〈semiosis〉）看起来也会是奇怪而笨拙的。只要你坚持读下去，这些词汇就会变得更熟悉，并不再是绊脚石。与此同时，一些理论著述很费解：并非所有伟大的思想家都是优秀的作家。如果是这种情形的话，去别的地方去找关于这些讨论的概述（例如，一部文选的导论、一篇书评），有时候会有所助益。

理论是否纯粹？ 是否放之四海而皆准？ 是否公正？

对这个问题的简洁回答是“没有”。现在我想给一个长的回答……

让我们首先来界定“话语”一词。当你读到理论著作时，你常常会在“艺术史的话语”或“马克思主义的话语”这样的短语中碰到这个词。在这些语境中“话语”有极其特殊的意义。你可以总是将“话语”定义为“对话”、“演说”或“交流”，但更为正确的是，在文学理论家特里·伊格尔顿看来，它同样可以是“语言即表达，即涉及说与写的对象，并因而至少在潜在的意义上也涉及读者或听者”^[2]。我们理解演讲并非闲谈，而是有意义的交流，这种交流表达并形成文化的理念与活动。

(记住，有意义的交流可以包括图像、姿势，或者声音以及写或说。)

所以语言或话语，不是单纯的或中性的；它可以通过多种方式塑造、传达、反映，甚至遮蔽人类的经验与人类的现实性。福柯在他的所有著述中都在强调的是，话语是与权力关系和社会活动交织在一起的^[3]。这种动力在两个范围内是可见的，大的范围是指某些组织未曾进入政府权力，因而不能制定政策与法律——在小的范围内，则想一想家庭与课堂是如何运作的。文化批评家贝尔·霍克斯 (bell hooks) (有意用小写)^①的著作提醒我们，当被剥夺了权力的人们直接为自己说话并表达自己的观点与经验时，就会产生革命的姿态^[4]。

理论是一种话语（或一张交织在一起的众多话语组成的网），并且同样它并不是中立、放之四海而皆准，或者无偏见的。不同的理论与作家代表了世界上不同的独特观点。任何既定的理论出现于特定的地方与时间中，回应特殊的事件。随后它会循环，被有着特殊动机的学者所运用与发展，在不同的地方与时间里既发生作用，又面对特定的读者。

本章开头的第一句引文表达了这个问题，正如你将看到的那样，它关注理论能够反思社会的不公以及使之永远存在的方式——也关注

① 贝尔·霍克斯 (bell hooks) 是黑人教育学者格里亚·华特金斯的笔名，她使用自己母系的姓氏，还坚持不把自己的姓名首字母大写。因为她认为，相对于有价值的思想，个人无足轻重。——译者注

理论挑战社会不公的方法。诗人与激进主义者奥特莉·罗德 (Audre Lorde) (1934—1992年) 指出, 如果我们想获得社会公正, 我们就需要新的理念与新的理论建构。她认为, 师傅的工具永远也拆不了师傅的房, 因为在种族主义者、男权主义者与厌恶同性恋的语境中出现的观念是无法改变这些语境的^[5]。同样, 贝尔·霍克斯质疑潜藏于众多当代批评理论之下的种族主义, 她写道: “只要黑人还只是与具体的非理性的经验相提并论, 要么是作为抽象思维与批评理论生产的对立面, 要么是与之有关联, 那么种族主义就会永远存在。有关黑人的经验与关于美学或文化的批判性思维没有有意义的联系的这种观念, 必须不断地被审问。”^[6] 理论甚至当它批判文化的时候也不是置身于文化之外的。

实证主义, 或者反理论姿态的理论

10

“只要那些事实, 太太。”

侦探乔·弗莱迪 (Joe Friday): 《法网擒凶》(Dragnet)

那么, 当乔·弗莱迪侦探, 这位经典的电视剧中的警察, 与案件的受害者与证人交谈时, 要求“只要”那些事实, 这是什么意思呢? 他所说的话暗示了那些事实是解决案子的关键, 但也暗示了对它们的阐释——这个重要的因素——应该交给专业人员。它们之中的与它们自身的事实并不说出什么, 贫乏的阐释说出得更少。

实证主义是一个用以描述拒绝从事阐释的学问, 仿佛事实能够不加阐释就被挑选而呈现出来——仿佛阐释是某种十分可疑的活动。实证主义最初是源于反对形而上学与神学的一种哲学争论; 实证主义者承认那些处理“事实”的科学, 它们是真正的知识的唯一来源。法国哲学家奥古斯特·孔德 (Auguste Comte) (1798—1857年) 作为现代实证主义的创始人, 相信人类的行为是遵循规律的, 正如重力与运动一

样；通过运用科学观察来揭示这些规律，不道德与罪恶的行为便会得到祛除，而无需求助于宗教^[7]。由于对科学与意识形态的批判在过去的半个世纪就已经出现了，现在很难认为科学是中性的，或者是表述了无需阐释的事实真理。科学史家斯蒂芬·古尔德（Stephen J. Gould）（1941—2002年）在《人的不可测量》（*The Mismeasure of Man*）（1996年）中，讨论了一些方式，比如说种族主义就是以这些方式歪曲了科学实践的。

在艺术史中，实证主义变成了对艺术品高度描述性的阐释，包括它们的形式质量、创作历史、象征与母题、艺术家传记等等。通常，如此详尽的描述要么被表现为一种反对以理论来推动阐释的看法的论证，要么表现为一种“先于”阐释的必要工作（奇怪的是，阐释的恰当时间似乎从未曾出现过……）。比起以理论为根据的艺术史，实证主义者的艺术史——确切地说通常并不等同于其自身——常常声称更真实，或者更以事实为根据。在作这样的声称中，实证主义在理论与事实之间设定了一个不幸的对立状态，似乎二者根本走不到一块。一个作品——或者事实——的任何方面都能构成理论性阐释的一部分，但它们不是理论性阐释的终点。

- 11 在过去的30年里，艺术史学者曾热情洋溢地争论在对一件艺术品的阐释中理论应该扮演的角色。一些学者反对进入艺术史的理论的“重要性”，似乎艺术史是没有理论的，也不需要它。有时批评家们信奉形式主义，并常常将图像学的研究（见第二章）局限为“天生”地用于艺术史研究，并抵制那些由马克思主义、精神分析或者符号学的提问方式所引起的对诸如政治、接受这样的问题的考察。实际上，许多这类以理论为根据的当代艺术史所提出的问题——关于语境、接受、艺术史惯例、权力与意识形态、生产关系——在18~19世纪的艺术史实践中就已见端倪，由于众多原因，它们甚至一度不受欢迎^[8]。现在

艺术史学者在为他们的研究设定理论模式时可以涉及更多领域——运用政治学理论、人类学、精神分析、文化研究等等——反映出近来学术活动的跨学科性。

我在这里的讨论不是要反对细致的语境与/或视觉分析，它们对于优秀的艺术史也是至关重要的。有问题的并不是“事实”本身，而是它们被呈现的方式，它们被用来呈现或者不呈现什么的方式。认为对事实的陈述并不是由知识的立场来决定的看法是一种错觉，尽管如果作者不表明这个立场的话，知识的立场可能不会那么明显。正如特里·伊格尔顿敏锐地指出的：“对理论的敌视往往意味着对其他人的理论的反对，以及对他自己的理论的忽视。”^[9]

用理论来思考

将一种理论的方法用于艺术史实践，意味着你把你的视觉与语境的分析引向更加集中的研究中，围绕一系列特定的问题。除了从“通过这个图像这幅画表达的是什么”这个普遍的问题开始外，我们还可以问：“关于18世纪的性别关系，这幅画能告诉我们什么？”采取理论的方法进行研究意味着你在深入地追求一种独特的提问方式。这意味着在这种提问方式上你得训练自己，并做好准备对这件作品进行十分深入的形式与语境分析。以这种方式从事批评理论会使你甚至更能意识到艺术史是一个阐释的过程，而不是一个描述的过程。

你会发现，本章开头引用的词典上关于理论的定义大多集中于科学理论。什么时候研究艺术史时，我们才能以像实验室的试验证明科学理论的那样方式试着去“证明”一个理论呢？我想答案在于要在科学活动的两个不同层面之间作一个区分。当你还是一个学生的时候，你的实验室的试验要求你去“证明”不同的定理，这些定理事实上早已

被充分地验证过了。这些练习的要点最终并不在于要证明定理，而是要教导你如何按照科学的步骤与实验的程序进行研究。艺术史著作的理论更像真正的试验科学。科学家有有效的假设或定理，然后进行试验看看这些假设是否是真的。通常，这些试验的步骤会导致对假设的修正与进一步的试验。在艺术史中，理论会就你正在研究艺术品或文化活动帮助你提出更好的问题，然后寻找答案的过程会帮助你形成更有效的理论模式，它会产生更深入的问题。

可是，在科学与艺术史之间有一个重要的差别。一个科学家最终也许能找到一种药有效地治疗癌症，这时他的工作就可以结束了，或者至少是接近尾声了。但对历史、艺术与文化的阐释就不一样了：它们传达了如此众多的人类观念与经验，以至于艺术史学者找不到答案。每一个人、每一代人、每一种文化都在重新阐释艺术品，寻找其中的新的意义。诚然，某些论证要比其他的论证更具说服力，而某些论证能更好地说明更大范围内的证据。但当我们谈论阐释过去，或者阐释文化惯例时，这并不是一个对与错的问题，而是在寻求领悟。

在同“事实”与“理论”之间的关系的较劲中，法国哲学家吉尔·德勒兹（Gilles Deleuze）（1925—1995年）关于彻底的经验主义的观点也许是有帮助的。一般说来，经验主义认为知识仅仅来源于感觉，并强调，阐释中的观察与经验比理论的建构更重要。吉尔·德勒兹强调说，他的彻底的经验主义有两条关键性原则：“抽象的东西不解释什么，但其本身必须得到解释；经验主义的目的是去重新发现永恒的与普世性的东西，而要去寻找在其之下新的事物得以产生（创造性）的条件。”^[10] 经验主义允许我们分析事物的状态，以使得“非先在的概念”能够从它们之中导出，他将这种研究方式借来运用于他自己的文学、艺术与电影研究。玛德琳蛋糕引起普鲁斯特小说中的人物强烈的记忆的方式是这种过程的一个很好的例子（毫不奇怪，德勒兹在很多方

面都提到普鲁斯特)。德勒兹的经验主义不是狭隘或有限的:它是关于扩展、生产、创造性与差异,并且在根本上是与“多样性的逻辑”相关联的^[1]。这种以理论为根据的艺术史实践也许反映,或者决定了这样一种多样性的逻辑。

那么,你实际上又是如何在你的艺术史实践中与理论打交道的呢?在试图回答这个问题时,我觉得就好像女巫格琳达(Glinda the Good Witch)^①那样:我可以给你指出正道,但你得自己去走那条路,并找到答案。对于第一次与批评理论打交道的艺术史学生最好的一般性建议是要广泛地阅读艺术史、哲学、历史、文学、政治学、人类学、社会学以及任何能抓住你的兴趣的学术领域的书;多听各种课,从你的教授那里得到建议。

在许多方面,你自己的兴趣与经验会引导你的理论探索。比如,你会发现你自己对性别或阶级或种族问题的关注会引导你深入地去了解女性主义、马克思主义或者后殖民理论。你会选择去考察那些能使你探索这些问题的艺术品、艺术家与艺术机制。或者你会对一个特殊的艺术家、一个时代、一种艺术形式或文化感兴趣,并从那里产生相应的理论兴趣。比如,你可能会对肖像画感兴趣,这可能会引导你进入精神分析与接受理论。当你熟悉了不同的理论视角后,你就能够看到那些会帮助你回答某些问题,并分析一些特殊的艺术品、艺术活动或者艺术机制。最后,这种探究引导你进入更开放的一系列问题,它们围绕着艺术、观念与社会(图1—2)。艺术品或者艺术活动都必定承载了社会中的观念吗?艺术与观念存在于相互独立的领域吗?它们能够存在于社会之外吗?观念会告诉我们——在这种情况下是批评理

14

① 美国作家莱曼·弗兰克·鲍姆的著名童话故事《绿野仙踪》中的人物。

——译者注

论——关于艺术的什么东西呢？艺术又能告诉我们关于批评理论的什么东西呢？



图 1—2 马克·坦西 (Mark Tansey), 德里达质疑德曼 (Derrida Querying De Man), 1990 年, 布上油画。麦克 (Mike) 与彭尼·温顿 (Penny Winton) 收藏。坦西, 艺术史家的儿子, 画关于绘画的制作与研究的画。在这幅画中, 两位伟大的解构主义理论家雅克·德里达与德曼, 在由词语组成的悬崖上搏斗。他们重演了西德尼·帕格特 (Sidney Paget) 著名的插图, 画的是作家柯南道尔写于 1893 年的故事《最后一案》中, 歇洛克·福尔摩斯与他的老对头莫里亚蒂的宿命对决。

我想强调的观念是, 理论分析不是一条单行道: 理论不是简单地被用于艺术品上的东西。理论、视觉艺术、文化与政治毋宁都是在一张关系网上得到理解的。有时候, 恰恰是艺术而不是别的现有的方式, 能够帮助我们通过理论去思考。比如说, 艺术家木原繁之 (Shigeyuki Kihara) 所做的一个行为艺术 (图 1—3), 这位艺术家将自己等同于女性特征 (Fa'afafine) (在她的萨摩亚岛的习俗中, 男人的衣着与生活都像女人, 并认为自己是个女人), 这使我去反思我是如何去思考多元文化、性别身份与混血性的观念的——这是后殖民话语中被广泛使用的概念 (见第三章)。在这个行为艺术中, 一名助手拆开一盒色情录像带, 慢慢地围着木原走, 将她裹入闪闪发光的录像带中。

15 木原纹丝不动地挺直站着, 一言不发, 只是当磁带堆积在她的身体上时, 才偶尔动一动手以改变姿势。当磁带用尽后, 她开始缓慢地以仪式化的动作解开她自己, 最后将磁带踢到一旁并走开了。

许多奥克兰的“太平洋岛人”艺术家与作家，包括小说家阿尔伯特·韦德 (Albert Wendt)，都极力反对以“混血性” (hybridity) 一词来描述他们的作品与现实。如果作品看起来是混血性的或者自相矛盾的，或者一半是这样，一半又是那样，这仅仅是因为观者希望站在艺术家的现实之外——常常是站在殖民者的位置上^[12]。所以在某种意义上，木原的行为艺术中包裹的姿势意指萨摩亚岛文化中运用捆绑以使人或物神圣化 (tapu) 的做法。这个举动宣布了木原个人是某种神圣的人物或者是可



图 1—3 “湿婆先生” (Lala Siva), 表演的片段, 木原繁之与菲力浦·托伊 (Filipe Tohi) 的合作, 奥克兰, 2003 年

以分裂的。与此同时，被卷在色情录像带中也意指变性人是由色情以及主流文化再现中的类型所确定的——而且也被剥夺了人性。通过包裹这种姿态，木原宣称她有权决定自己的表征，同时令她的身体复归到 *noa* 或非神圣化的状态。这场表演的举行（在一家成人商店内，穿着全套性感服装）意指的是都市太平洋里的“扮装皇后” (urban Pacific drag-queen)，也意指木原的自我意识中艺伎的某种东西与性别的高度形式化的表现：木原也是日本人，有时用“忧郁的艺伎” (Dusky Geisha) 这一名字。但站在卡然基哈皮 (Karangahape) 路^①那里看这场行为艺术时，我没有感到木原仅仅是那些东西的“一部分”：在这场行为艺术中，每一个东西都是她在表演中所表现出来的完整的自我

① 新西兰的红灯区之一。——译者注

的一个完整因素。

13 理论与方法论有什么不同？

理论与方法论之间的界限十分模糊，它们常常被放在一起讲——“理论与方法论”——以致它们看起来是一体的。这使得我将理论视为提出研究性问题的过程，而将方法论视为试图回答这些问题的过程。理论有助于我们提出问题，并为处理特定的话题、对象或者档案设定步骤。方法论严格地说是一套工作程序或方

式，它是大学学科的特征。对于艺术史而言，标准的方法论包括形式分析；对艺术品的实验分析（断代、测定材料或重构艺术家工作的过程）；研究相关的历史文献，比如合同、信件或期刊。在某些主题上，采访艺术家、赞助人，并采访与艺术生产有关的其他人，都是可能的。每一种方法论都有其独特的程序与实践理论。

16 结论

本章对理论进行了界定，并举例说明了它在当代艺术史中的重要性。在此这个界定是实用主义的，它可以帮助你与这些观念打交道。在写作本章时，我查阅了大量的理论手册与网站，看看它们是如何界定理论的（我得承认，我在费尽心机想得出一个清晰简洁的定义）。十分有意思的是，我查阅过的这些资源一开始就投入到对理论的讨论中去，而没有作任何界定，仿佛读者已经知道了。这在我看来是不对的，所以在本章中，我已经试图为所有的读者提供一个关于理论的基本讨论，以作为一个共同的起点。而读者你们会在哪里停下来，则不得而知了。

入门读物

以下手册将有助于你更广泛地理解作为与艺术和文化相关的批评理论的历史。这些选集开卷有益，都简明介绍了各种艺术运动及作者概要，更重要的是，它们还包括原始理论文本的摘要。

手册

伊格尔顿，特里 (Eagleton, Terry)，文学理论导论 (*Literary Theory: An Introduction*)，牛津：布莱克威尔，1983年，明尼阿波利斯，明尼苏达州大学出版社，1996年。

哈里斯，乔纳森 (Harris, Jonathan)，新艺术史：一部批判性导论 (*The New Art History: A Critical Introduction*)，伦敦与纽约：卢特莱奇出版社 (Routledge)，2001年。

马塞，戴维 (Macey, David)，企鹅批评理论词典 (*The Penguin Dictionary of Critical Theory*)，哈芒斯沃斯 (Harmondsworth)，企鹅出版社，2000年，纽约，企鹅出版社，2001年。

斯特肯 (Sturken)、马里塔 (Marita) 与莉莎·卡特赖特 (Lisa Cartwright)，看的活动：视觉文化导论 (*Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*)，牛津与纽约：牛津大学出版社，2001年。

泰森·洛伊斯 (Tyson Lois)，当今的批评理论简明手册 (*Critical Theory Today: A Use-Friendly Guide*)，纽约：嘉兰 (Garland) 出版社，1999年。

选集

费尔尼，埃里克 (Ferne, Eric) 主编，艺术史及其方法：批评文选 (*Art History and Its Methods: A Critical Anthology*)，伦

敦：费顿出版社，1995年。

霍尔·斯图亚特 (Hall Stuart)、杰西卡·埃文斯 (Jessica Evans) 等，视觉文化读本 (*Visual Culture: The Reader*)，伦敦：塞奇 (Sage) 出版社，1999年。

米尔佐夫·尼古拉斯 (Mirzoe Nichola) 主编，视觉文化读本 (*The Visual Culture Reader*)，伦敦与纽约：卢特莱奇出版社 (Routledge)，1998年。

普雷齐奥西，唐纳德 (Preziosi, Donald) 主编，艺术史的艺术：批评文选 (*The Art of Art History: A Critical Anthology*)，纽约牛津：牛津大学出版社，1998年。

里克特，戴维 (Richter, David H) 主编，批评的传统：古典文本与当代的潮流 (*The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary*)，两卷本，波士顿：贝尔福德/圣马丁 (Bedford/St. Martins) 出版社，1998年。





第二章

形式分析, 象征与符号

本章旨在讨论图像志, 还有图像学——一种与之密切相关的阐释理论——与符号学。图像学与符号学都致力于艺术品的意义问题: 它们意味着什么以及它们如何产生这些意义。在这门学科之内, 艺术史家首先将图像志发展成为一种独特的讨论模式, 但符号学实际上就如同意义的哲学一样古老: 其根源可以回溯到古代。

17

作为对这些观念的导论, 我将简短地回顾一些形式主义理论, 这是一种研究艺术的方式, 它强调的是观者与他们生理的和视觉的特性的联系, 而非与语境分析或者对意义的探询的联系。要记住, 正如你的艺术史课程中的作业那样, 形式分析方法论是不同于形式主义理论的。我在结束本章时将简短地讨论一下“语词与图像”的关系, 还有艺术史实践中有时十分棘手的图像与文本之间的关系。

艺术史中的形式主义

艺术是有意义的变形(deformity)。

引自弗吉尼亚·吴尔芙(Virginia Woolf)著的《罗杰·弗莱传》(*Roger Fry: A biography*)(1940年)中罗杰·弗莱的话

18 形式主义者认为,为了有利于纯粹而直接地与艺术作品打交道,应该将所有关于语境或意义的问题抛在一旁。艺术品应该因其形式特性(例如构图、材料、形状、线条、色彩),而不是因为它对一个形象、故事或理念的再现而为人喜爱。尽管这种看法与当代大部分艺术史的趋势背道而驰,但认为艺术品是一种独特的存在,并给我们以强烈的影响的这种观念是难以回避的^[1]。事实上,这是一个有着相当长的历史的观念:例如,德国哲学家伊曼努尔·康德(Immanuel Kant)(1724—1804年)为审美经验的特殊性作了十分著名的论证。他写道:诗人试图“超越经验的边界,并将一种完满性呈现给感觉,这种完满性在自然中是没有的”,因为“作为他们的天职,(艺术)在心灵中通过将这种景象扩展为一个各种相似表象的无限领域,使心灵感到愉悦”^[2]。

在艺术史中,瑞士学者海因里希·沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)(1864—1945年)提出的形式与风格理论在20世纪最初的20~30年间有着极大的影响。当时的科学家与社会科学都在揭示似乎永恒不变的自然与人类行为的规律,在这样的时代进行著述,沃尔夫林认为也有一个相似的没有变化的原则在主导着艺术风格:即早期阶段、古典阶段与巴洛克阶段的循环往复。他将这个“规律”的运作比作一块在滚下山坡的石头,“根据斜面的倾斜度、地面的软硬等等而能够做不同的运动,但所有这些可能性都为同一个地心引力的规律所支配”^[3]。在沃尔夫林看来,探索这种动态的方式要通过严格的形式分析,它基于几对对立的原则(例如线性的与涂绘性的,开放的与封闭的形式,平面的与纵深的)。

沃尔夫林主要关注的是文艺复兴与巴洛克的艺术,但随着现代艺

术的兴起，形式主义找到了另一个支持者罗杰·弗莱（Roger Fry）（1864—1934年）。他是一个英国画家、批评家和策展人，并且是布鲁姆伯利艺术家与知识分子学派的成员。弗莱认为，艺术品是无法还原回到语境中去的：对他而言，艺术的力量并不用图像志、或赞助人、或艺术家的传记“来解释”。弗莱在主观上与理性上对正在成长中的精神分析——它完全致力于解决形式与内容的关系，无论是在梦中还是在艺术品中——的抵制必定影响了他对艺术中关于内容的讨论的反对意见^[4]。与精神分析学家，或者如李格尔（Alois Riegl）（1858—1905年）这样的一些早期的艺术史家不同的是，弗莱极力认为，艺术品与它们的作者或者产生它们的文化之间，并没有实际的联系。1912年，他在英国组织了一个极有影响的后印象主义者画展，他的序言解释了他的观点：“毕竟，这些艺术家并不想提供可能存在的东西，只想提供一块反映真实现象的白板，并唤起对新的、确定无疑的现实的信仰。他们并不试图模仿形式，而是要创造形式；并不模仿生活，而是要寻找与生活对等之物……事实上，他们关注的是现实而非幻象。”^[5]

19

艺术史家亨利·福西雍（Henri Focillon）（1881—1943年）在法国与美国两地工作，他提出了一套引起广泛争议的形式主义理论：他的名著之一《艺术形式的生命》（*The life of Forms in Art*）（1934年）于1992年再版，重新唤起了人们对他的作品的兴趣。福西雍将艺术形式视为有生命的存在，它们根据自身材料的自然属性与空间位置而在时间中发展变化。他认为，政治的、社会的与经济的条件完全无法决定艺术的形式，并且同弗莱那样，他也强调观者亲自面对艺术品的重要性。在《中世纪的西方艺术》（1938年）中，福西雍追溯了罗马式与哥特式风格在建筑与雕塑中的发展，强调技术在决定艺术形式中的重要性。（当然，从另一个角度来看，在决定材料的运用与科技的发展——它们决定了技术——的问题上，政治的、社会的与经济的条件也

能被看作是首要的因素；见第三章米歇尔·巴克桑德尔的讨论。）对他而言，理解哥特艺术的关键是肋拱，它“随着一系列严格的步骤生发出来，产生出它所要求的众多附件与技术，以便能生长出它自己的建筑与风格。这种演进在其推演上之优美，有如定理之证明……它从一个不过是正在得到完善的设计，变成了一个统一风格的滥觞”^[6]。

甚至在罗杰·弗莱去世后，现代艺术仍然拥有它的形式主义捍卫者。也许其中最重要的便是克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）（1909—1994年）。他是一位高产而广受争议的美国艺术批评家，他拥护抽象表现主义。他的第一篇重要批评文章《前卫与庸俗》（*Avant-Garde and Kitsch*）（1939年）发表在《党派评论》（*Partisan Review*）上，这是一个托洛茨基主义的马克思主义期刊；他在文中声称，前卫艺术不同于斯大林政权下的庸俗流行艺术，它代表的是通向革命变革的唯一正确的道路。其后紧接着就是《走向更新的拉奥孔》（*Towards a Newer Laocoon*）（1940年），他在文中认为，最重要的现代主义绘画已经抛弃了错觉主义，并不再追求复制三维空间。每一种艺术形式都需要发展，并且应该根据标准来批评，这种批评是在对它特有的内在形式的回应中产生的。在《现代主义绘画》（*Modernist Painting*）（1961年）一文中，格林伯格进一步发展了这些观念，声称艺术的主体就是艺术自身，即是艺术制作的形式与过程：现代艺术关注“自身独一无二的效果”与“不仅仅是一般性地展示艺术中独一无二与不可还原的东西，而且是展示每一种特定的艺术中独一无二与不可还原的东西”^[7]。关注抽象、图画的平面性与笔触的抽象表现主义绘画与这种看法完全合拍，尽管格林伯格不无痛苦地强调，现代主义并非对过去的彻底背离，它只不过是艺术史滚滚向前的一部分^[8]。

美国艺术理论家与批评家罗莎琳·克劳斯（Rosalind Krauss）在其早年的工作生涯中是格林伯格的助手，但在20世纪70年代她便与格林

伯格分道扬镳,提出了自己的关于现代主义的独特见解。尽管她借助了后结构主义符号学与精神分析的视角(见本章稍后的“符号学”与第四章),但她的著作常常关注形式主义者所关心的问题。她的《以毕加索之名》(*In the Name of Picasso*),最早是1980年在现代艺术博物馆的讲座上宣读的,这篇文章就是一个很好的例子。她在文中极力反对运用传记或语境信息来阐释毕加索的立体主义作品,尤其是拼贴画,这完全是因为这些作品自身便抵制再现(或者模仿)世界的任务。在克劳斯看来,毕加索的拼贴画热衷于“材料哲学”,也就是说,通过它们的形式与材料,它们声称再现根本上是关于真实存在的不在场的^[9]。克劳斯批评了主要通过传记来阐释艺术作品的实践,她尖刻地给这种现象贴上了“自传作家的毕加索”的标签^[10]。她进一步对这种方式提出质疑,认为艺术史忽视了“历史中的一切都是超个人的东西——风格、社会与经济语境、档案、结构”,并且作为一种替代方案,她强调了符号学作为一种再现的概念的潜力^[11]。

图像志与图像学

图像志在字面上意味着“图像研究”。在最简单的程度上,图像志的工作意味着鉴定艺术品中的母题与图像:一个手上拿着轮子的妇女代表圣凯瑟琳,交脚而坐、头顶发髻、耳垂极长的形象代表佛陀。有时图像志学者关注一个形象中的一个特定的因素,比如一大群人的场景中的一个人物形象,或者用以装饰柱头的一朵花的母题;有时他们关注作为整体的形象,比如《最后的晚餐》。鉴定的过程根本不会如此简单:它通常要求有关于文化及其图像制作过程的广博知识。尽管“图像志”与“图像学”两个词通常能够互换使用,但它们实际上意指两个判然有别的阐释程序。在某种意义上,图像学是在图像志停下来

的地方继续向前走。它通过图像志分析来完成鉴定工作，并试图从该图像的更广泛的文化背景来解释这样的形象是如何且为什么会被选用的。这观念是要解释我们为什么能够将这些图像视为一个特定文化的“象征”或者“特性”。所以，比如说，你一旦确定了一个形象表现的是圣凯瑟琳，那么你可以问为什么圣凯瑟琳会被一个特定的艺术家在一个特定的时间里描绘于这样一个特定的地方。

在本书所讨论的理论方法中，有一些是在其他的学科里产生出来的，并为艺术史家所借用的，与此不同的是，图像志与图像学一开始就是由艺术史学者专门为了艺术分析而产生出来的。在某种意义上，作为图像鉴定的图像志，有着悠久的历史：比如，罗马学者普林尼（Pliny）（公元23—79年）在他的《自然史》（*Natural History*）中就关照了图像的主题。在16世纪时，随着供艺术家与鉴赏家使用的解释不同的主题与寓意性的象征的图像志手册的出版，图像志变得更为系统化了。不久，意大利艺术鉴赏家与知识分子乔万尼·皮埃特罗·贝洛里（Giovanni Pietro Bellori）（1615—1696年）在他的《现代画家、雕塑家与建筑师传》（*Lives of the modern Painters, Sculptors and Architects*）中，将他的前辈乔吉奥·瓦萨里（Giorgio Vasari）影响极大的传记方式的特点与图像志分析结合了起来，因为他试图解释图像的文献来源。18世纪时，德国学者约翰·约阿西姆·温克尔曼（Johann Joachim Winckelmann）（1717—1768年）在他对古代艺术的主题的研究中，为图像志现代的体系性的研究方式奠定了基础^[12]。

潘诺夫斯基的图像志与图像学

工作于英国的澳大利亚艺术史家阿比·瓦尔堡（Aby Warburg）（1866—1929年）与其学生发展了现代图像志理论，他们拒绝在诸如

沃尔夫林等学者的著作中被他们视为艺术的纯形式研究。瓦尔堡认为，特定时代的艺术是以诸多方式与宗教、哲学、文学、科学、政治还有社会生活相关联的。正如他的学生、艺术史家欧文·潘诺夫斯基 (Erwin Panofsky) (1892—1968年) 写道：“在一件艺术品中，‘形式’不能与‘内容’相分离：色与线、光与影、体积与块面的安排，尽管有如一出视觉盛宴般怡人，也必须将之理解为对一种不仅仅是承载着视觉意义之物。”^[13] 图像志是一种方法，它使学者能重新找到埋藏于艺术品中的内容。在《图像学研究》 (*Studies in Iconology*) (1939年) 与《视觉艺术的含意》 (*Meaning in the Visual Arts*) (1955年) 中，潘诺夫斯基界定了图像志/图像学分析的三个阶段，每一个阶段都有自己的方法与目的。

第一个阶段是前图像志分析 (pre-iconographic analysis)，观者处理的是能够在视觉上识别的东西，而无需考虑外在的来源，这是一个非常基本的形式分析。第二个阶段是图像志分析 (iconographic analysis)，观者识别出图像是一个已知的故事或者可识别的人物。第三个阶段是图像学分析 (iconological analysis)，观者解读出图像的意义，考虑到了该图像制作的时间与地点、流行的文化风格或者艺术家的风格、赞助人的意图等等。比如，你会看到一个小塑料人，将其认定为一个女性的形象。进一步地研究，你会认出这个女性画的是一个芭比娃娃，并认出这种娃娃是20世纪50年代起便广为流行于美国国内外的—种玩具。在第三个阶段，你要考察芭比娃娃玩具所表达的关于社会中的妇女角色与妇女身体的某些观念。

在假设的意义上，当你在研究一件艺术品时，你是依次进入这三个阶段的，但实际上并不总是那么简单。许多艺术史家都曾质疑对于前图像志分析所必然需要的“纯真之眼”的观念：符号学与接受理论强调的是，观者是作为一个被他的经验、价值观与历史和文化知识所决

23 定的个体来面对艺术的。比如，如果你是作为基督徒被抚养大的，或者非常熟悉欧洲艺术的历史，要在前图像志的阶段去看一个《基督诞生》图那才难呢。你会立即跳到图像志的阶段，然后就要有意识地回避那种无所不知的立场。当然，如果你的眼睛过于“纯真”，你恐怕在着手任何层面的阐释都会是困难的。在埃及艺术中，对你而言，如果你不熟悉植物，并且看不到这个图像再现的一面，莲花的母题看起来就会像一个纯粹的几何图案。在历史的与跨文化的分析中，从第二个层面进入第三个层面会被证明是一个挑战：历史记录中的所有裂缝或者你自身的知识，以及你自身的前概念都会使你的工作变得复杂。比如你完全不熟悉非洲艺术，而正在研究一个约鲁巴人的 *gelede* 面具，你将难以识别描绘于面具的上层体系里的不同形象，其中有一些你会无法确认。

那么，就其最微妙的意义而言，图像志做的是寻回包含在艺术品中的象征与寓意的意义的工作。让我们稍稍界定三个词。“象征”被公认为是代表一种理念或实体的东西。例如一座天平就是公正的理念的象征。“寓意”是借用一套公认曾代表一种理念或实体的象征的叙事，它也许会采用一个拟人的形式（即一个人或动物的形象）。所以一个女人举着一座天平就是一个寓意性的正义人物。重要的是要记住，象征与寓意是有文化上的规定性的，并且对于这种文化中的每一个成员来说，其意义也并非总是不言而喻的，局外人就更不必说了。比如，在夏威夷民族中，*kaona* 的观念，或者“言外之意”，强调的就是诗歌或其他艺术有多重的意义，其中一些仅能为受过极好训练的艺术家所理解^[14]。

图像学是紧接着图像志识别之后的阐释阶段。图像学的阐释考察的是母题、象征与寓意在其文化中的意义。潘诺夫斯基在发展他的理论的过程中，极大地受到了恩斯特·卡西尔 (Ernst Cassirer) 的符号形

式理论的影响^[15]。卡西尔（1874—1945年），一位躲避纳粹的德国哲学家，他认为，在特定的文化中，图像代表着根本性的原则或者观念，所以我们可以将艺术品看作是一个艺术家、宗教、哲学或者是整个文明的“文献”^[16]。这种有意义的形式观念与形式主义的观点是不一样的：形式主义者剥夺了文化的意义，而卡西尔力图证明，有意义的形式是为文化的意义所承载的。卡西尔指出，研究者自身的心理、经验与哲学会决定他自己的阐释——第四与第五章将讨论一位有趣的接受理念与身份政治的先驱。

潘诺夫斯基以来的图像志与图像学

24

潘诺夫斯基的方法对20世纪中期的美术史有着广泛的影响，现在他仍然被认为是这个学科中的一位领军人物。尽管潘氏提出的方法与他对文艺复兴艺术的前瞻性研究有关——这是他擅长的领域——但它们被广泛地运用于各个时期与文化【例如，见书目中的弗里茨·萨克斯尔（Fritz Saxl）、鲁道夫·维特科夫尔（Rudolf Wittkower）、恩斯特·贡布里希（Ernst Gombrich）、理查德·克劳特默（Richard Krautheimer）、扬·比亚沃斯托茨基（Jan Bialostocki）与汉斯·贝尔廷（Hans Belting）的著作】。利奥·斯坦柏格（Leo Steinberg）的名著（有争议的）《基督的性征》（*The Sexuality of Christ*）就是一部熟练而富有想象力的运用图像学与图像志分析的著作。斯坦柏格（出生于1920年）是位美国的艺术史家，他第一次将基督的生殖器视为被忽视的图像。他论证说，在大量的文艺复兴图像中，基督的生殖器不仅仅是可见的，而且是有意展示出来的：圣母玛利亚向东方三博士揭示了幼年基督的生殖器，或者死去的基督的手会下垂在其生殖器上，微妙地突出了这个地方。斯坦柏格将这类图像志与神学上对基督化身为人的

的强调联系了起来，他作为一个得道的凡人——并且有性别——一个连接神与人的人。

图像志与图像学的工作在这个领域里产生了富有成效的新进展。一个受关注的方面就是随着时间而变化的图像的意义。波兰艺术史家扬·比亚沃斯托茨基（1921—1988年）使用“图像志的万有引力”一词来描述图像与母题呈现新的意义的方式。事实上，阿比·瓦尔堡在此之前就已经对从古典向基督教艺术转变中这样的主题与图像的延续性作过注释：例如，我们总是将光环阐释为基督的神性的一个符号，实际上在古风时期的晚期是用来表示贵族的身份的。“图像志的万有引力”尤其普遍存在于比亚沃斯托茨基所谓的 *Rahmenthemen* 或者“包罗万象的主题”（*encompassing themes*）中，它就像文学中的“传统主题”（*topoi*）那样，在历代艺术中都是长盛不衰的重要题材^[17]。在西方艺术中，这样的例子包括邪不胜正、英雄、统治者、祭品、母与子、神启还有对死去的爱人的哀悼。它们都出现在希腊、罗马、早期基督教、中世纪与文艺复兴的艺术之中——与之外——在一个宽广的历史与文化的语境中。

25 随着 20 世纪 60 年代末“新”艺术史的兴起，一种富有成效的图像志批评得到了发展。由于是在一个强大的知识分子与社会运动的时代工作，新艺术史学者都热衷于异军突起的批评理论的领域，比如后结构主义与符号学，还有艺术史的历史；他们开始质疑艺术史的预设、方法与目标^[18]。他们强调的是观者的角色与社会语境在决定艺术品上的作用。艺术品并不是由艺术家交到观者手里的一封包装精美的信，而是一个复杂的文本，它能够以很多方式来解读（或者误读）。这些新艺术史家尤其批评在本质上是限于一定范围的，并且是描述性的图像志分析：T.J. 克拉克（T.J. Clark）将潘诺夫斯基的那些无能的追随者斥之为“追逐主题者”，而斯维特拉娜·阿尔珀斯（Svetlana Alpers）

(生于 1936 年) 质疑视觉象征必定具有或者表达意义的预设^[19]。

与此同时,阿尔珀斯与其他学者们强调,潘诺夫斯基的方法是为了分析文艺复兴时期的艺术而产生出来的,并极力认为这种方法是最适于分析这个时期的艺术的。在他们看来,不加区别地使用这种方法将错误地暗示文艺复兴的艺术——尤其是意大利文艺复兴的艺术——提供了一个普世的制像模式^[20]。这场争论在涉及到 17 世纪尼德兰风俗画时变得尤其的激烈。尼德兰艺术史家埃迪·德·琼 (Eddy de Jongh) 与其他学者运用了一种图像学的方法来讨论这样一种对日常生活与事物的描绘,认为这在象征的意义上寓意着富有^[21]。在《描述的艺术: 17 世纪的荷兰艺术》(*The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*) (1983 年), 斯维特拉娜·阿尔珀斯反对说,荷兰艺术与意大利艺术不同,不是叙事性的与象征性的。在她看来,荷兰的艺术家们处在一个特殊的视觉文化之中,这种文化将对日常生活事无巨细的描绘看作是一种认知世界的方式,而非一种传达伪善的说教信息的方式。她将绘画与地图、透镜与镜子的制作相联,视为一种独特的荷兰视觉文化的表现。其他学者则认为,在荷兰绘画中,这两种看法都是对的——荷兰艺术家们有意创造了一个开放—封闭的世界,如果要选择,观者可以在象征的意义上对其进行阐释,或者体验到它是对世界的一个新鲜而有洞察力的视角^[22]。

实践图像志与图像学

当你要开始作图像志分析时,借助潘诺夫斯基的三个阶段对进行你的工作是有帮助的,只不过在最后的分析中,你很少会系统地解释所有的这三个阶段。我将举一个南亚的雕塑作为例子,它描绘的是印度女神杜尔迦 (Durga) 杀死恶魔玛希哈 (Mahisha) (图 2—1)。



图 2—1 杜尔迦战胜玛希哈, 石像。
Ambika Mata 庙, Jaggat, 拉
贾斯坦邦省 (Rajasthan),
印度

- 26
- ▶ 基本的图像志问题有助于进入对这件作品的研究, 尤其是如果你不熟悉印度的图像的话: 最简单的问题是, 这件雕塑表现了什么?
(一个多臂的女性形象正在斩首一只野牛, 一头狮子正在咬野牛的后腿部分, 一个男人似乎正蜷伏在它的头下)
 - ▶ 这些人物是谁? 你如何认出他们? (那个女子的千手与手持的诸多武器——vajra (钻石或闪电)、三股钺、剑、弓、砍刀——帮助你认出她是杜尔迦, 斩杀以野牛形象出现的恶魔玛希哈的女神)
在完成了对这个人物的基本识别后, 你就可以开始问一系列的图像学问题了, 设计这些问题是要在更大的范围中来探讨这个人物的:
 - ▶ 这位艺术家对这个题材的刻画在什么程度上相似或相异于同时代或不同时代的艺术家对这个题材的制作的?
 - ▶ 这个形象是否启发了文学上对这个主题或题材的再现, 抑或是受到了这个主题或题材的文学再现的启发?
 - ▶ 你又如何解释这些相似或者相异?

► 是否有其他的视觉形象直接地启发了这个再现?

27

图像志/图像学分析的一个重要的方面就是与文献作比较,所以你可以找出杜尔迦对抗恶魔的各种解释。这里有一个这样的文本,选自《伽理伽往世书》(*Kalika Purana*)第62章,一个19世纪或20世纪初的宗教诗的选集,它包括了大量对印度女神的描绘:

恶魔始而崇拜跋陀罗·哥利(Bhadra Kali),其后,[杜尔迦]再度向其显身,适欲诛彼之时,彼乞她开恩。[杜尔迦]应允,彼又乞她恩准永生侍奉左右。[杜尔迦]答曰此恩已然应许。“适汝见诛于此役之际,呜呼,恶魔玛希哈,汝必得永侍于我侧。于一切膜拜我之所在,亦即‘膜拜’汝之所在;至于汝身,呜呼,檀那婆(Danava),其时亦俱为人所膜拜与默想。”

你还可以研究这种浮雕,它是所要装饰的庙宇的整个图像志设计的一部分。安比卡·玛塔(Ambika Mata)是一座戴维(Devi)(女神)的庙宇,它融合了为数众多的杜尔迦及其他女神的图像。安比卡^①,神龛的主像,是一个母亲女神的形象,通过她的狮子坐骑而与杜尔迦联系起来。所以你也许会想将这个杜尔迦的形象与其他同一座庙里所描绘的安比卡形象作一个比较。

通常,图像志/图像学分析是比较性的,你可以将这座庙的图像与制作于19世纪的其他杜尔迦作比较(图2—2)。在这个形象中,杜尔迦的狮子得到了强调,而恶魔则以其最终的人形现身,而非一头野

^① 这段引文里提到了三位女神——戴维(Devi)、杜尔迦(Durga)与安比卡(Ambika)。在古印度的神话中戴维女神曾三次现身杀死威胁世界的恶魔,杜尔迦与安比卡分别是戴维女神第二次与第三次的现身,所以作者提请读者将杜尔迦与安比卡的形象进行比较。另外,由于时间与精力的限制,译者未能查到这段文字已出版的中译,只是据英文以文言译出,读者若需引用,最好查对原文或比较好的中译本。——译者注。

28



图 2—2 杜尔迦战玛希哈,19 世纪。彩绘瓷器。
宾夕法尼亚大学

牛。杜尔迦仍然有许多手臂，但她被她的孩子们所伴随。在一个比较性的图像志分析中，你会继而思考这些相似性与相异性的意义。从图像学角度，你会尝试着去理解这些运用了两种形象的不同方式：那个小的瓷器的形象是神龛的一部分，石雕则在一个重要的庙宇里。同样地，小的瓷器形象制作于印度作为英国的殖民地时期——它可能是制作于欧洲并出口到印度的产品，或者是一个欧洲的

制造商在印度生产的；另一方面，这种商品得以产生的殖民地背景也是一个重要的图像学问题。

当然，图像志与图像学不必单独使用。你可以用这一系列的图像学问题产生一些想法，然后把这些想法作为解决意识形态、阶级、性别或见于第三章的运用了独特的语境理论的殖民主义的问题的起点。比如，女性主义的理论会帮助你分析在安比卡·玛塔庙中见到的一系列女性的形象。

28 符号学

她们说，她不能穿红色的衣服，因为对一个年轻的女孩来说这太成熟了，这样的女孩也许在高中快毕业的时候就想穿了。她知道红色是代表激情的颜色，知道一个女人穿着红色的衣服，就是放荡、性感，知道一个穿红色衣服的女人最好警惕。红色代表她们所说的

荡妇和妓女。她已经在试穿另一件粉红色的衣服了。她们说她穿粉红色的衣服看起来那么的单纯,那么的甜蜜。她私下喜欢黑色。这是一种夜晚的、内在的激情的颜色。当女人们去跳舞时,当她们盛装去夜总会时,她们就穿黑色的连衣裙。她们坐在镜子前抹着化妆品,让她们的嘴唇红而丰满。在她看来,她们穿黑色连衣裙时比她们穿任何衣服都漂亮。她等不及要穿一件。

贝尔·胡克斯(bell hooks):《黑骨头:少女时代回忆录》(*Bone Black: Memories of Girlhood*)(1997年)

符号学是关于符号的理论。简而言之,符号是以某物代表某物。举个例子:望向窗外,找一棵树。你正在看的东西有关各种各样的符号。其中之一是“树”这个词本身,它是写在纸上的三个偏旁部首:木一又一寸^①。另一个符号是念出来的词“树”。还有一个符号是画出来的树。一个小型塑料玩具树也是树的一个符号。另外还是姿势的符号:如果你在玩手势字谜游戏,并站直双腿,双手举过头顶,呈“V”字形展开,你的伙伴会猜你表示的是一棵树。所以符号可以有词语、图像、声音、物体等形式,甚至是观念——你望向窗外时在你头脑中想象的树也是一个符号。尽管几乎任何东西都有成为符号的可能,如果它被“翻译”成了符号,它就只能起符号的作用:为了使它们能起符号的作用,就不得不把符号当作符号来认识。

29

在本章开头所引述的胡克斯的回忆录中,胡克斯描述了她关于女人衣着的符号学,关于女人衣着的款式与颜色的意义的研究。贝尔·胡克斯的符号体系是基于文化的知识——广泛被接受的关于这些颜色与款式的阐释——同样也基于她自己个人的意义。对于胡克斯

^① 原文是“它是写在纸上的四个字母:tree”,这里只能用意译。——译者注。

而言，黑色是夜晚的符号，即是因为它的黑色像夜晚的天空，也因为它是在夜晚被穿着的。黑色是内在的激情的符号，则是胡克斯自己的更具个人化的意义，是由围绕在她身边的成年女人晚上外出时穿着黑色的连衣裙这样一个事实造成的；连衣裙很性感，尤其是套了外衣，这就是为什么对于胡克斯来说意味着潜在的激情的原因。对于不曾有与胡克斯同样的想象力或者经验的人，黑色并不一定代表潜在的激情。对我而言，对这段文字的分析说明了两个问题：一个符号要如何被识别才能起到符号的功能，并且就像黑色一样，符号能有多重的含义。

在许多方面，这些由图像志学者与图像学学者提出的问题也同样与符号学相关。对于许多艺术史家而言，符号学更像是跨学科版的图像志与图像学，一种细致的提问方式，追问作品有什么意义，它们如何创造或表达这些意义。符号学提供了另一种——有人说得更准确——语言与模式，来理解图像与社会以及图像与观者之间多方面的联系，不仅仅理解艺术品意味着什么，而且理解艺术家、观者以及整个文化是如何去创造这些意义的^[23]。

奠基性的符号学家：索绪尔与皮尔斯

30 尽管符号理论曾以不同的形式活跃于古代的各个时期，但现代符号理论在根本上是奠基于两位理论家的著述，瑞士语言学家费迪南·德·索绪尔（Ferdinand de Saussure, 1857—1913年）与美国哲学家查尔斯·桑德斯·皮尔斯（Charles Sanders Peirce, 1839—1914年）。根据索绪尔的论述，符号由两部分组成（图2—3）：

能指 符号所采取的形式

所指 其所代表的意义

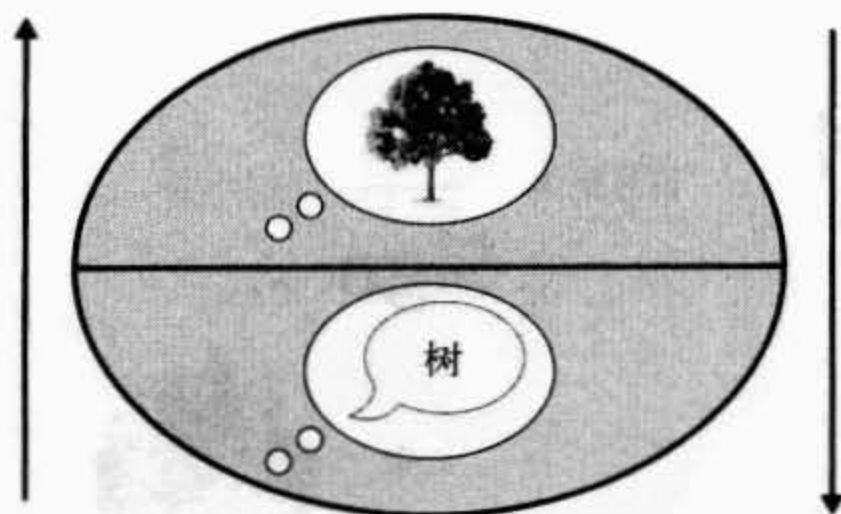


图 2—3 索绪尔的符号图表

能指与所指之间的关系就是意指的过程，以两个箭头表示。所以，回到树的例子，你向窗外望到的东西便是所指，拼写在纸上的词“树”便是能指^[24]。

查尔斯·桑德斯·皮尔斯对符号的诠释则有些不同。他认为符号是由三部分构成的：

代表项(Representamen) 符号所采取的形式(不必是物质的)

解释项(Interpretant) 使符号得以理解的常识

对象(Object) 符号指涉的事物

在皮尔斯的符号模式中，被看作是要你停车的概念的符号的交通灯构成如下：在十字路口的红灯（代表项）；停下的车辆（对象）；红灯意味着车辆必须停下的观念（解释项）。皮尔斯的结构常常表现为一个三角形，其中符号的车辆与所指之间的虚线意味着二者之间没有自动的或者天然的联系——这个联系必须被建构出来（图 2—4）^[25]。

皮尔斯发展了一种十分精致的符号分类（超过 59 000 种！），但对艺术史家最有帮助的是他对三种基本的符号分类的区分。 31

符号(Symbol) 这种能指完全是任意或者约定俗成的，它和所指之间并无相似之处。例如，字母表的字母，数字，交通信号。



图 2—4 皮尔斯的符号图表

图像(Icon) 这种能指感觉上与所指相似,或者模仿了所指,或者在某些性质上与所指相似。例如:一幅肖像,一架模型飞机。

表征(Index) 这种能指不是任意的,它在某种程度上(物理的或者因果关系的)以能被观察或推断出来的方式与所指直接相关。例如,临床症状(生病的表征),吸烟(火的标志),脚印(过路人的标志),照片与电影(光打在感光屏上的直接结果)。

符号通常并不仅仅属于一个类目: 其中有许多交叉,并且符号通常分有这些类目的一个以上的属性。例如,肖像照既是一个表征,也是一个图像,因为它是一个人的(借助光线)身体存在的直接痕迹,也因为它与此人相似。对于你的目的而言,为一个图像贴上标签,把它看作是特殊的符号类型这种做法并不重要,重要的是,通过思考那些不同的意指过程,那些能指与所指之间的不同关系,以及由于观者造成的它们(解释项)之间的关系,你所能提出的各种问题。

32

罗莎琳·克劳斯的论文《表征的含义: 20世纪70年代的美国艺术》(*Notes on the Index: Seventies Art in American*) (1977年)在这里可以作为一个例子。克劳斯声称,尽管70年代的艺术活动具有多样性——包括了从录像到表演到大地艺术到抽象绘画的表面的“任意的

折中主义”——这些作品是由于它们坚持表征的各种表达方式,而非传统的风格或者媒介,而被统一在一起的。例如,丹尼斯·奥本海姆(Dennis Oppenheim)的《身份的延伸》(*Identity Stretch*) (1975年)中,将他的指纹扩得很大,印在一块极大的田地上,用沥青线将它的印迹固定在那。克劳斯注意到这件作品“通过表征而集中于存在完全的被固定上”^[26]。

体系与符码

当代符号学并非孤立地研究符号,而是把它看作是“符号体系”的一部分。“符号体系”是符号的各种组合,它们一同起作用以产生意义,并且建构与维护现实。“符码”是符号学中的基本概念。比如,索绪尔强调孤立的符号是没有意义的,只有通过它们与其他符号的关系来阐释时它们才有意义:符码是在任何社会中传播的符号综合体。俄裔美籍语言学家罗曼·雅各布森(Roman Jakobson) (1896—1982年)进一步强调,符号的产生与阐释有赖于用于交流的符码或惯例的存在。一个符号的意义有赖于它所置身其中的符码:符码提供一个模式,符号在这个模式之中才有意义。要从符号学的角度对文本或者图像进行阐释就需要将它与对应的符码联系起来。

这有一个理解符码的好办法。比如说你是一个只会说法语的人,现在,如果你看到一个英文单词“tree”拼写在纸上,你不会认得出它是树的符号,因为你不知道符码——在这个情形中是英语——使这些字母的组合有意义的符码。当然,你会认出“arbre”这个词,因为它在法文中表示树,是一个树的符号。同时你会认得也是符号的一个小塑料玩具树,因为那是一个许多说英语与说法语的人所共有的视觉符码。但尽管这是看似如此自然的一种关联——对于你的眼睛而言小塑料树

33 显然代表了一棵树——但你不能以为每个人都知道这个符码。比如，一个来自遥远的巴布亚新几内亚高地的人，没有受过塑料玩具的什么影响，没学过什么表示事物的特殊符码，可能就不会把小塑料树（作为一个符号）当作树了。一种特定的再现，例如一个塑料玩具，如果你是与之一起成长的，你就会视之为自然或是显而易见的，但实际上它属于一个极其独特的文化符码，就像语言一样是要学习的。

关于符码的作用，雅各布森交流符号学理论在文学批评与艺术史中都有影响^[27]。发出人/说话人将一个信息（文本、说话、图像）发送给接收人/读者/听众/观者。为了能使这个信息得到理解，必须参照发出人与接收人所共有的现实；这个现实被称为语境。这个信息必须借助接收人能够获得的媒介来传送，并且必须放在一个接收人能理解能使用的符码之中（成功发送与接收了电子邮件附件的人会同意这一原则的）。所以一次信息的交流由这些步骤组成：发送—信息—接收—参照—符码。雅各布森的理论强调符号是关于交流的，这种交流是一种文化上的特殊程序。当然交流并不总是成功的。发送人与/或接收人也许并不特别能熟练地运用符码，或者符码并不能很好地适用于信息的传达。（想一下手机让我们发送短信：它们适用于某种交流，比如“跟家打电话”，但不适用于其他的交流，就像“通向市中心的第五街区完全堵车了，你要在市区见我的话，就走公园路吧”^①。）

事实上，符号学以许多方式精心建构符码的理论，有时还用复杂的符码类型学来区分它们起作用的不同方式。雅各布森的著作在接受

^① 实际上用手机发送再长的短信都是可能的，在国内许多时尚的年轻人甚至用包月的短信来聊天，但译者不清楚美国的手机短信的使用情况，所以译者推测作者的意思是说，手机短信不适合发太长的、语法结构完整的信息，而适合发省略的、不必将主语、谓语和宾语全部写出的信息，这种省略的信息是说话人与听话人都明白的。——译者注

理论中很有影响,我将在第四章中进一步讨论他的理论。

阐释符码与符号

一个符号……是某种东西,它对某人而言在某些方面或某种身份中代表某物。它向某人言说,就是说,它在此人心中产生一个相应的符号,或者是一个也许进一步发展了的符号。它所产生的符号,我称之为第一符号的阐释。

查尔斯·桑德斯·皮尔斯,1931—1958年

对于皮尔斯而言,符号是一个过程(索绪尔认为它更多是一种结构)。皮尔斯式的三段式符号概念——代表项/解释项/对象——引出一个重要的问题:指号过程(semiosis)^①,符号的产生会停在哪?如果阐释一个符号的过程总是产生另一个符号(代表项),那么指号过程可能会永远延续下去。符号学家们称这种情况为符号学的漂移。

34

对于意大利符号学家与小说家安伯托·埃柯(Umber Eco)(1932年)而言,与现实相比,认为任何文本(或符号)的无限读解是可能的这种观念更多的是一种假设^[28]。在皮尔斯的基础上,埃柯认为,一个符号产生可能的意义,尽管在假设上是无限的,但在现实中是为社会与文化语境所限制的。举个简单的例子,除非我们已经在我们的文化中了解了基督教,否则我们无法将一个带孩子的母亲的形象读解为圣母与圣婴:我们的知识,或者对知识的缺乏,会为我们所能创造的各种阐释戴上一个紧箍咒。同时,在一个更小的范围内,符号学也许还会为阐释者的能力(或无能)所限——他所知道的用于阐释这个符号的相关符码的范围。重要的是要记住:语境不

35

^① 在逻辑学中,指语言或非语言起记号指代作用的过程,即解释符号的行为。

——译者注

是既定的，而是生成的。限制符号学家的文化现实是一个共同体的产物：它也许是一个独断的伪现实，但它的影响不可小觑。

34 艺术品真的令人困惑吗？艺术史家真的是侦探吗？

艺术史的基本的形式主义、符号学与图像志/图像学的步骤是一个基本的问题：艺术品是否是某种能被破解的东西，就像一个谜或者谋杀疑案一样。在《莫雷利、弗洛伊德与歇洛克·福尔摩斯：线索与科学方法》(Morelli, Freud, and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method) (1980年)中，意大利艺术史家卡洛·金兹伯格(Carlo Ginzburg) (1939年)提出了一个问题。乔万尼·莫雷利，一名意大利医生与艺术史家，发展了一种鉴定的方法，这种方法是建立在他作为医科学生时曾研究过的科学分类法的基础上的^[29]。他相信真正将艺术家们区分开来的不是他们作品的打动人心、引人注目的特征，而是细微的东西，如对耳垂的描绘。金兹伯格论证说，莫雷利与弗洛伊德就像最伟大的小说侦探歇洛克·

福尔摩斯一样，都是那些被忽视的细节，那些细微却透露着解开谜团的线索的大师。金兹伯格实际上称之为“更不起眼的”(lower)经验主义方法，并且不合适地将之与科学的方法作对比^[30]。(当然，经验主义的方法与形式主义是背道而驰的，形式主义会说在凝视一幅画时什么也破译不了，只能体验到某些东西。)

艺术史家詹姆斯·艾尔金斯(James Elkins) (1955年)注意到，因为这种破译模式已经变成了这样一种基础的艺术史训练，艺术史学者都倾向于关注能被以这种方式处理艺术品了：“我们不可避免地被那些像谜一样的画所吸引，并且不知为什么对清楚的意义与明显的答案不感兴趣。这门学科是在巧妙地解决问题的快感之上兴盛起来的，而在那些优秀的、普通的、仅仅

是纯粹的、技艺高超的、私人的东西面前,尤其是在那种拒绝将自己表现得像一个谜的图像面前,它则没有活力。”^[31]如果艺术史家是侦探,那是因为我们选择成为侦探。

认为符号彼此相关的观念,认为它们是更大的语境的一部分,以及它们不是封闭的、不连续的意指的小单元的观念,同样为法国符号学家朱丽娅·克里斯蒂娃 (Julia Kristeva) (1941年) 所强调。在20世纪60~70年代的时候,克里斯蒂娃是与激进期刊《原样》 (*Tel Quel*) 有关联的后结构主义思想家中的一员,在《原样》中她发表了她最重要的几篇文章。克里斯蒂娃发展了互文性的概念,以探索文本(或符号)在实际中相互指涉的方式。她将文本放置在两个轴线的关系中:横轴与文本的作者和读者相联,纵轴将文本与其他文本相联。共同的符码联合两个轴线,因为在克里斯蒂娃看来,“每一个文本一开始就是为其他话语所管辖的,这些话语将一个世界强加于这个文本之上”^[32]。激活这些联系是符号的创造者与符号的阐释者(作者/读者,艺术家/观众)的责任。互文性在后结构主义者与后现代思想那里变成了一个重要的观念,我在第六章还会回到这个问题上。

互文性问题也涉及符号直接与间接表示两种方式,这两种方式命名为“直接意指”与“间接意指”。“直接意指”意味着一个符号的意义是显而易见的或者是通常能被识别的。“间接意指”与符号的不太明显的意义相关,是需要推断的:赋予阐释符号的过程以相应的符码是阐释者的工作。比如,多数读者都会同意“玫瑰”一词指的是一种芳香的花,有许多花瓣和刺,但他们是否能够辨别出被归为“玫瑰”一类的所有花呢(即被“玫瑰”一词所意指的花)?例如,在情人节那天,花店里会充斥着看起来一点都不像玫瑰的野玫瑰。“玫瑰”一词同样有许多间接意指:它暗示着浪漫、纯洁、优

雅——并且，在英国玫瑰战争期间（1455—1485年），红白玫瑰代表着战争双方，兰切斯特家族（Lancaster）与约克家族（York）。而对你而言，“玫瑰”一词也许直接意指浪漫的时候，只有在你将一种英国历史知识的“符码”运用在它们身上的时候，红白玫瑰才会与玫瑰战争相关。

- 36 俄国语言学家与符号学家沃罗辛诺夫·瓦伦汀（Valentin Voloshinov）（1895—1936年）指出，直接意指与间接意指是难以完全分开的，因为甚至是释读直接意指的活动也需要阐释的能力，所以——他认为，这个过程是“为价值判断所塑造的……意义总是渗透着价值判断”^[33]。法国符号学家罗兰·巴特（Roland Barthes）（1915—1980年）发展了这一观念。他论证说，尽管直接意指会被看作是一个符号“基本的”或“自然的”意义，实际上它们自身是为符号的间接意指所生产出来的：“直接意指并不是第一个意义，只是显得如此而已；在这种错觉之下，它最终不过是间接意指的最后一个而已（一个看似开始与终结阅读的意义），不过是更高一级的神话，通过这个神话文本貌似回归到了语言的自然性之中，回归到了作为自然性的语言之中。”^[34]巴特通过援引广告与摄影的例子，详细阐释了这个论证，并且有许多艺术史家已经回应这些观念——并不仅仅是因为它们间接地批评了纯真之眼或者前图像志阐释的观念。

符号学与艺术史

皮尔斯学派与索绪尔学派都很早就承认——在艺术史学者之前——符号学对艺术的阐释也许会是一种极富成效的方法，并且不久前符号学家们正在像看待文字一样看待图像。1934年，在一篇里程碑式的论文《作为符号学事实的艺术》中，捷克语言学家简·穆卡洛

夫斯基 (Jan Mukarovsky) (1891—1975 年) 声称: “艺术品有符号的性质。”他继续将索绪尔的方法用来分析视觉艺术, 尽管索绪尔在他的方法里区分了能指与所指, 穆卡洛夫却区分出了“在感觉上能觉察的‘制作品’”与存在于“整个社会的知觉”之中的“审美对象”。1960 年, 法国哲学家莫里斯·梅洛-庞蒂 (1908—1961 年) 出版了《符号》一书, 将索绪尔的模式用于知觉现象学之中 (现象学是对经验的研究)。梅洛-庞蒂将绘画与语言联系在了一起, 因为绘画是由符号组成的, 并根据像语言一样的“语法或逻辑”集合在一起的。巴特著名的《符号学元素》将索绪尔的模式用于像卡通与广告这样的流行图像。

20 世纪 60 年代, 在艺术史学科自身之内, 美国艺术史家麦耶·夏皮罗 (Meyer Schapiro) (1904—1996 年) 开始在视觉艺术中探索符号学分析的观念。1969 年, 他发表了一篇重要的论文《论视觉艺术符号学的若干问题: 场所、艺术家与社会》 (*On Some Problems in the Semiotics of Visual Arts: Field, Artist, and Society*)。在文中, 他将艺术品的形式分析与对它们的社会史和文化史的考察结合起来。他尤其关注画出来的图像与图像所在的平面 (背景) 之间的关系, 并关注这样一个问题: 图像是否是被以任何方式框起来的。在探讨不同的画框设计是如何能够使艺术家处理图像符号时, 夏皮罗从旧石器时代到埃及艺术到 20 世纪艺术列举了大量的例子。为了创造意义, 在与画框的关系中, 形象能被以不同的方式来安置 (即神的右边是受恩宠的位置)、放大、提高、降低等等。这是一篇极富争议的论文, 但在对它的评论中, 它无法被认为是艺术史符号学的蓝图, 也不是系统的符号学。

这有赖于在不同的领域中探索批评理论的“新”艺术史家对符号学进行长期不懈的研究。美国学者诺曼·布列逊 (Norman Bryson) 在

这样的发展中是一个关键性的人物，并且他来自文学的领域，这并非偶然。在他的名作《语词与图像：古代政体中的法国绘画》（*Word and Image: French Painting of the Ancien Regime*）（1981年）中，布列逊探讨了艺术中近似语言的性质，以及艺术与实际的书写语言的关系（见下文的《语词与图像》）。在符号学上，他感兴趣的是对艺术品的开放性的考察：对他而言，一个图像并非一个封闭的符号，而是开放的，它有着多层重叠的符号系统，这些符号系统在图像与文化环境中起作用。对布列逊来说，符号学开启了艺术作为社会中强大的力量的视域，因为他看到，符号系统在图像、观者与文化间“循环”（这显然与克里斯蒂娃的互文性观念相关）。

在论普桑的《阿卡迪亚的牧人》的著名论文中，法国艺术史家路易·马兰（Louis Marin）（1933年）对在运用符号学理论来阐释艺术中必然存在的难题进行了研究（图2—5），这时的符号学理论已经在语言研究上取得了极大的进展。他还在某种程度上关注指示的问题，即一个话语的“指向”。每一个话语都存在于空间与时间之中：它是由说话人（发出者）产生的，并在特定的语境中传给听话人（接受者）



图2—5 尼古拉·普桑,阿卡迪亚的牧人,1630年,画布油画,巴黎,卢浮宫

的，这个语境使他们走到了一起。一个话语的指示性包括诸如个人的发音、动词、时态与地点副词这样的东西。那么，我们又如何去将这些东西阐释为艺术品呢——尤其是历史绘画，特别是像普桑那种似乎不向任何人言说的作品？马兰指出，除了绘画的物理性存在于我们正在看它的事实外，图像之内没有告诉我们任何关于它的传播与接受的情形：它并不向观者言说（即通过一个望向画外的人物来言说）。作为观者，我们直接看到画中的人物各行其是，仿佛他们并不需要我们来展开他们的故事：绘画以这种方式隐藏了它的言说性结构。而且有意思的是，对言说性结构的隐藏（以及它们作为描绘的重新显现）正是绘画的主题。一个牧人看着墓碑上的字“阿卡迪亚也有我”（*Et in Arcadia ego*），这句话是对牧人言说的，但是以一种开放—封闭的方式，因为短语中没有动词^①——“我也在阿卡迪亚”（*I too in Arcadia*）是拉丁文的字面翻译。马兰的释读包括了细致的文本与视觉分析，揭示了一种作为绘画主题的雅各布森式的交流模式，在这个模式中画家（或观者）占据了建构模式的语言学家的位置^[35]，马兰的论文无疑是重要的，因为它提醒我们，理论并不是一条单行街：这不仅仅是说理论能用于艺术的阐释，而且是说对艺术的阐释能够改变我们对理论的理解。

38

尽管荷兰学者米克·巴尔（Mieke Bal）（1946年）接受的是文学批评的训练，但她对艺术符号学有着重要的贡献。她强调艺术品是一个事件——一个每一次图像被观者审视时都会发生的事件。在这个意义上，艺术品也是一种原动力，一个观者经验的积极的生产者，最终是观者主观性的生产者。符号学的艺术史的任务就是对图像与对图像的阐释、二者之间的关系（为什么一门学科要以一种特殊方式来阐释这种

39

^① 从原文中可以看出，“在”是对英文“in”的翻译，这是一个介词，所以原文说短语中没有动词，但在中文里“在”是可以作动词的，所以无法作出准确的翻译，只能以注释的形式来说明。——译者注。

关系呢?)、在阐释中图像的稳定以及对图像的阐释的稳定^①同时进行分析。她指出,艺术史中已有的图像志方法强调的是对图像来说什么是共同的——比如类型的历史——而不是对一个特定的图像与一个特定的观者研究该图像的方式来说什么是特殊的。自相矛盾的是,她说尽管在视觉图像方面,图像志也许能声称取得了前所未有的进展,但事实上却忽略了它们的独特性。

实践符号学的艺术史

40 这个引自一本插图丰富的祈祷书《琼·德弗的每日祈祷书》(*Hours of Jeanne d'Evreux*) 的双页插图(图 2—6), 让我们有机会进行各种符号学的分析。当富有的非神职人士奉行改编自僧侣仪式的一套日常祈祷时, 便使用这样的书, 而这本贵重的书是琼·德弗的丈夫, 法兰西国王查理五世为她订制的。在这里, 我只讨论很少的一些可能的提问方式——这些图像是如此丰富, 以致它们能引起无尽的争论和阐释。

39 我们是在“读”艺术品吗?

在你阅读了很多艺术史著作后, 会常常看到“阅读”一词被用于谈论阐释视觉图像的过程。这听起来多少有点奇怪——“阅读”

^① 原文是“anchoring of the image in the interpretation and vice versa”, 这句话不太好理解, 因为作者这里是在引述巴尔的观点, 而译者无法看到巴尔的原文, 无法了解这句话的上下文, 所以译者这里只能根据自己的理解来翻译。译者认为作者这里的意思是说, 阐释相当于能指, 图像相当于所指, 符号学认为能指永远也追不上所指, 所以所指总是处于漂移的状态, 所以如何能让图像这个所指稳定下来(anchoring, 即抛锚停靠之意, 这里用意译)。同理阐释也是多样性的, 如何能让阐释也稳定下来, 是符号学的艺术史的任务。但这是译者的理解, 读者不能不察。——译者注

一个视觉图像如何可能?不是仅仅只能阅读文字与文本吗?

“阅读”艺术作品的观念来自符号学理论,符号学理论常常用以语言为根据的专门术语来讨论阐释的过程:对于符号学来说,语言已经变成了标准交流的形式(尽管视觉艺术、姿势/运动/舞蹈与音乐是另外的一些形式)。在符号学中,文本是根据规则或者特定媒介的惯例或者交流的形式而建构起来(与阐释出来)的符号的集合。因此,小说是一种文本,诗是另一种文本。所以在这个意义上,艺术品可以被看作是一个文本,而根据制约着这种文本的规则来进行阐释的体系性的方法便可以看作“阅读”。

包括米克·巴尔、路易·马兰与诺曼·布列逊在内的许多艺

术史家都发展了阅读观念,把它作为一种非常独特的符号学方法,以阐释视觉图像^[36]。他们的想法倒不是偏爱文本的东西而轻视视觉的东西,而是为了更充分地研究图像的视觉性。他们以不同的方式论证说,面对一件艺术品所需要的不仅仅是简单的、直接的理解:它需要阅读(记住:对人类来说阅读并不是天生的,我们必须学习)。恩斯特·贡布里希(1909—2001年)是一位重要的艺术史家,他在英国工作,他也提出了图像是被“阅读”的观念,因为图像并不是天生的或自明的,而是根据必须被破译的“图画语言”而创造出来的^[37]。与那些坚持意指过程的开放性的符号学家们不同的是,贡布里希相信艺术家有确定图像的“真正含意”的能力。

-
- 关于作品的视觉符号学,你也许想从一些基本的问题入手,就像麦耶·夏皮罗的问题一样:首先吸引观者眼睛的是图像的哪部分?是否有某些部分比其他部分更突出?是否有某些部分被涂上了更亮的颜色,或者在雕塑中,或者在更大的浮雕中会这样处理?比如,关于右页,你会注意到上面有三个突出的形象,在视觉上它们

是相互有关联的。其中之一是在该页上方的建筑物背景中的一个大的场景。另一个是一段文字，它将一个下跪的妇女与巨大的字母“D”（装饰性的首字母）结合在一起。还有一个是在文字下面的一个戏剧场景（在一个现代的观者看来相当的不谐调），向页面之外跑去。



图 2—6 让·皮塞勒(Jean Pucelle),琼·德弗的每日祈祷书:《基督被捕》与《天使报喜》,约 1324—1328 年,每一折页 $3\frac{1}{2} \times 2\frac{3}{4}$ (8.9 × 7.1 cm)。美国大都会艺术博物馆,纽约,修道院藏品

► 这个图像的直接意指与间接意指的方面是什么？

这些图像中的每一个都起着符号的作用，你可以尝试逐个阐释它们，并在它们的相互关系中阐释它们。直接意指的意义是十分直白的。这个大场景是《圣母领报》，在大写字母中跪着的妇女是琼·德弗——此书即是为了该皇后而订制——用于她的祷告会。戏剧叫《在中央的青蛙》(*Frog in the Middle*)，它是中世纪版的《盲人的欺诈》(*Blind Man's Bluff*)。

这三个符号有着重叠的间接意指的意义。琼·德弗是一位皇后，正如玛利亚一样，是圣母，是天国的皇后。这种对应视觉上得到了强化，因为字母 D 将琼·德弗框了起来，它起的作用就像建筑结构一样。这两个女人被并置在同一页上，必定鼓舞了作为皇后与一个有抱

负的母亲琼·德弗，以圣母玛丽亚来作为她的角色的楷模与激励人。这三个形象中的每一个又都被大量的符号所包围着。从你所提出的形式问题的角度来考虑，你会注意到，比如圣母玛丽亚的房子主要楼层被扩大了，意指着她与加百列相遇的重要性；带有招人喜欢的用于承重的天使模型的顶层则相应地被缩小了。页面上的圣母玛丽亚的形象很大，而琼·德弗则相对要小些。正是这个标志着新的祈祷章节的开始

41

的场景的精致性，产生了一个暂停的瞬间，或者沉思的瞬间，以便开始一个虔诚的活动：所以这种精致性间接意指着一个新的章节的开始。

► 用于阐释这些图像的符码是什么——或者是被作为艺术史家的你，或者是被当代的观者用来阐释的符码是什么？

甚至当你明白，戏剧的形象意味着基督的被捕，对一种现代意识来说它似乎仍然很奇怪地有着渎圣的意味。为什么一个轻佻的场景会与如此严肃虔诚的图像相结合呢？是什么符码和这样的并置对于琼·德弗与她的同代人来说是可能的？

► 在这些图像中是什么样的互文性在起作用？

同时联系它的对页来思考一下这一页。为什么将背叛基督与圣母领报并置在一起？想一想每一个场景，它都是与一种问候结合在一起的（犹大之吻，加百列的“万福，玛丽亚”），这也许会有助于你进一步探索两个图像之间的互文性。这种致意或者问候的观念（或符号）同样包含了琼·德弗的小肖像——对于祈祷而言其自身就是直接向神、向圣母、或者向圣徒致意的一种形式。这两页暗中进一步为这个戏剧所连接：戏剧中盲人的受辱回应着基督在客西马尼被捕时所遭受的屈辱。

对互文性的关注会引导你将这个图像与其他的祈祷书或者属于琼·德弗的各种物品，或者是这位艺术家绘制的其他书籍联系起来。同时，互文性可以让你意识到这幅图像的独特性——在某种意义上它也许使用

42

一种新的再现的符码（下文讨论的灰色装饰图案技术就是一例）。

► 材料与技法如何意指作品中的意义？

尽管材料与技法不一定就是象征或者母题，但它们可以是能指。在一个符号学的模式中，你可以将材料看作是意义的结果。在琼·德弗的祈祷书中，灰色装饰图案的运用是很不寻常的，仿佛是缺少贵重的材料，比如金叶。而该书原来的主人认为这本书是极其贵重的——它列在关于珠宝的皇家财产的一张清单上，而不是列在图书馆里。也许正是这本书杰出的艺术性与原创性才会使它价值连城的：是艺术性而不是昂贵有如金叶之类的材料才意味着价值，它是被轻描淡写的灰色图案技术所强化的。

灰色图案技术，与横贯两页的图画相结合，也许会让人想起另一种图像，即象牙双联画（由两部分构成的合页画像）。与这种横贯两面的图画一样，小型的象牙双联画常常绘制一对选自基督或圣母的生平事迹的场景，灰色图案技法会在雕刻的表面产生光影。在这一点上，你可以注意到作品中的细节同样意指着宝石般的贵重性，这种细节还通过象牙双联画的方式来强调其私人祈祷的用途。这些关联也许是祈祷书的互文性的一部分。

► 这个图像的指示功能，即它的言说结构是什么？这个图像向谁言说？如何言说？

在一系列某种程度上关于致意的图像中，这变成了一个复杂的问题。这个图像是专门向琼·德弗言说的，因为这本书是为她而制作的，但这些图像在视觉表达上并没有直接与她发生关系的地方（比如，没有一个人物是从画框内向外望向读者的）。同时，琼·德弗被画在这里，指示着她的祈祷。对于弄清楚图像之中以及图像与观者之间的关系而言，在这里路易·马兰对普桑绘画（前文 37 页）中的指示结构的考察会是一个很好的示范。

要讨论在符号学分析中产生的语境问题，你也许同样要接触马克思主义、女性主义、酷儿与后殖民的理论（见第三章）。同样地，符号学艺术史让人注意到了观者的角色，所以精神分析与接受理论也会与此相关（见第四章）。我想在此提出的是一个可能比较难的问题：在艺术史的语境中，图像志与符号学的分析可都会是非常偏重于实物的。如果你对行为艺术，或者那些用作外交赠品的艺术活动感兴趣的话，那你也许就要认真想一下如何能有效地运用这些模式了。

43

语词与图像

但说话人在此鸦雀无声。也许他们正在思考诗歌与绘画之间的巨大鸿沟；在思考为了比较它们过分地引申了语词……但由于我们热爱语词，就让我们在这一点上耽搁片刻吧，另一个人说。让我们再挽留绘画片刻吧，因为尽管它们最终要分道扬镳，但绘画与写作还有许多话要相互倾述：它们趣味相投。

弗吉尼亚·沃尔夫与沃尔特·西克特对话录(*Virginia Woolf, Walter Sickert: A Conversation*), 1934年

本章所讨论的许多问题是属于图像志与符号学的，它们最近被限制为“语词与图像”的问题。文本与图像之间的关系是什么？视觉是在简单地说明文本吗？是文本在控制图像吗？或者它们之间有一种对话的形式？将文字运用于图像的阐释对于艺术史家来说意味着什么？

这个“问题”的第一部分是文本与图像之间的关系，尤其是在那些自身包含着图像的艺术品中的文本与图像的关系。这是一个有着漫长的历史的问题：希腊哲学家亚里士多德讨论过诗与画的对应关系，今天，我们仍然引用罗马诗人贺拉斯的名言，诗画一律（*Ut picture*

poesis) ——“诗就像画”（《诗艺》）。正如米克·巴尔所指出：

“语词与图像看起来不可避免地在‘符号的战争之中’（即莱奥那多所谓的‘paragone’）牵连在了一起……每一种艺术，每一种符号或媒介，都声称有权拥有某种东西，因为它做好了最充分的准备去调解（这场战争^①），它的要求是以对其‘自身’的特性的表述，以其自身特有的本质为理由的。同样重要的是，每一种艺术把它‘自身’说成是与对它‘有重大影响的他者’（significant other）相反的样子^[38]。”米歇尔（W. J. T. Mitchell）将语词与图像比作是两个说不同语言却有着悠久的接触与交流历史的国家。这种观念既没有解决这些边界问题，也没有进一步证实它们，只是让这种相互的影响继续下去^[39]。在《图像学：

44 图像、文本、意识形态》（*Iconology: Image, Text, Ideology*）（1986年）与《图画理论：论语言与视觉的再现》（*Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*）（1994年）中，米歇尔认为，作为再现的过程，视觉与语言的再现都有一种必然的形式上的独一无二性，尽管它们常常通过先它们而存在的艺术活动与社会的或者政治的语境而相互联系。许多艺术史家在他们所研究的艺术品中完全关注的是这些关系，比如米歇尔·卡米耶（Michael Camille）在他关于中世纪绘图抄本的研究中所做的工作。

但图像同样产生文本——即他们产生艺术史的文本。巴尔的《阅读“伦伯朗”：在语词—图像对立之外》（*Reading “Rembrandt”*）：

① 由于原文“调解”（mediate）后没有宾语，所以括号里的宾语是译者根据自己的理解补加的。其实这一整段引述米克·巴尔的话，由于译者无法查阅原著，缺乏上下文，甚至引文中还有省略，所以译者自己读起来也觉得不是很好理解。这是一部通史教材，文中引文极多，引的又都是英文著作，译者不可能通读所有的引文所在的原著，在国内也没有这样的条件，所以所有引文的翻译，译者都只能是根据本书的上下文来理解，如果读者需要引述书中某位学者的论点，请一定要查阅原文。——译者注

Beyond the Word-Image Opposition) (1991年)的第一章详细地提出了在艺术史实践中语词与图像之间的张力。巴尔指出,由于始于20世纪60年代末的这门学科中的变化,“新”艺术史学者都谴责更为传统的艺术史家忽视了艺术史中的语词(或理论),而传统学者们则谴责新艺术史家忽视了图像^[40]。米歇尔评论说,某些张力的激化,是因为一些关键的带有理论性的艺术史的实践者都来自文学研究的领域——包括米歇尔自己,还有布列逊与巴尔——所以这种发展看起来有点像是“由文学帝国主义发起的殖民化运动”^[41]。这些问题在艺术史中从未得到解决——这几乎是必然的,因为这门学科的内部批评仍在继续,还因为这些问题是这门学科的核心问题。詹姆斯·艾尔金斯甚至于认为,艺术史的语词在某种程度上是最终注定要失败的,因为图像的有些方面是无法解释的^[42]。

结论

也许在本书的各章节中,这一章出现的分歧性的理论流派最多,从形式主义到图像志到符号学,每一个流派都有其热情洋溢的实践者。最后,每一种研究艺术的方法都与阐释有关,阐释可以定义为对某些东西的深思熟虑的解释,或者是对意义的追寻。在哪儿与如何能找到意义引起了热烈的争论——是否如形式主义所声称的那样,意义仅仅存在于作品之内,或者如图像志学者与符号学学者声称的那样,意义存在于作品之中,而作品则是作为更大的语境的一部分而存在,并与这个语境保持着动态的相互影响。

45

入门读物

这些书籍分别属于本章所强调过的各个领域:形式主义、图像志/

45

图像学、符号学以及语词与图像。其中一些原始资料是该领域的学术论文，其他则是初级读本与文集。

形式主义

福西雍,亨利 (Focillon, Henri), 艺术形式的生命, 纽约, Zone Books 出版社, 1989 年。

罗杰·弗莱, 罗杰·弗莱选集, 克里斯托弗·里德 (Christopher Reed) 编选, 芝加哥, 芝加哥大学出版社, 1996 年。

格林伯格, 克莱门特 (Greenberg, Clement), 文论与批评选集, 第四卷: 猛烈的现代主义 (*The Collected Essays and Criticism, Vol. 4: Modernism with a Vengeance*), 1957—1969 年, 约翰·奥布莱恩 (John O'Brain) 编选, 芝加哥, 芝加哥大学出版社, 1995 年。

罗莎琳·克劳斯, 以毕加索之名 (*In the Name of Picasso*), 弗兰西斯·弗兰契娜 (Francis Frascina) 与 乔纳森·哈里斯 (Jonathan Harris) 编选, 现代文化中的艺术: 批评文本选集, 第 210~221 页, 纽约: Icon Editions, 哈珀·柯林斯 (Harper Collins); 费顿出版社/开放大学 (Open University), 1992 年。

桑格塔, 苏珊 (Sontag, Susan), 反对阐释与其他论文, 纽约: 法劳·斯特劳斯·吉罗 (Farrar Straus and Giroux) 出版社, 1966 年; 伦敦: 艾尔与斯波蒂斯伍德 (Eyre and Spottiswoode) 出版社, 1967 年; 伦敦, 温提 (Vintage) 出版社, 1994 年; 纽约: 斗牛士 (Picador) 出版社, 2001 年。

图像志/图像学

阿尔珀斯, 斯维特拉娜 (Alpers, Svetlana), 描述的艺术: 17 世纪的荷兰艺术 (*The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*), 芝加哥大学出版社, 与伦敦: 约翰·默里 (John Murray)

出版社,1983年。

霍莉, 迈克尔·安 (Holly, Michael Ann), 潘诺夫斯基与美术史基础, 伊萨卡 (Ithaca), 纽约: 康奈尔大学出版社, 1984年。

斯坦伯格, 利奥 (Steinberg, Leo), 被文艺复兴艺术与被现代所遗忘的基督的性特征 (*The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Ollivion*), 伦敦, 法布尔 (Faber) 出版社, 1984年; 芝加哥: 芝加哥大学出版社, 1996年。

符号学

巴特, 罗兰 (Barthes, Roland), 符号学的元素, 安妮特·莱弗斯 (Annette Lavers) 与柯林·史密斯 (Colin Smith) 译, 纽约: 希尔 & 王 (Hill and Wang) 出版社, 1968年。

埃柯 (Eco, Umberto), 安伯托, 符号学与语言哲学 (*Semiotics and the Philosophy of Language*), 伦敦: 麦克米伦 (Macmillan) 出版公司, 与布鲁明顿 (Bloomington): 印地安那大学出版社, 1980年。

克里斯蒂娃·朱丽娅 (Kristeva, Julia), 语言中的欲望: 关于文学与艺术的符号学研究 (*Desire in Language: A Semiotics Approach to Literature and Art*), 利昂 (Leon S) 主编, 鲁迪耶兹 (Roudiez)、托马斯·戈拉 (Thomas Gora) 与艾丽斯·雅尔迪内 (Alice Jardine) 英译, 纽约: 哥伦比亚大学出版社, 1980年。

皮尔斯, 查尔斯·桑德斯 (Peirce, Charels Sanders), 皮尔斯哲学文集精粹 (*The Essential Peirce: Selectecl Philosophical wrilings*) (1867—1893年), 克里斯蒂安·克勒泽尔 (Christian Kloesel)、内森·豪泽 (Nathan Houser) 等主编, 布鲁明顿 (Bloomington): 印地安那大学出版社, 1992年。

语词与图像

巴尔，米克 (Bal, Mieke)，阅读“伦伯朗”：在语词—图像对立之外 (*Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition*)，剑桥：剑桥大学出版社，1991年。

米歇尔 (Mitchell, W. T.)，图像学：图像、文本、意识形态 (*Iconology: Image, Text, Ideology*)，芝加哥：芝加哥大学出版社，1986年。



第三章

艺术的诸语境

在过去的大约 30 年里，“语境中的艺术”曾是艺术史的标语。在 46
一些介绍性的综述中，新艺术史的学生学习根据其各个时代的文化来
阐释艺术：艺术广泛地被看作是影响了宗教、政治、社会结构与统治
阶级、文化活动与传统、思想潮流等等，并被它们所影响。但对于许
多高年级的学生和学者来说，对“语境中的艺术”的简单思考常常也
是很模糊的，因为研究语境问题会有许多不同的方式。本章介绍使用
最广泛的几种语境分析的方法：观念史，马克思主义与唯物主义，女
性主义，男/女同性恋研究与酷儿理论，文化研究与后殖民理论。这些
视角并不是互相排斥的：它们经常是交叉的，并且是与其他的比如符
号学与解构这样的研究方法相结合的。每种视角都给你一些准确的语
言来提问关于种族、阶级、民族性、性别与性倾向的问题。

观念史

一般来说，观念史考虑的是文化的意义是如何被一个长期存在的

47 群体或者社会所产生出来的，是如何在与它们相关的事物与阐释中不变或发生变化的。正如对于历史阐释而言，我们可以考察作为一种有效原则的年代学、民族国家、一场战争或者一个特殊的人物一样，那么我们同样可以考察一种观念——即从启蒙运动到现代的西方思想中的理性。这个视角在本质上天生是跨学科的，它处在历史与哲学的十字路口，并广泛地跨跃人文与社会科学的诸多领域。

观念史作为一种研究历史的方法出现于19世纪；在20世纪时，英国哲学家以赛亚·伯林（Isaiah Berlin）（1909—1997年）是这方面最著名的实践者之一，他出版了一系列讨论比如自由、浪漫主义与启蒙运动观念的重要论文。他以这样的论述来开始他的半自传性论文《追求理想》（*The Pursuit of the Ideal*）：“在我看来，有两个方面是最重要的，它们在20世纪中塑造了人类的历史。一是自然科学与技术的发展……另一个，毫无疑问，是由一系列事实上改变了全人类的意识形态风暴构成的：俄国革命及其后果——右倾与左倾的极权主义暴政，还有国家主义、种族主义与地方性的宗教偏执的激增^[1]……”

观念史关注的是哲学概念、学术争论、政治运动，乃至流行的观念。同样要注意的是，这种方法并不局限于那些今天仍然存在的观念之中——你可以追溯认为世界是平的观念的历史，而无须同意这种观念。同样，第四章要讨论的西蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud）关于人类精神的许多观念，现在已经不再流行了，然而它们仍然值得研究，这不仅仅由于它们时代的语境，而且还由于弗洛伊德对后来的思想家产生的巨大影响。

48 许多艺术史家都从事过观念史的研究：它与第二章所讨论的图像志研究，以及本章所讨论的语境研究都有着明显的关联。最著名的例子便是杰罗姆·波利特（Jerome Pollitt）的《古典时期希腊的艺术与经验》（*Art and Experience in Classical Greece*）（1972年），它仍被广泛

地用作大学教材。波利特将希腊艺术与哲学和文化价值联系在一起，比如，他论证说，像《戴尔菲的驭者》这样的雕塑，在它们的风格与图像志中体现了希腊关于克制与责任的理想（图 3—1）：“它不仅仅像《皮同颂》（*Pythian Odes*）所说的那样，是在庆祝戴尔菲的庆典比赛中的一场胜利，而且是在庆祝‘thos’，它所表达的‘thos’体现的是诗人品达所谓的‘aret’……这种高贵的品质‘天生的卓越性’，它赋予他们纯熟的技艺，使他们对他们的人的功绩感到自豪，而在神的面前表现谦卑”^[2]。最近，琳达·亨德森（Linda Henderson）的《语境中



图 3—1 戴尔菲的驭者,约公元前 478—前 474 年,铜像,古物博物馆,戴尔菲,希腊

此驭者原来是站在一辆四马战车上的。整个形象描绘十分精细,下到脚上的血管都刻画了出来,虽然本来它只有本身是能让观者看到的。波利特将这种精心的描绘与现实主义同希腊关于秩序和对个人体验的强调的理想联系起来。

的杜尚》(*Duchamp in Context*) (1998年)考察了20世纪早期的科学发展,比如光波理论与第四维度,是如何影响杜尚的作品的。

艺术中马克思主义与唯物主义的视域

马克思主义是一个完整的世界观。

格奥尔吉·普列汉诺夫(Georgi Plekhanov)

“马克思主义”一词能够意味着很多不同的东西。当然,它源于经济理论家、哲学家与革命活动家卡尔·马克思(1818—1883年)的名字。在关于政治的讨论中,马克思主义意味着社会主义理论与以马克思的理念为基础政府体系,他的合作者弗里德里希·恩格斯(1820—1895年),还有他们的各种追随者。但马克思与他的追随者也像关注经济一样关注历史与文化,他们的理论与方法就像其他的学院学科一样,为艺术史中的一个强大的学术传统提供了模式。

49 因为马克思主义包含了众多的历史与文化理论,像某个学者那样将马克思主义者的思想(与政治)与从前的苏联过分紧密地联系在一起是错误的。在19世纪早期与中期的时候,几个大学生告诉我,他们认为马克思主义的文化分析是不适当的或者错误的,因为美国已经“赢得了”冷战,仿佛前苏联的瓦解在某种程度上败坏了马克思主义的文化与历史分析。我借用引述于本节开头处的普列汉诺夫的话来暗示马克思主义与某些学生所想的相反,可能并不仅仅是一种独特的理论或者共产主义政府的实践。事实上,批判性的马克思主义(有时被称为“西方马克思主义”,因为它最初是在欧洲与北美发展起来的)鼓舞了非独断的、开放的学术产生,而这正是对艺术史最具有积极意义的马克思主义思想的传统^[3]。

在本节中,我将介绍马克思的基本观念,而后简单地讨论马克思

主义关于意识形态与文化霸权的观念，这些对思考艺术是尤其有益的。我同样会涉及到马克思主义与唯物主义的艺术史理论，并以两个关于发展中的唯物主义，或者马克思主义的提问方式的例子来结束本节。

对资本主义与历史唯物主义的批判

马克思是在欧洲工业革命的浪潮中写作的，他批判的是资本主义社会。在他的伟大著作《资本论》（出版始于1867年）中，马克思认为，资本主义社会的基本条件是资本家对工人劳动的剥削。工人没有获得他的劳动的全部价值；相反，工人劳动的真正价值被作为剩余价值抽取掉了，成为了资本家的利润，因为自由的、无秩序的劳动力市场没有责成资本家付给工人劳动的全部价值^[4]。

正如马克思与恩格斯所看到的那样，对工人的剥削引起了阶级斗争。在1848年的《共产党宣言》中，他们声称：“迄今存在的社会的历史就是阶级斗争的历史。”^[5]在资本主义制度下，两个主要的阶级是中产阶级（或资产阶级）与无产阶级（或工人阶级）。资本家占有生产资料（工厂、矿山、金融业等等），而无产阶级只有工作的能力，并因而别无选择地只能为资本家工作。马克思认为，每个阶级都有一种意识，一种被其经济基础所决定的看待世界的方式。

为了解释他们关于社会结构的视角，马克思与恩格斯使用了基础与上层建筑的隐喻：经济是基础，它决定上层建筑、国家和社会的形式^[6]。你可以将社会想作是一个建筑：经济基础是混凝土地基，国家与社会是立于这个地基上的大楼。重要的是要记住，基础不仅仅只是狭隘地由经济构成的，而是由全部与生产相关的东西构成的，包括阶级关系。后来的学者指出，这种影响不仅仅只有一种方式，或者仅仅从基础到上层建筑。

意识形态与文化霸权

在思考经济基础与上层建筑之间的交互影响关系的问题上，意识形态是一个尤其重要的概念。在最基本的意义上，这个词意味着任何有条理的、体系性的众多观念。我们可以说一个人的意识形态，一个组织（比如政党或者教会）的意识形态，或者一种文化的意识形态。在马克思主义理论中，意识形态是社会的上层建筑的一部分。在马克思主义者看来，艺术是一种“意识形态的形式”，统治阶级会用它来维持有利于他们的阶级关系，或者，革命者会用它来破坏统治阶级的力量。在这种意义上，一幅令人印象深刻的工厂主的肖像、一个宏大的总统宫殿、或者一幅展现胜利的工人革命漫画都是意识形态性的艺术品。20世纪20~30年代间，意识形态的问题在马克思主义理论中是焦点问题，这时的欧洲和北美的工人运动取得了许多胜利，但未能推翻资本主义，也未能建立社会主义社会。马克思主义理论不得不问，如果资本主义是如此剥削成性的话，为什么它还能够在存在。意大利学者、记者、理论家与活动家安东尼奥·葛兰西（Antonio Gramsci）（1891—1937年）提供了一系列令人信服的回答。在那个年代里，他由于反对墨索里尼的法西斯政府而下狱，葛兰西发展了一套文化霸权理论——即借由文化活动而非法律或者权力而获得的影响或者权威——来解释资产阶级是如何继续统治社会的。他的《狱中笔记》（*Prison Notebooks*）与其他著述启发了文化分析，包括艺术史学者与文学理论。

葛兰西认为，统治集团在社会中维持其统治，是通过保证被统治阶层的“自发认同”来实现的，被统治阶层自愿承担他们所受的压迫。自然，工人有时也会被迫或者被说服违背他们的意愿或更好的判断，加入到剥削的资本主义体系中去，但通常统治阶层与被统治阶层会就一

个政治的或者意识形态的认同而进行谈判：“普通大众认同的是普遍的趋势，而普遍的趋势是被最上层的统治集团强加在社会生活之上的；这种认同是统治集团因其在生产界的地位和作用而享有的威信（及其随后的自信）所‘历史地’造成的。”^[7] 统治阶级通过说服被统治阶级接受其道德的、政治的与文化的价值，并且使他们相信这些价值是正确的，是真理，或者是对他们有利的，即使这些价值最终仅仅对统治阶级有利，来维护其文化霸权。统治阶级运用艺术、常识、文化、风俗、趣味等等，来维持他们对权力的把持。如果自发的认同失败了，那么统治阶级总是立刻使用“国家机器的强制力量”，它会“合法地”将纪律加在那些无论是积极地还是消极地不“认同”的阶层上^[8]。葛兰西注意到，工人阶级可以获得自己的文化霸权，但要如此则必须与其他失去权力的阶层建立一个联盟的网络，因为其自身并没有获得文化霸权的财力。

51

20世纪60年代，在稍后进行写作的法国马克思主义理论家路易·阿尔都塞（Louis Althusser）（1918—1990年）进一步发展了这些观点，声称在决定社会形态上，意识形态与经济同样重要。和他之前的许多马克思主义理论家一样，阿尔都塞相信，资本主义社会会通过两种方式长期存在：直接压迫，比如用士兵来镇压工人罢工，还有意识形态，比如说服人民相信这个体制是公正的和福利性的。为了解释这是如何运作的，他区分出了所谓的压制性的国家机器（政府、军队、警察、法庭、监狱）与意识形态的国家机器（教育、宗教、家庭、政党、媒体与文化）^[9]。

马克思主义与艺术

尽管马克思与恩格斯从未对视觉艺术或者文学作过系统性的研

52 究，但他们在许多著述中提出的许多理念被后来的理论家与学者所继承与发展。在《德意志意识形态》（*The German Ideology*）（1845—1846年）一书中，马克思与恩格斯声称，艺术不是什么被伟大的天才以几乎无法理解的方式生产出来的，而不过是经济生产的另一种形式而已。这是一个革命性的观点，因为18与19世纪的艺术哲学家——包括康德与黑格尔——都在艺术与劳动之间作出了明确的区分。马克思与恩格斯还相信平等的观念，即每一个人都有某种艺术的能力。在这种观点看来，艺术的专门化是劳动的（资本主义）分工造成的，而非其他原因，因为他们声称：“在共产主义社会里，没有画家，只有在其他活动之中从事绘画的人。”^[10] 马克思自己认识到，艺术与社会的关系是复杂的。例如，像许多19世纪的评论家一样，他相信希腊艺术的至高无上，而他却同样从一个社会主义者的观点出发，看到希腊社会的许多缺陷^[11]。

许多后来的马克思理论家以更为体系性的方式来处理这个艺术生产的问题。匈牙利学者乔治·卢卡奇（Georg Lukacs）（1885—1971年）不仅仅是一位哲学家与文学批评家，也是一位革命家，他由于其非正统的观点而与共产国际（共产主义运动的国际性管理机构）时有摩擦。在《历史与阶级意识》（*History and Class Consciousness*）（1923年）一书中，卢卡奇发展了马克思的商品拜物教理论，这种理论认为，在资本主义社会中，事物只有从它们在金钱、商品或者象征性的资本（比如威信）中的交换价值来看待，才能得到理解。在讨论商品时，他在注释中说：“它的基础是一种关系，一种人显现出物的性质（物化，来自 *res*，‘事物’一词的拉丁文）与因之而来的一个‘虚幻的客观性’之间的关系，这种‘虚幻的客观性’是一种自律，它看似具有极其严格的理性，并且无所不包，仿佛掩盖了其基本属性的一切痕迹：人与人之间的关系。”^[12] 据卢卡奇所说，在真正的社会主义没有出现

时，艺术是反对商品化与物化进程的唯一方式，因为艺术在个体与全体之间进行调解，这是由于它天然地便与二者相关：一幅肖像画也许描绘的是一个特殊的人，与此同时也透露了某些关于人类处境的情况。就像商品一样，艺术使社会关系具体化了，但它是通过充实我们而非疏远我们的方式来实现的^[13]。卢卡奇相信，19世纪的现实主义小说，如奥诺雷·德·巴尔扎克（Honoré de Balzac）所创作的小说，它们将对一个被全面观察的外部世界的探索与内在的真理结合了起来，这种方式使它们成为这种关系的缩影。

卢卡奇极大地影响了法兰克福学派的学者，这是一个以法兰克福社会研究院（成立于1923年）为基础的马克思主义学者团体，该院关注的是流行艺术与“文化产业”。在他们之中，狄奥多尔·阿多诺（Theodor Adorno）（1903—1969年）将这种方式理论化了，通过这些方式，艺术会被用于安抚与同化工人阶级，并能够扩大主流意识形态。在与马克思·霍克海默（Max Horkheimer）合著的《文化产业：作为大众欺瞒的启蒙》（*The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*）（1944年）一书中，他认为，资本主义社会生产了廉价的、标准化的艺术，这种艺术弱化了人们的心灵，使他们只关心虚假需求的满足，比如消费商品的欲望，而不是他们的真正需求，即对自由、社会公平、创造力发泄，还有实现他们人的潜能的机会的需求。阿多诺在二战期间对此更是感触尤深，当时他正不幸地在洛杉矶流浪：“疏远了人的是文化中人的部分，这是它隐秘的部分，这部分支持他们来反对这个世界。他们通过世界制造出反对他们自己的共同理由，而对他们来说，这种所有的环境中最极端异化的环境，这种商品的无所不在，这种他们自己成为机器的附庸的变化，是一种封闭性的幻象。”^[14] 尽管阿多诺写过大量关于电影、广播与其他媒介的文章，但电视也许是对他的论点的最好说明。电视观众不是在创造他们自己的娱乐，创造性地表

现他们自己，而是消极地每天坐在这个立方体前好几个小时，时间是通过一堆糟糕的节目与他们并不需要也负担不起的商业广告来计算的。阿多诺本人拥护令人费解的前卫艺术与音乐，强调其对根本性变革的可能性^[15]。

许多马克思主义理论家极具说服力地证明，艺术不能与其环境相分离，尤其是当它成为技术或者社会阶层的问题的时候。批评家与理论家瓦尔特·本雅明（1892—1940年）在他的著名论文《机器复制时代的艺术品》（*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*）（1936年）中提供了一个对作为艺术形式的摄影与电影的极富洞见的分析，追溯了它们在知觉上与因之而产生的在社会关系上的影响。本雅明认为，艺术品曾经是有一个光环的，它源于原作的出场，但在摄影与电影中大量复制的可能性消除掉了这个光环。从仪式中抽离出来后，艺术变成了政治，但这是一种特殊的政治：“电影不仅仅通过将大众置于批评的位置上，而且也通过在电影中这个位置要求不被注意的这样一个事实，使得崇拜的价值退到了背景中。大众是一个检验者，但却是一个心不在焉的检验者。”^[16]本雅明是在法西斯主义兴起于欧洲时进行写作的，他警告说，法西斯主义会以各种手段利用这种异化感来征服人民，所以工人阶级会“体验到作为最高级的审美愉悦的自身的毁灭”^[17]。

这种证明中的意识形态的含意被后来的理论家进一步发展了。在《景观社会》（*The Society of the Spectacle*）（1967年）一书中，活动家与艺术家居伊·德波（Guy Debord）（1931—1994年）声称，在当代资本主义社会中，“现代生产条件在其中占主流的各个社会的全部生活将自己宣称为一种景观的无限的积累。”^[18]在德波看来，就在再现的其他表达与形式都被禁止的时候，统治阶级控制了景观：在这种语境中，景观无法与国家相分离，它复制社会的分化与阶级的结构。和卢

卡奇一样，他质疑艺术与资本主义权力机构相勾结或者能够破坏它们的程度。德波是情境主义国际的成员，这是一个前卫艺术家的网络，它成立于1957年，旨在打破艺术与生活之间的壁垒，从事能够加速革命的美学活动^[19]。

唯物主义与马克思主义的艺术史

在过去的大约30年中，唯物主义的艺术史并不关注图像志或者风格的分类，而是关注艺术的生产模式——即关注生产艺术的劳动与这种劳动的组织。在这种观点看来，艺术是在一个复杂的社会、政治与经济的关系中被生产出来的，而并非是贴上了“艺术天才”的标签的东西。在20世纪中叶，一个被称作“艺术社会史”的运动异军突起，它关注的是艺术在社会中的角色，而非图像志或风格分析。也许在这个艺术史的思潮中突现的最著名的著作是阿诺德·豪泽尔（Arnold Hauser）的四卷本的《艺术社会史》（*Social History of Art*），第一版发行于1951年，是一个从“石器时代”到“电影时代”的艺术考察。在某种意义上，由于它的全面的普泛化与宽泛的视域，这个艺术史学派变得没有特点，其实践者在经济、阶级、文化等关系中关注的是非常特殊与细致的艺术品分析。尽管如此，豪泽尔的著作对于后来的唯物主义艺术史学者仍然是一种启发。

这方面的经典之作是麦克·巴克桑德尔（Michael Baxandall）的《十五世纪意大利的绘画与经验》（*Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*）（1988年），该书没有把绘画当作所谓的文艺复兴的伟大成就来歌颂，而是把它看作是“经济生活的化石”^[20]。在其他的问题上，巴克桑德尔考察了绘画的货币价值——是如何被表述出来的，例如在赞助人与画家之间的契约合同上规定了像金叶或者天

55 青石这样的贵重材料的使用。他也探讨了艺术家运用数学体系的方式，比如同样为商人所使用的测量。在这部著作中，艺术不再是神秘的天才的灵启，而是在一个特殊文化环境的语境中，艺术家与赞助人之间的复杂的互动的产物。

同样著名的著作是斯维特拉娜·阿尔珀斯 (Svetlana Alpers) 的《伦伯朗的经营：画室与市场》 (*Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*) (1988年)，书中，她不理睬伦伯朗的风格、图像志与 (常常十分棘手的) 他的作品归属，而是关注他的画室的组织，这个组织是一门他用以出售他的作品绘画生产与策略的生意。伦伯朗的独一无二不仅是因为他的艺术技法，而且是因为他用他的绘画作为偿付他的债务的手段：绘画所起的作用基本上就像货币一样。阿尔珀斯指出，这样的活动是与当时荷兰社会的企业精神是完全一致的，即使它违背了艺术家—赞助人关系的已有体系。虽然阿尔珀斯是在她同辈中最受尊敬并且影响最大的艺术史家之一，但她的著作最初仍然令许多读者感到震惊，他们希望将伦伯朗看作是一位艺术天才，而不是一个商业天才。

在“新”艺术史家中，并且在当前的艺术史中，学者们十分感兴趣的是艺术与意识形态之间的关系。这方面影响最大的作家之一就是 T.J. 克拉克 (T.J. Clark)，他写了几本关于 19 世纪法国的艺术、文化与政治的书。他的《图像与人民：居斯塔夫·库尔贝与 1848 年革命》 (*Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*) (1973年) 令人信服地证明，在像《奥南的葬礼》 (1848年) 这样的作品中，视觉上的清晰性的缺乏反映的是库尔贝对政治秩序的拒绝，还有他对社会主义政策的参与^[21]。为了支持他的阐释，克拉克对作品进行了细致的解读，并对由艺术家与批评家书写的文本进行了广泛的分析。同样，艺术史家米歇尔·卡米耶 (Michael Camille) 强调说，图像不仅仅在次要的意义上是意识形态的，仅仅是口头或书面文本的一个倒影；对

于卡米耶而言，图像自身直接就是意识形态的，并且积极地产生意义，因为意识形态是“一系列图像的再现（无论是文本的、视觉的等等），它在制造着真正的物质环境”^[22]。在《哥特式偶像：中世纪艺术中的意识形态与制像》（*The Gothic Idol: Ideology and Image-making in Medieval Art*）（1989年）中，他探讨了教会的权威们在推行他们自己所赞同的视觉图像的方式的同时，力图压制偶像崇拜的活动。

艺术史学者同样研究艺术体制，他们考察决定着博物馆、画廊、学院以及其他组织的活动的意识形态。像艾伦·沃勒克（Allan Wallach）与卡萝尔·邓肯（Carol Duncan）这样的艺术史学者对博物馆进行了分析，把它们看作让社会的统治阶级登台表演并使其更强大的地方。对于邓肯而言，博物馆变成了一种仪式性的场所：“制定仪式的正是观者。博物馆的排列有序的空间与物品的布置，它的照明与建筑编辑部既提供了场景与道具，也提供了剧本。”^[23]安妮·坎贝斯（Annie E. Coombes）把博物馆看作是用于向普通大众言说的地方，在那里种族、殖民主义与国家主义的意识形态相互纠缠在一起，以此对英国博物馆的历史进行了考察^[24]。

最近有两篇评论，你也许会在你的艺术史学习中遇到，它们使得更多的读者能了解唯物主义与马克思主义的艺术史。斯蒂芬·埃森曼（Stephen F. Eisenman）与托马斯·克罗（Thomas Crow）编辑了一本评论《十九世纪艺术批评史》（*Nineteenth Century Art: A Critical History*）（2002年），该书关注的是艺术与意识形态之间的关系。他们不再运用艺术风格来作为该书的结构框架，而是讨论阶级、性别、种族以及在视觉艺术中的大众与精英文化之间的关系。与此同时，理查德·贝瑞特（Richard Brettell）的《1851—1929年的现代艺术：资本主义与再现》（*Modern Art, 1851—1929: Capitalism and Representation*）（2000年）通过殖民主义、国家主义与经济学来探讨了

诸如高更与毕加索这样的现代艺术家的作品。

实践马克思主义的艺术史

雅克-路易·大卫的绘画《拿破仑皇帝与约瑟芬皇后的加冕（1804年12月2日）》让我们有机会追问一系列关于意识形态及其经济与社会的生产条件（图3—2）的问题。大卫被委任为拿破仑的宫廷画家，并受命绘制一个由四幅巨制组成的系列，以记录他的加冕（仅仅完成了两幅）。

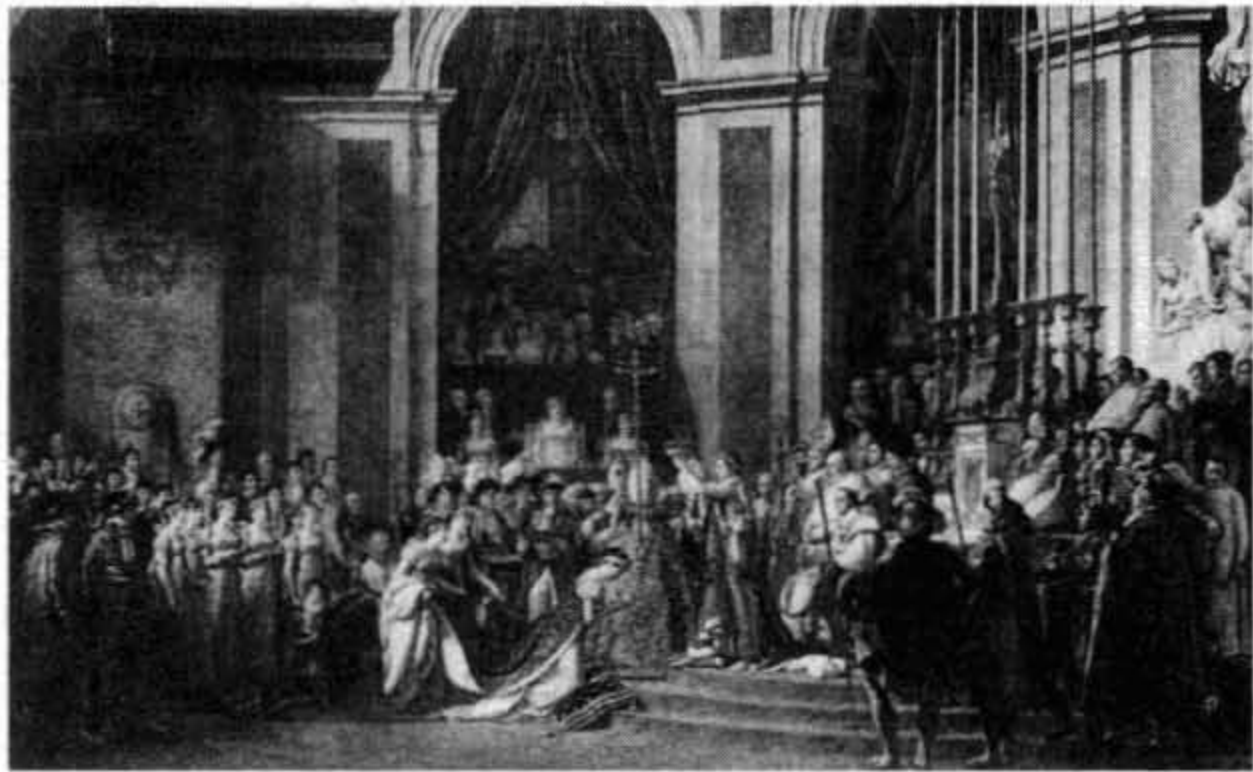


图3—2 雅克-路易·大卫,拿破仑皇帝与约瑟芬皇后的加冕(1804年12月2日),
1806—1807年,画布,巴黎卢浮宫

- ▶ 赞助人是谁？他/她有什么样的社会与经济地位？
- ▶ 这位艺术家的社会地位是什么——这一次他在社会中又有什么样的地位？
- ▶ 这件作品的尺寸有什么样的意义（在这一点上想想历史画的传统）？
- ▶ 大卫是如何从拿破仑那里获得委任的？这件作品的合同是否传世？如果传世，它会详细地规定什么？是否有关于他们相互影响的其他记载传世？
- ▶ 作为拿破仑的宫廷画家，大卫扮演什么样的角色？他拔高了这位皇

帝的哪一种形象？这件作品是如何强化拿破仑的权力的？

- ▶ 拿破仑选择大卫作为宫廷画家的动机是什么（大卫是革命的支持者，并且他也许是当时法国最著名的画家；他以发展了一种严格的新古典主义而著名，这种风格被看作是表达了革命的价值观）？
- ▶ 是什么样的意识形态——在画家、赞助人与预设的观众这一方面——决定了这幅图像的产生与接受？如果拿破仑要求宏伟的形象，这位画家如何应对这种要求？
- ▶ 为什么大卫选择这一特定的时刻来加以表现（拿破仑压倒了教皇，他从教皇手中夺过皇冠，自己给自己加冕，随即又给约瑟芬加冕，让庇护七世在一旁祈福。教皇原本以为拿破仑会宣誓效忠罗马帝国的）？
- ▶ 在这一特定的时刻，拿破仑哪些特点得到了强调？这些特点在这个形象中是如何在形式上得到强调的（拿破仑是这个令人敬畏的场面的中心——注意教皇是如何被边缘化的）？
- ▶ 这幅画在哪儿展出？谁来看？它是否会以版画的形式或者其他方式被加以复制，使公众都能得到？

57

要注意的是，在一个唯物主义或者马克思主义的提问方式中，形式的问题并没有消失，但重点是在理解作品形式的方面是如何决定意识形态与社会和经济力量，并被这三者所决定的。在对这件如此引人注目地再现拿破仑政权的主流意识形态的绘画的研究中，你了解任何一位马克思主义理论家都会是有所裨益的：德波关于景观的理论或者葛兰西关于自发认同的理论都有助于加深你对这件作品的理解。在这幅图像中，一种将马克思主义与女性主义的视角结合在一起的阐释也许会关注约瑟芬皇后的角色。为什么大卫选择的不是关注于拿破仑的加冕，而是关注于约瑟芬的加冕之上呢？这个唯一的场面强调了约瑟芬——作为妻子、皇后与臣民——是因拿破仑而显贵的，并且是臣服于拿破仑的。她的形象是否代表着法兰西自身是因拿破仑而显贵并臣服

58

于拿破仑呢？

当然，马克思主义或唯物主义的 analysis 同样适用于那些质疑主流意识形态的作品。一个好的例子是朱迪丝·贝克 (Judith Baca) 的《洛杉矶的长城》 (*The Great Wall of Los Angeles*) (1976—1983 年)，这是一幅公共壁画，它有半公里长，穿过一个洛杉矶的拉丁美洲人的街区 (图 3—3)。它再现了加利福尼亚的有色人种从史前到现在的历史。贝克创造这幅壁画，使得这个街区的人民能够了解他们的历史，这些历史是被排除在官方的说明与教科书之外的。这里选取的壁画的一部分被称为《行政区域的划分/查韦斯大峡谷》 (*Division of the Barrios/ Chavez Ravine*)。它描绘了始于 20 世纪 50 年代的两个事件：一条穿过穷人、拉丁美洲人街区的高速公路的修建，这是个破坏这些街区的工程，但能使白人郊区的乘车者可以坐车到城里去上班。查韦斯大峡谷正是这个街区，道奇体育场 (Dodgers' Stadium) 正是在这修建的。尽管当地的居民反对，尽管开发商与城市官员声称这些项目是有利于当

59



图 3—3 朱迪丝·贝克,洛杉矶的长城:行政区域的划分/查韦斯大峡谷,1976—1983 年,洛杉矶

地各区的，查韦斯大峡谷的居民被迫迁出他们的房屋，并从未得到破坏他们的房屋与街区的足够的补偿。

- ▶ 在这件作品中，贝克要质疑的主流意识形态是什么？
她的主题是如何对这种意识形态进行批评的？
- ▶ 在这种来自壁画的特殊模式中，有色人种是如何被压迫的？这幅壁画是如何在视觉上突出这一点的？关于高速公路与棒球场这样的项目的主流意识形态是什么？这幅画是如何表现这个街区的人民反对这种意识形态的？
- ▶ 这件大型的公共壁画的设计是如何有助于贝克表达她的意图的（想一想，如果它被放在一个博物馆这样一个人们不知道或者走进去会觉得不舒服的有限的空间中的话，这幅画会产生什么不同的效果）？
- ▶ 为什么要用图画来表现历史？为什么在这个街区，这是一种重述历史的有效形式【想一想识字能力、多语主义（multilingualism）、作者身份、能接触书本的机会等等这样一些问题】？

贝克为这个项目发明了一种新的工作方式，她与来自该街区的许多年轻人一起创作这幅壁画。她想让这件作品成为一件街区的作品，它使每个人都能引以为荣，它甚至为街区提供了工作与有价值的工作经验，这个街区为青少年高居不下的失业率所困扰。一个唯物主义的艺术史家也许会就这幅壁画问这样一些问题：

- ▶ 贝克的工作方式是如何挑战关于艺术家的各种主流意识形态的（比如孤独的天才为艺术而艺术的理念）？
- ▶ 她的工作方式是如何增强她的图像的冲击力的？
- ▶ 她的工作方式对周围社区的经济影响是什么？
- ▶ 她的工作方式有什么意识形态上的影响？在参与了这幅壁画创作后，她的助手们对诸如他们的社会地位（或者种族或者性别）这样的问题会有不同的想法吗？

贝克是在墨西哥壁画家的伟大传统中工作的——诸如迭戈·里维拉 (Diego Rivera) (1886—1957年) 与何塞·克莱门特·奥罗兹科 (Jose Clemente Orozco) (1883—1949年) 这样的艺术家，他们把壁画艺术当作是挑战社会，并在工人与农民中间塑造新的阶级意识的方式。在对她的作品进行马克思主义/唯物主义的 analysis 时，你也许要看一些关注这种意识形态问题的壁画家研究，比如安东尼·李 (Anthony Lee) 的《左翼绘画：迭戈·里维拉、激进的政治学与旧金山的公共壁画》 (*Painting on the Left: Diego Rivera, Radical Politics, and San Francisco's Public Murals*) (1999年)。你同样可以运用一位理论家的理论来进行你的分析，比如阿多诺，因为贝克的工作方式——让这个街区参加并为年轻人提供文化与经济上的出路——和他对资本主义社会的批判遥相呼应。

女性主义

在我们祖母的时代，一个黑人妇女成为艺术家会意味着什么？在我们的曾祖母的时代这又意味着什么？这是一个其答案能残酷到灭绝种族的问题。

艾丽斯·沃克 (Alice Walker): 《寻找我们母亲的田园》 (*In Search of Our Mothers' Gardens*)

女性主义艺术史是今天艺术史中最振奋人心的、全新的提问模式之一，但它常常也会令学生感到困惑。它仅仅意味着研究女性艺术家吗？它也是对作为艺术主题的妇女的研究吗？所有对女性艺术家的研究都能被归为女性主义吗？要实践女性主义的艺术史，是否有必要成为一个在政治上活跃的女权主义者^①？

^① 在英文中“女性主义”与“女权主义”是同一个词“feminist”，这里根据上下文作灵活翻译。——译者注

只要你对女性主义艺术史有进一步的了解，你就会明白它是多么的纷繁复杂了。如果今天女性主义者们说，根本没有这样一种单一的、统一的女权主义，只有“各种女权主义”的集合，那么我们也同样可以说，根本没有一部单一的女性主义艺术史，只有“各种女性主义艺术史”。

妇女运动简史

在问及妇女运动开始于何时的时候，我的许多学生会回答说 20 世纪 60 年代或者 70 年代。实际上，现代妇女运动可以追溯到 19 世纪末，当时启蒙哲学家们正在为争取全人类的平等而辩论。这个时代的重要文本之一，玛丽·沃斯通克拉夫特 (Mary Wollstonecraft) 的《为妇女的权利辩护》 (*A Vindication of the Rights of Woman*) (1792 年)，质疑认为妇女作为一个群体在任何方面都不及男人的观念^[25]。玛丽·沃斯通克拉夫特声称，如果妇女在能力上不及男人，那不过是因为她们接受的教育有限，机会有限，而不是因为任何先天的或者自然的能力上的差别。当妇女运动在 19 世纪得到发展的时候，它主要关注的是妇女的选举权，也就是投票权的问题（在美国，许多主张妇女参政的人还致力于废奴运动）。在 20 世纪早期，妇女在许多欧洲国家和美国就赢得了投票权，并且由于这场胜利、大萧条与二战的影响，女性主义政治与研究便告一段落了。一个引人注目的例外是弗吉尼亚·沃尔夫 (Virginia Woolf) 的《自己的房间》 (*A Room of One's Own*)，出版于 1929 年，她在书中讨论了女性作家们所面临的挑战。

20 世纪 50 年代，像西蒙·德·波伏娃 (Simone de Beauvoir) 的《第二性》 (*The Second Sex*) (1953 年) 与贝蒂·弗里丹 (Betty Friedan) 的《女性奥秘》 (*The Feminine Mystique*) 这样的著作引起了

对女性问题的讨论——“这个无名的问题”^①，至少在中产阶级妇女中如此^[26]。在某种程度上，由于非洲与亚洲殖民地的解放运动，还有美国20世纪60年代早期的民权运动的影响，妇女运动再次苏醒了。这个时期有时被称为妇女运动的第二次浪潮，它既见证了政治上的激进主义，又见证了充满活力的女性主义学术与艺术传统的成长。现在的年轻的女性主义者，是与作为她们的世界的一部分的女性主义一起成长的，她们有时会把她们自己看作是第三次浪潮。

女性主义艺术史的各种开端

一部女性主义的艺术史是一部关注作为艺术家、赞助人、观者与/或对象的妇女的艺术史。一项女性主义研究必须明确地提出女性性别的问题——即女性气质的观念与/或作为女人的经验——在一个或多个这样的领域中。所以，比如说，对一件由女性艺术家绘制的绘画的研究，如果它没有讨论这个艺术家作为一个女人的身份影响她的图像或她的职业的各种方式，或者没有讨论她的性别或主流的（或是具有煽动性的）性别意识形态影响她对妇女再现的各种方式，那么它就不是女性主义的艺术史。

在许多方面，女性主义艺术史在美国的各种开端是以一篇影响极大的文章为标志的，这篇文章由琳达·诺克林（Linda Nochlin）发表于1971年，名为《为什么没有伟大的女性艺术家？》（*Why Have There*

^① 所谓“无名的问题”指的是二次大战后到20世纪60年代初期，美国进入了一个经济极度繁荣的时期，那些在战争时期工作在各个岗位的妇女们都纷纷下岗回家，重操旧业做家庭妇女。当时“贤妻良母”被认为是最理想最幸福的美国女人，但是有很多身为理想美国女人的家庭妇女觉得生活空虚，精神不振，生命毫无价值，却又不知道这是为什么，没有人可以命名，连心理学家也不知该怎样定义这种普遍地存在于美国家庭中的厌倦症，所以被称为“无名的问题”。——译者注

Been No Great Women Artists?)。诺克林对她的挑战性的问题主要给出了两个答案。首先,她指出各种歧视,这些歧视在历史上意味着妇女很难有时间进行训练以成为艺术家。诺克林说,她们不得不面对阻碍时,令人惊讶的不是没有伟大的女艺术家,而是根本没有女艺术家。比如,在欧洲,妇女被禁止以裸体模特来作练习——这个方法从16~19世纪都是艺术训练的一个基础课程^[27]。

诺克林的第二个答案质疑的是在“为什么没有伟大的女艺术家”这个问题背后的一系列预设。诺克林提出,也许艺术史学者没能找到伟大的女艺术家,是因为艺术史学者界定与寻找伟大性的方式将女艺术家排除在外了。她提醒我们,“天才”是被历史与文化所决定的概念,并且艺术并非“一个天赋过人的个体的一种自由的、自发的活动”,而是“一个被特定的、具体的社会体制所促成与决定的过程”^[28]。男人并非天生在艺术上就强于女人,他们不过是有更多的机会去实现被文化所规定的对艺术天才的要求。最后她认为,女性主义艺术史的目的并不是简单地把女性艺术家也包括进来——这似乎是说,“看,我们完全遗忘了阿尔特米西亚·真蒂莱斯基(*Artemisia Gentileschi*),而她也是一个伟大的艺术家”——而是要质疑处于这门学科的核心位置的这种范式,这种思维的方式。

就在琳达·诺克林与其他人正在北美激起了一种艺术史的革命的同时,英国与欧洲也发生了同样的事情。英国学者格里塞达·波洛克(*Griselda Pollock*)一直是一位主要的女性主义艺术史家,她致力于研究在对妇女的再现与在女性的工作和生活中的性别意识形态。她与艺术史家罗斯卡·派克尔(*Rozsika Parker*)1981年出版了一本《女大师:妇女、艺术与意识形态》(*Old Mistresses: Women, Art, and ideology*)^[29]。这本书本身就代表了另一种研究艺术史的方式,因为作者承认了她们也参与其中的她们的集体的女性主义艺术的工作的这

种贡献。这个标题本身就具有反讽意味：“女性的老牌大师”完全没有“老牌大师”的光环，作者探讨了何以会如此的原因。她们尤其利用在马克思主义与文化研究中发展起来的意识形态的理论，来考察艺术史中对于女性的态度，并考虑诸如玛丽·卡萨特这样的女性艺术家们是如何超越她们自身作为女性的身份的，以及她们是如何表现女性气质的。

63 女性主义艺术史当前的问题

如果说第一批女性主义艺术史家关心的是女性艺术家的复兴，关注对艺术史范式的某些根本性的修正，那么今天的女性主义艺术史家则以各种新的方式扩展了艺术史的目标。在《艺术史的课题》（*The Subjects of Art History*）（1998年）中，艺术史家帕特里夏·马修斯（Patricia Mathews）勾画出了最近的女性艺术史的三个代表性的活动：

1. 恢复女人与女性艺术家的经验。
2. 批评并解构权威、体制与意识形态，并/或考察对它们的反抗。
3. 重新思考传统划分给女人的文化与心理学的空间，并继而重新构想这个主体自身，尤其是从精神分析的角度。

马修斯指出，这三个领域是不断地变动并不断地彼此相互影响^[30]。

女性主义者质疑艺术史长期以来对由受过欧洲传统训练的艺术家制作的绘画、雕塑、建筑与纸本作品的关注，这些艺术家几乎全是男性。美国小说家艾丽斯·沃克（生于1944年）在她的名著《寻找我们母亲的田园》中声称，要发现黑人妇女的艺术史需要关注通常不被我们认为是艺术的形式——比如被子、唱圣歌与园艺——因为历史上的黑人妇女无法获得成为艺术家的教育与训练。通过描述一件由一个“无名”的美籍非裔的亚拉巴马州的妇女缝制的被子，沃克心酸地写出了“一位将她的痕迹留在她能负担得起的唯一的材料上，留在她的社会地

位允许她使用的这种唯一的媒介上的艺术家”^[31]。像帕特里夏·麦纳迪 (Patricia Mainardi)、罗斯卡·派克尔与格里塞达·波洛克这样的艺术史学者,无不以同样的心情面对艺术与手工艺(或者高级艺术与低级艺术)中性别的区分,这种妇女制作的就是“手工艺”而男人制作的就是“艺术”的预设^[32]。许多艺术史与人类学的研究都讨论了妇女以诸如纺织品与陶瓷这样的媒介进行的艺术活动,这些活动以前从未被认为是值得严肃对待的。

美国艺术史家诺玛·布罗德 (Norma Broude) 与马利·加勒德 (Mary Garrard) 通过他们的研究以及他们编辑的三卷本的女性主义艺术史文集而对女性主义艺术史的发展贡献良多。在出版于 1982 年的这部文集的卷一的导论中,他们强调了女性主义艺术史对决定着将妇女排除在外的艺术与艺术史生产的意识形态的考察^[33]。10年后,即 1992 年卷二的导论指出,女性主义艺术史通过与批评理论的结合而得到了扩展,并提出了最近才明确界定的兴趣范围,比如身体、凝视与女性气质的社会建构^[34]。卷三尤其关注 20 世纪 70 年代的女性主义艺术家,它既提供了丰富的文献史,又提供了充分顾及这种艺术的政治观点的艺术批评与艺术史^[35]。加勒德自己关于阿尔特米西亚·真蒂莱斯基的著作是女性主义艺术史中里程碑式的研究;通过深入的文献工作与对这些绘画本身敏锐的重新读解,她还还原了这位 17 世纪女性艺术家的作品,这位艺术家在她的时代赫赫有名,而却被后来的研究所遗忘了^[36]。如果加勒德的某些传记式的与精神分析式的读解能受到质疑的话,即使有围绕多元的视角展开对一位女性艺术家的讨论的可能性也暗示着这个领域的生命力^[37]。

女性主义艺术史家同样探讨多元与交叉的身份——种族、阶级、家庭、年龄、性取向等等——是如何有助于决定女性艺术家的作品与对女性的再现的。在这方面,与精神分析(尤其以茱莉亚·克里斯蒂

娃 (Julia Kristeva)、吕斯·伊里加雷 (Luce Irigaray) 与艾琳娜·西克苏 (Helene Cixous) 的作品为代表)、解构主义与后结构主义理论的结合,对于女性主义艺术史家来说是尤其有效的,这使他们能够提出关于艺术活动的理论,并能够不再借助于传统的艺术天才的模式来讨论艺术家(同样参阅第四与第五章)。女性主义艺术史学者不再假设艺术品对于艺术家来说有一个稳定的身份,它隐藏于作品之中,能通过艺术史学者的分析而得到揭示。女性主义艺术史学者们设想了一个更为支离破碎与多元性的主体,这个主体不仅仅置身于历史与文化之中,并为此二者所决定,而且也心灵与个人的经验所决定。许多女性主义者致力于以这种方式考察“主体效应”,承认主体并非天生的或者完整的,而是由话语产生出来的,总是由社会中的权力关系来划分性别,并为其所决定的^[38]。波洛克最近对像阿尔特米西亚·真蒂莱斯基与 Lubaina Himid 这种多样化的艺术家的作品所作的分析,就是一个很好的例子^[39]。

65

通过考察种族与/或者性取向影响艺术生产与接受的方式(同样参见本章的“性, LGBTI^① 研究与酷儿理论”与“文化研究与后殖民理论”),有色人种妇女与女同性恋使她们的声音能在主流的艺术史与妇女运动中被听到。比如,文化批评家贝尔·胡克斯在相互纠缠的种族、性别与再现的问题上都著述颇丰。她的分析从电影到绘画到摄影都有所涉及,展示了视觉图像广泛的多样性的大的文化背景。艺术家与学者佛莱姐·海·德士法乔吉斯 (Freida High Tesfagiorgis) 暗示了美籍非裔女性艺术家的“半隐形化”的地位,与此同时,这种地位还被那些只关注欧美妇女的女性主义艺术史家和只关注美籍非裔男性的非裔亲美派学者们边缘化了。她呼吁一种黑人的女性主义艺术史与艺术

^① LGBTI 是五种人群的缩写: Lesbian(女同性恋)、Gay(男同性恋)、Bisexual(双性恋)、Transgender(变性人)以及 Intersex(阴阳人)。下文会有解释。——译者注

批评，这种艺术史与艺术批评不仅致力于揭示美籍非裔女性艺术家的生活与作品，而且质疑让她们保持隐形的各种范式^[40]。

与这种对主体的拷问相对应的，是对作为男性凝视的对象与作为表达与强化父权制价值观的手段的女性身体的拷问，就像女性是与本能相结合的，而不是与“更高级”的文化领域相结合的（见第四章关于这种凝视的讨论）^[41]。艺术史家阿米莉亚·琼斯（Amelia Jones）在她关于20世纪70年代早期的身体艺术的研究中提醒我们，身体在吸引观者方面有特殊的力量——并且女性主义的身体艺术，就像汉娜·威尔克（Hannah Wilke）的作品那样，在它用来质疑女性的主体性的建构的各种方式上，是有着潜在的强烈的政治意义的^[42]。乔安娜·弗鲁（Johanna Frueh）完全转向了文化，以研究老年女性身体的审美与情欲，这源于她自身作为一个中年健身教练与教授的经验。她指出“美并非对任何人都是自然的”，因为通过不同的方式“人们创造或者否定了他们的美”，并追问为什么文化如此普遍地一致否定老年女性的美^[43]。由德博拉·威利斯（Deborah Willis）与卡拉·威廉姆斯（Carla Williams）著述的《黑人女性的身体：一部摄影史》（*The Black Female Body: A Photographic History*）（2002年）考察了摄影用黑人女性的身体来扩大西方的吸引力的各种方式，这个黑人女性的身体是对情欲、原始性或者母性的再现，并且是在科学实验的语境与种族理论的发展中来进行考察的。她们还考察了黑人女性，包括像约瑟芬·贝克（Josephine Baker）这样的表演者与像勒妮·考克斯（Renee Cox）这样的艺术家，她们改造摄影与对她们身体的再现方式^[44]。

本质主义与女性主义艺术史

“女人”是一个普世性的类目吗？对于做一个中世纪的英格兰妇

女与做一个墨西哥的前哥伦比亚的奥尔梅克人中的妇女，或者对于做一个今天的中国妇女来说，它意味着同样的东西吗？有没有一种普世性的女性审美观？你会总是认同女性艺术是与男性艺术判然有别的吗？各个时代各个地区的女性艺术是否都具有某些特性？

女性主义者与女性主义艺术史学者都致力于解决这些以本质主义问题为中心的问题。女性主义摄影家戴安娜·弗斯 (Diana Fuss) 将本质主义定义为“对事物绝对真实的本质，对将一个特定实体界定为‘是什么’的永恒不变的特性的一种信念”^[65]。本质主义者的论证并不必然是好的或者不好的，但它们可以用来支持各种立场的多样性。一些女性主义者主张这种女性状态的普世性，这种本质主义形成了一种连接时间与空间的意识。在这种时候，这样的本质主义的连接会产生富有创造性的成果，会对政治有好处，或者会对文化有现实意义（见下文“身份政治的问题与承诺”^①）。其他的女性主义者强调的是，像“女人”这样的一个类目或者身份是被文化的话语所决定的，而不是被“自然的”或者“本质的”存在所决定的，有人甚至走得更远，主张跨文化的理解是不可能的。

作为学者，对于你所要研究的艺术品，你需要保持一种历史的与文化的特殊性意识：比如说，你不能假设，一个买了一张由玛丽·卡萨特 (Mary Cassatt) 制作的版画的 19 世纪巴黎上流社会的妇女，与一个坐着让人给绘制结婚像的 15 世纪意大利妇女，或者多少与今天一个利昂山脉的要订制一个面具的门德族妇女，必然有着同样的经验与信仰。要记住，女性艺术家与同一文化的男性艺术家所共有的东西，要比与其他文化和时代的女性艺术家所共有的东西要多得多。同时要注

^① 实际上下文并无“身份政治的问题与承诺”一节，据译者看也未有提到相关内容的段落，原文如此，不知何故。——译者注

意的是，女性艺术家经验的各个方面是具有连续性的——即具有相似性，之所以这些相似性并非由于某种“本质”或者内在性使然，而是由于各种男性主义的体制、信仰与活动的持续存在使然。

实践女性主义的艺术史

我要举一幅由意大利艺术家阿尔特米西亚·真蒂莱斯基（1593—约 1653 年）绘制的画来说明女性主义的提问方式（图 3—4）（我就不为再次引用这幅画表示歉意了，因为它证实了我在《看！》与在本文中的观点）。与多数妇女不同的是，阿尔特米西亚·真蒂莱斯基从她父

67



图 3—4 阿尔特米西亚·真蒂莱斯基，朱迪思及其女仆诛杀荷罗孚尼，约 1625 年，布上油画，佛罗伦萨，乌菲齐美术馆

称。在她还是少女时，真蒂莱斯基被另一位艺术家强暴了，许多女性主义学者，包括玛丽·格拉德 (Mary Garrard)，都曾推测过她对主题的选择与她的生活经历之间的关系。其他人，如格里塞达·波洛克，曾指出过一种对充斥着暴力的色情图像的普遍趣味。这幅画描绘的是《旧约》的朱迪思 (Judith) 的故事，她是一个女英雄，她斩获了亚述将军荷罗孚尼 (Holofernes) 的首级，以此于危亡之际拯救了犹太民族。

从女性主义的视角，你也许会对这件作品问这样一些问题：

- ▶ 作为艺术家，阿尔特米西亚·真蒂莱斯基接受了什么样的训练？这种训练与男性艺术家所受的训练差别在哪？
- ▶ 她职业生涯的发展是否不同于她男性的同辈？她的画室的功能是否不同于他们的画室？
- ▶ 她是否是个例外，抑或那个时代还有其他像她这样的女性艺术家在工作？
- 68 ▶ 这幅画是如何与她的其他题材相关的？她常常画女性题材吗？
- ▶ 她的主题上的与众不同是因为她是个女人吗？是因为她被强暴过吗？与她同辈的男性是否也画这种题材？她研究这种题材的方式与她同辈的男性或者同辈的女性的方式是否有区别？作为女人，她是否有无法描绘的题材？
- ▶ 对题材的选择或处理是否与她的生活以及她作为一个女人的经验有关？
- ▶ 在此谁是她理想的观者？她是借助心中的男性或者女性观者来作画的吗？
- ▶ 谁买她的画？谁是她的赞助人？她是否有女性赞助人，并且如果有，她与她们之间有特殊的关系吗（女性主义者与唯物主义者的考虑在此交汇了）？
- ▶ 男性艺术家与批评家是如何回应她的作品的？女性艺术家与批评

家呢？

在对这幅画进行女性主义的分析时，你要看一下关于这件作品的女性主义者的著述，并扩大、批判或者回应她们的视角。比如，格里塞达·波洛克的《分殊正典》^① (*Differencing the Canon*) (1999年)重新评价了关于真蒂莱斯基的学术著述，她的争辩对你自己的分析也许会是一个起点。

除了对一位女性的描述外，我将会转而关注一个非洲面具，以考察女性的赞助与女性的表演问题。图3—5所展示的是一个 nowo 面具，它为一个女性部落的成员所使用，在利昂山脉的门德族中它被称为 Sande。尽管它实际上是由男性艺术家雕刻的，但是由妇女订制并用以表演的。这种面具描绘的是一位美丽的水妖，她在年轻女子加入 Sande 部落时拜访这个村庄。

在跨文化的女性主义分析中，你也许会问一些问题，它们也许会完全不同于你面对一幅欧洲绘画时会问的问题。这种文化制度本身就是与众不同的，它也许会产生新的问



图3—5 nowo 面具，利昂山脉门德族，20世纪早期，大英博物馆

^① 这里采用的是台湾学者傅嘉珩的译法。据傅嘉珩的介绍，波洛克该书的全称是 *Differencing the Canon—Feminist Desire and the Writing of Arts Histories* (《分殊正典——女性主义者的欲望与艺术的历史写作》)。——译者注

69 题，在跨文化分析中你所处理的信息也许也是不一样的。举个例子，对阿尔特米西亚·真蒂莱斯基作品的研究是以艺术家传记的因素为特点的，但它在对一个非洲面具进行研究时也许就会无效，因为艺术家和赞助人的身份也许不得而知。以一个女性主义的视角进行研究，你也许会对这个面具问以下的问题：

- ▶ 女性赞助人与男性艺术家之间是什么关系？她在何种程度上决定了这件作品最终的面貌？
- ▶ 哪些妇女能得到赞助？她们如何付酬或补偿那些艺术家？在什么意义上她们在这种面具的制作中付出了创造性的劳动？
- ▶ 男性是否也会成为同样的面具的赞助人？他们与艺术家的关系是如何相似或相异于女性赞助人与艺术家的关系的？
- ▶ 这种面具是否描绘了一种女性美的理想？这种理想的因素有哪些？女人与男人是如何回应这种理想美的形象的？
- ▶ 哪一个女人会戴这种面具？一个女人是如何被训练成为舞蹈者的？订制这种面具的赞助人是否同时也是表演者？
- ▶ 那个带面具的精灵在加入的行列中扮演什么角色？
- ▶ 那些加入部落的年轻女性如何回应这种面具及其所代表的精灵的？
- ▶ 男性村民与老年人对这种面具在这个村子里出现的反应和女性村民与老年人的反应是否是不一样的？

70 在此，你也许需要借助一些独特的理论家以帮助你形成自己的分析。女性主义艺术史家与人类学家西尔维娅·雅顿·布恩（Sylvia Arden Boone）和露丝·菲利普（Ruth Phillips），她们都在自己涉猎甚广的研究的基础上写过关于这种制作传统的文章^[46]。比较她们作品中显示出了各种女性主义视角的同与异——出版时间相隔近10年——也许会是很意思的。除了有助于形成你的论点外，你还可以看看由女性主义艺术史家著述的关于女性艺术家赞助体制的女性主义表演或

写作理论。即使这些著述关注的不是门德族或者西非文化，但这种跨文化的比较也许能给人以启发。

性、LGBTI 研究与酷儿理论

在萨福的时代与纳塔丽·克利福德·巴尼(Natalie Clifford Barney)的诞生之间有着 2400 年的“女同性恋者的沉默”。

伯莎·哈里斯(Bertha Harris): 我们爱的权利(*Our Right to Love*)(1978 年)

那么“性别研究”又与女性主义有什么不同呢?“酷儿”与酷儿理论是什么关系? 男女同性恋研究是如何与酷儿理论相结合的? 或者在这个问题上与性别研究相结合? 为什么男女同性恋研究这个领域被 LGBTI (Lesbian/Gay/Bisexual/Transgender/Intersex) (女同性恋/男同性恋/双性恋/变性人/阴阳人) 研究所取代了?

所有的这些学术领域都有着共同的背景,但它们之间是有区别的,无论是在它们的学术史方面,还是在它们探讨的领域。女性主义尤其关注的是女性身份的社会建构,而性别研究则关注所有性别身份与经验的社会建构——无论是男人、女人、变性人、阴阳人、同性恋者^①还是其他的性别。男女同性恋研究是 20 世纪 70 年代发展起来的,它既是对学院派的女性主义的回应,也是对女同性恋与男同性恋解放运动的回应(它源于 1969 年的石墙反抗运动,当时一个由扮装皇后、变性人、男同性恋与工人阶级的女同性恋者组成的多元文化团体,反抗一个警察在下曼哈顿搜查石墙旅馆^②)。男同性恋与女同性恋研究提供了一个还原那些被遗忘、被遮蔽的男女同性恋者、文化与制度的

① 在英文中“同性恋者”与“酷儿”是同一个词“queer”。——译者注

② 酒吧名,是美国一个同性恋的休闲场所。——译者注

历史的论坛。尽管你仍能看到这个术语，但它正在被性研究或 LGBTI 研究所取代，它们更具有包容性。酷儿理论既有学术传统也有政治传统。它是在男女同性恋研究运动与艾滋病的流行中出现的，并且是对二者的回应。它呼吁对学术与政治进行激进的结构重组，并考察性别压迫的所有形式。

在这一节中，我会对 LGBTI 研究与酷儿理论作一个导论，讨论性别的执行行为式 (performativity) —— 一个酷儿理论的关键概念 —— 并探讨关于 LGBTI 研究与酷儿理论的艺术史的实践。

71 那么什么是正常的——或者标准的？

女性主义者、性别理论者与酷儿理论者使用“标准的”一词来界定与批评压迫性的性别标准与类目。“标准的”并不意味着“正常的”是什么，而是意味着被认为“正常的”是什么。我的一位研究同性恋的学生曾指出，这不过是因为异性恋在我们的文化中更为普遍而已，这并不意味着它是正

常的，正如棕色的眼睛也许更为普遍，但并不更正常。社会规定了某些生活方式是正常的，然后强迫或者说服个体遵从这些标准，并使这些标准千古不变。但当你审视人类的各种行为时，你很快会发现根本没有像“正常”这样的东西，尽管多数社会想要让我们认为有这么个东西。

LGBTI 研究

LGBTI 研究的历史是与政治上活跃的女性主义以及女性主义学相对应并相互交织在一起的。和女性主义一样，最初，刚发展起来的男女同性恋研究的抱负是记录特殊的男女同性恋身份与文化活动。在艺术史

中，这意味着寻找那些是男女同性恋者的艺术家，探讨艺术品中同性色情的主题与对象。像女性主义学一样，LGBTI 研究与 LGBTI 政治激进主义有着莫大的关联——尤其是在公民权与艾滋病流行的问题上。此外，正如女性主义研究大多是出自那些自认为是女性主义者的学者之手一样，LGBTI 研究也大多出自那些自认为是以这些方法作研究的学者之手。

酷儿理论

酷儿理论当然是与 LGBTI 研究相关的，但采取了颇为不同的研究方式。你可能会知道，“酷儿”这个词意味着“怪异的”，并曾是用在女同性恋者/男同性恋者/双性者/变性人身上的骂人的俚语；一些 LGBTI 人群曾恢复使用的正是这个词，他们自豪地用它来取代“同性恋”（gay），以颠覆它的污辱性含义。酷儿理论家与文学批评家伊夫·科索夫斯基·塞奇威克(Eve Kosofsky Sedgwick)将酷儿性定义为：

“当任何人的性别、任何人的性特征的各个组成部分没有（或不能）得到完整统一的表示时，对意义的各种可能性、裂缝、重叠、不和谐与和谐、无效与错误的一种开放的协调。”^[47] 对于古典学者与酷儿理论家大卫·哈波林(David Halperin)而言，“酷儿根据定义就是‘一切’与正常的、合法的、主流的东西相对立的东西。它没必要指涉什么特殊的东西。它是一种没有本质的身份”^[48]。

72

酷儿理论的实践与 LGBTI 研究所做的一样，并没有怎么证明或发现特别的 LGBTI 对象与历史。在某种程度上，它关注的是对被女同性恋、女性主义诗人艾德里安娜·里奇(Adrienne Rich)（生于 1929 年）称之为“强制性的异性恋”的权力变化的考察，异性恋正是被以这种方式置于社会的中心地位的，而其他的性关系则被边缘化了^[49]。

酷儿理论家们认为，同性恋恐怖症并不仅仅是个人无知与偏见的副产品，而是社会结构与权力分配本质的一个方面。不仅如此，性别身份与性取向并非是天生的、必然的或是遗传的，而是社会制造出来的——尽管如此，同性恋与异性恋的这些你可能会认为是科学的与描述性的术语，其实直到19世纪末才被创造出来。当然，就像“同性恋”或者“正直”或者“男人”或者“女人”一样，“酷儿”本身就是一个有历史规定性的术语。酷儿理论并非较之其他理论更为必然或自然，但它在策略性上是可行的：作为分析这个世界的一种方式，它对于它的实践者是有意义的。虽然酷儿理论曾经富有成效，但曾经以推介这一短语而为人称道的学者特丽莎·德·劳丽蒂斯 (Teresa de Lauretis) 后来放弃了它，她认为它竟然已经被它生来就要反对的主流势力招安了^[50]。

其著作将在第五章作详细讨论的米歇尔·福柯，便受到了 LGBTI 研究与酷儿理论的极大影响。他多卷本的《性史》 (*History of Sexuality*) (1978年, 1984年) 认为，同性恋应该被视为一种特定社会的具有历史规定性的产物。在西方，福柯认为，同性恋者是在19世纪的时候，由创造了——并管制着——“同性恋”这一类目的法律的、医学的与文化的话语制造出来的：“鸡奸者是暂时的越轨，同性恋现在是一个物种。”^[51] 尽管福柯的著作曾因缺乏历史规定性的分析，并且无法认同人的作用而受到批评，但它在很多方面都为性研究设置好了议程，性与其说是生物学上已知的事物，不如说是文化的建构。

性别的执行行为式 (performativity)，酷儿理论的一个关键理念

朱迪斯·巴特勒 (Judith Butler) 关于性别的执行性的著述对于酷儿理论的发展至为关键^[52]。她认为，性是执行性的 (performative) ——

即对于个体或者群体而言，通过诸如穿某种衣服（女人穿裙子与连衣裙，男人戴领带穿夹克）、参加某种仪式（比如婚礼）、参加某种工作（妇女并非特别不能做建筑工）、养成某种习性（女孩安静，男孩吵闹）这样的行为，性别身份的意义得以生发出来。对于这样的事情，性——或者其他身份——并没有天生的、真实的或内在的本质的东西。对于巴特勒而言，身份正是由“被说成是其结果的‘表现’（expressions），根据执行行为式构建起来的”^[53]。

在巴特勒看来，这种执行（performance）根据两种基本的机制起作用：引用与重复。她指出：“女性气质因而不是一种选择的结果，而是对规范的强制性的引用。”^[54]（在此我要指出的是，男性气质也同样可以这么说：比起妇女实现女性气质而言，男人也许有更多的社会与经济权力来实现男性气质，但男性气质生成的过程恰恰可以是强制的。）引用是在复制其他的东西，是一种执行（performance）。

巴特勒指出，变化的发生——以及存在着反抗的可能性——是因为它不能准确地复制或者复述事物^[55]。想一想玩“打电话”或者“汉语耳语”的游戏吧，有多少信息在转完一圈后被篡改了，有时是被意外篡改的，有时是由于游戏者有意篡改的。从执行性（performative）性别的观点来看，艺术家自己在他们的生活中不仅仅是有时执行（perform）或破坏了主流的（正常的）性别身份与性特征，而且有时也创造了纪念或者质疑主流的性别身份或者性特征的图像。

LGBTI/酷儿艺术史

艺术史家乔纳森·温伯格（Jonathan Weinberg）指出，在人文学科中，艺术史是相对较晚进行艺术与性取向关系的研究的：“从约翰·温克尔曼的著述开始，艺术史就是一个狭小的专业，色情在其中是被隐藏

或者转移的。”^[56] 尽管曾不断地有大量关于女同性恋与男同性恋艺术家和图像的文章出现，但对这些主题的全面研究仍然很少，而对变性人（transgender）、阴阳人（Intersex）、性别搅拌（gender-blending）^①、双性恋（bisexuality）、泛性爱（pansexuality）以及其他性别身份与性特征的著述也鲜有面世。批评家劳拉·科廷厄姆（Laura Cottingham）指出，在艺术史中，女同性恋艺术家与主题几乎不为人所知：这种质疑也许要面对同性恋恐怖症与男性至上主义的双重诅咒^[57]。面对这样一些空白，一些学者承认，“令人受挫的”（queering）艺术作品（即在关于身份的再现、作者与行为的关系上动摇着我们的信心的作品）是重要的，但他们也强调，这种研究并不能完全取代还原 LGBTI 的图像志与历史环节的方法。

74

最后，许多艺术史家将 LGBTI 研究与酷儿理论研究结合起来——在运用酷儿理论模式的同时，对档案与博物馆中关于 LGBTI 图像、艺术家、团体与机制的信息进行发掘。这个领域的里程碑之作是由惠特尼·戴维斯（Whitney Davis）编辑的一个文集《艺术史中的男女同性恋研究》（*Gay and Lesbian Studies in Art History*）（1994年），最初是以一份《同性恋杂志》（*Journal of Homosexuality*）的特刊发行的。这个文集提出了许多关键的问题，并为研究从布歇关于数女同床的绘画到安全性生活的海报这样一些特殊图像提供了方法论模式。同样重要的研究是乔纳森·温伯格的《为罪恶代言：查尔斯·德穆思、马斯登·哈特利与美国最早的前卫派艺术中的同性恋》（*Speaking for*

① 该词是由加拿大维多利亚大学社会系教授霍利·德沃尔（Holly Devor）首创的。她是由男变女的变性人，担任该校社会科学院副院长，专门研究女同性恋、男变女变性人、女变男变性人的性与性别。她在第一本书《性别搅拌》中首创新词“性别搅拌”（gender blending）以研究性别的社会建构，了解非传统性别呈现方式的女性，并挑战两性分野的社会。——译者注

Vice: Homo Sexuality in the Art of Charles Demuth, Marsden Hartley, and the First American Avant-Garde (1993年), 该文探讨了德穆斯与哈特利是如何缓和他们自我意识中的“美国”艺术的创作与对他们自己的边缘化的性欲的再现之间的张力的。温伯格同样对这种研究的伦理道德进行了反思, 这种研究是对“出离的”(outing) 艺术家的诉讼, 他们被迫在有生之年都要掩盖他们的身份和欲望。

性研究以多元的方式超越了各种界限, 它提醒我们: “酷儿”与“异性恋”并不必然是对立的术语, 在涉及到那些这样的类目与身份并不存在的文化与时代时尤其如此。在这方面, 一个好的例子是一本名为《古代艺术中的性》(*Sexuality in Ancient Art*) (1996年) 的选集。艺术史家娜塔莉·坎本(Natalie Kampen) 在该书的导论中提醒读者, 对性的研究并不都是研究色情的(那是试图吸引读者的东西)。性研究包括了对(着衣的与裸体的)身体的再现、性别身份与性行为规定社会类目与个体的方式, 以及那种允许人类按照性的方式去寻找并衡量他们自身的图像的叙事途径^[58]。

实践酷儿/LGBTI 的艺术史

在20世纪上半叶, 美国艺术家查尔斯·德穆斯(1883—1935年)创作了一系列表现男性的同性色情欲望的水彩画。这里的插图《两个小便的水手》提供了从LGBTI研究与酷儿理论(图3—6)的视角来考虑许多问题的机会。在艺术品的创作中, 我们常常难以分析艺术家自己的性别取向与身份在艺术作品的生产中所扮演的角色, 尤其是当一位艺术家留下的让我们能洞察他或她的自我感觉的陈述与图像很少的时候。一个艺术家的身份——包括但不仅仅是性别取向——同样是在一个庞大社会的语境中才能看到的。

- ▶ 这位艺术家是如何在视觉上建构同性色情的内容的（想一想对生殖器、面部表情、姿势以及在这个意义上所暗示的观者的位置）？
- ▶ 这时可能的性别身份是什么？通过这幅画，艺术家是否表达或塑造了一种新的身份？或者他通过这个图像来遵循已有的身份？
- ▶ 在20世纪30年代，这样的场景是如何表现同性色情欲望的观念与经验的？比如说为什么是水手？（这个时期对



图3—6 查尔斯·德穆思,两个小便的水手,1930年,水彩与铅笔画,纸本

男同性恋、女同性恋、双性恋与变性人是极其压制的。同性的性行为在许多州都是非法的——直到联邦最高法院裁决禁止这样的歧视前它们在一些州仍是非法的——其聚会不得不暗地里进行。这样的一些性关系可以在如码头酒吧或者剧院这样的社会边缘地带不受禁止。)

76

- ▶ 谁是这些作品的观者？这些表现同性色情的图像是意欲引人注意呢，还是表示憎恶（比如，德穆思的这些作品只是为了他自己和他信任的一个小的朋友圈子而作的，他们都知道并与他有着同样的性别取向。尽管如此，你还可以研究那些在对这样的性关系的表现上是负面的或者隐晦的图像——20世纪50年代廉价小说的感官主义的封面主题就是一个例子）？
- ▶ 这位艺术家是否还在其他的媒介上用其他图像来表达同性色情的题材（比如说油画或者素描）？为什么德穆思选择用水彩画，并在相

对较小的尺幅内来描绘这样的题材？

- ▶ 图像中的这种身体是如何与德穆思创作的其他图像相关联的（比如说抽象作品、静物画、工厂与青贮仓的精确主义者^①的图像）？
- ▶ 你也可以看一下关于德穆思研究的学术史：学者们讨论了哪些关于同性色情的水彩画（乔纳森·温伯格的《为罪恶代言》是一个明显的出发点）？这些学术著作是否看起来压制了那些水彩画？如果是，为什么（比如，最近在对查尔斯·德穆思博物馆网站的访问没有看到提及他作品中性与同性色情的内容。我只能认为，如果他是一个异性恋的已婚男子，他个人的生活应该会被提到）？

文化研究与后殖民理论

文化即平常之事。

雷蒙德·威廉姆斯(Raymond Williams):《从高级文化走向通俗文化》(*Moving from High Culture to Ordinary Culture*)(1958年)

文化即万事万物。文化是我们穿着的方式,我们摇头的方式,我们走路的方式,我们系领带的方式——这不仅仅是写书或盖房子那样的事实。

艾梅·塞泽尔(Aime Cesaire):《文化与殖民地化》(*Culture and Colonization*)(1956年)

文化研究是一门跨学科的学术思潮,它使文化走出精英的圈子,并考察它在整个社会中的相互联系。从文化研究的视角看来,所有的

^① 北美画家的一个流派。约自1915年开始,这些画家用简单的形状、清晰的轮廓和规整的构图来描绘工业场景和建筑主题。这一艺术倾向的主要代表人物是查尔斯·希勒(Charles Sheeler)、查尔斯·德穆思(Charles Demuth)和乔治亚·奥基夫(Georgia O'keefe)。——译者注

77 人都处于文化之中，在符号制作与再现活动（口头的、视觉的、姿势的、音乐的等等）之中。文化研究的范围极广——它的实践者会讨论小说、工人的日记、人种或性别的概念、肥皂剧，或者日常生活的对象，从手工绣边的桌布到宜家的家具。在进行这样的工作时，文化研究具有极强的跨学科性：它从人类学、史学、经济学、社会学、文学批评与艺术史那里获得它的方法与问题。艺术史学者曾十分热衷于文化研究的一个分支，它被称为视觉文化研究。

文化研究发端于二战后的欧洲与美国，它在许多方面都极大地受到了马克思主义文化分析的影响。事实上，前面提到的雷蒙德·威廉姆斯（1921—1988年）肯定可以出现在前面的马克思主义的章节里。文化研究尤其关注意识形态与权力。它将主体性作为首要考虑的对象——即人的主体是如何被围绕它们的社会与文化的力量所塑造的，而他们又是如何感受到他们是生活在文化与社会之中的。文化研究对“平常”人与由于种族、阶级、性别、性取向等等而被边缘化的群体都很感兴趣。比如，这个领域的奠基人之一的斯图亚特·霍尔（Stuart Hall）认为，人根据他们在经济与政治结构中的地位参与到文化之中，通过参与文化，人是文化创造者的同时也是文化的消费者。他认为，通过编码与解码的工作，人类塑造了文化，并且认为像教堂、政府等等这样的公共机构，在大众媒介中编制了某种理想，然后读者来解码（这是对阿多诺的观点的另一种视角）。但霍尔认为，我们都是精明的大众媒介的消费者：我们可以对这些再现抱以怀疑主义的态度，并作出相反的读解。基于他们的文化背景、个体的经验等等，一些人也许会接受这种媒介信息的“文本”的绝大部分，而其他人则会几乎完全拒绝它^[59]。

后殖民理论对文化研究的发展是至关重要的，所以我把二者放在同一节，尽管这样的安排并非必然或不可避免。殖民主义曾是跨越全球的强大文化力量，并以若干形式显现出来。“后殖民的”一词不仅

仅指的是新的身份与政治和文化活动在过去的殖民地中形成，而且是指支撑着对殖民地与后殖民地的特殊文化、社会与政治动态的研究的大量理论。我在此同样想指出，“后殖民的”一词也不无批评者。有人认为，“后”在“后殖民的”一词中不承认仍然出现在新殖民主义关系中的剥削：尽管政治上独立了，前殖民地常常在经济上依赖前殖民国家，权力的压迫关系也许会在前殖民地自身之内发展起来。不仅如此，通过诸如前殖民地的/殖民地的/后殖民地的这样的类目来对文化、宗教或者国家进行研究，优先考虑的是殖民主义者的视角，它自身也只能是新殖民主义的一种形式^[60]。

78

当然，从事文化研究需要对“文化”一词作灵活的界定。对于雷蒙德·威廉姆斯而言，文化是一种有机的“生活方式”。文化同样是民族之间的社会的变化、交流、互动，是用以解释经验的一般性的参考模式。文化是群体身份。文化也是各竞争群体争夺支配权的场所。

种族与后殖民理论

在讨论种族时，斯图亚特·霍尔认为有两种身份：存在中的身份（identity in being）（它提供整体与公共的意义）与作为生成的身份（identity as becoming）（或者一种同一性的变化过程，它展示了我们身份构成中的断裂）。身份是重要的，但它是一个“想象性的重新发现”的过程：他反驳身份是真实的或者是具有本质性的这种观念，转而强调这样一些方式，在这些方式中，文化是受历史、文化与权力的连续“游戏”支配的^[61]。对于霍尔来说，种族的或者性别的身份并不是一个一成不变的本质，而是一种“定位”（positioning），是在历史与文化的话语中不稳定的接缝点（同样参见前述关于本质主义与酷儿理论的讨论）^[62]。

种族不仅仅在研究当代文化中是一个关键的问题，而且在殖民化的历史研究中同样是关键的问题，在运用后殖民理论的时候尤其如此。根据一个有影响的定义，“后殖民”一词意指“从殖民化运动到当下，受到帝国进程影响的所有文化……在整个由欧洲帝国侵略所引起的历史进程中，存在着一种占据优势地位的连续性”^[63]。殖民关系天生就是不平等的：社会的、政治的与经济的力量都是为殖民者所把持的，他们剥削被殖民的人民与领土。即便如此，重要的是要记住，没有一种单一的殖民经验。学者们在不同的殖民关系中作出了区分。79 比如，有一些殖民社会，欧洲向其殖民了大量的人口（比如澳大利亚和美国），而有些殖民地主要用作原材料的资源地与市场出口（就像许多亚洲的殖民地）。而且，基于种族、阶级、教育、宗教、性别还有其他因素，在殖民者与被殖民者之间同样存在着变化^[64]。一个军官、一个商人和一个低级种植园经理可能会有不同的殖民经验，在被殖民的地区里，一个当地的贵族和一个植树工人的殖民经验也是如此。

巴勒斯坦文化批评家爱德华·萨以德（Edward Said）的《东方学》（*Orientalism*）（1978年）是一部后殖民理论的奠基之作。在该书中，萨以德运用了福柯关于话语与权力的观念，他声称，西方是通过东方主义将东方（包括中东、中国、日本和印度）再现为异国情调的、神秘的、遥远的、不可知的，以此作为控制它的一种方式^[65]。在萨以德看来，除了作为西方人用以使这个地方屈服的发明之外，根本就没有一个“东方”。

萨以德著作【包括柏纳·路易斯（Bernard Lewis）与阿吉兹·阿罕默德（Aijaz Ahmad）的著作】的批评者认为，萨以德过于简单地区分东方与西方，以致殖民经验更加的复杂化与多面化，它有着比这种二元对立的区分所允许的要多得多的表演者和参与者^[66]。而且，学者们将萨以德的模式运用到不同的殖民体制和关系中去，其中一些是不适

用的。尽管如此，萨以德提出了一套理论问题——尤其是关于再现与话语——它有着广泛的影响。

在《文化的定位》(*The Location of Culture*) (1994年)中，在后殖民研究中执牛耳的霍米·巴巴(Homi Bhabha)提出了“学舌性”(mimicry)与“混血性”(hybridity)，以作为调和殖民者与被殖民者之间权力关系的方式。在学舌性上，殖民者强迫被殖民者模仿他们——采用他们的语言、习俗、宗教、教育、政府等等^[67]。巴巴认为它所意味的不仅是对被殖民者而言的，也是对殖民者而言的。它是如何曲解文化与经验以使它们得以被模仿的？这种关系的权力动态是什么？反抗如何可能？巴巴同样考察了混血性——在文化与文化之间相互碰撞时就会发生，尤其是在殖民的形势下。他反驳二元对立（比如第一世界/第三世界，黑/白，男人/女人）和固定的定义。相反，她探讨了在这些缝隙中，在那些民族、文化与体制重叠的地方，在身份得以实现和被挑战的地方，发生了些什么。

斯图亚特·霍尔运用加勒比政治理论家与活动家弗朗兹·法农(Franz Fanon) (1925—1961年)的著述指出在殖民语境下发生的一个“自我他者化”的过程。这与萨以德所说的东方主义是截然不同的，在东方主义那里，被殖民者是由殖民者作为一个独特的东西以西方知识的类目建构起来的。霍尔认为，殖民者有“让我们去看并体验自身为‘他者’的权力”^[68]。即在殖民政体下，被殖民的人民开始把他们自己看作是低级的、古怪的、未开化的等等——他们将殖民者的这种负面的看法变成了自己的主观意识。霍尔雄辩地写道，这些内在剥夺文化身份的方式破坏了民族，并强调要去抵制它。他引用法农的著述，法农写道，这个过程产生了“没有定所、没有地平线、没有肤色、没有国家、没有根的个体——一个天使的种族”^[69]。这个过程不仅仅意指诸如牙买加、加纳或者巴布亚新几内亚这样的前殖民地国家，也

意指在诸如纽约或者伦敦这些地方上的有色人种。

近年来不断开阔的艺术史的视野意味着艺术史学者致力于在包括殖民主义在内的不同的文化语境中种族冲突在视觉再现上的研究。一个有意思的方面是对殖民地人民与有色人种的再现，尤其是在绘画和摄影中：一个好的例子是《殖民者的摄影：想象种族与场所》（*Colonist Photography: Imagining Race and Place*）（2002年），该书包括了关于讨论阿尔及利亚的明信片，法国关于第二次世界大战的电影，还有夏威夷的广告画^[70]。澳大利亚艺术史家伯纳德·史密斯（Bernard Smith）（生于1916年）作过领风潮之先的研究，是关于欧洲人对太平洋与澳大利亚的描述以及这些想象所表达的价值观念的，它们言说着差异、色情、荒野的沉寂等等^[71]。在艺术史家中，混血性的活动——文化与传统的融合——也是一个重要的关注点。最近关于殖民建筑的研究不仅仅是致力于官方建筑（法院、政府大楼），而且致力于殖民地人民的楼房、教堂与市场建筑，他们以此抵制新引进的形式^[72]。这时也出现了对现代性与现代主义的新的理解：学者们指出，根本就不仅仅只有一个只存在于欧洲和美国的现代主义，而是有多个现代主义，它们发展于非洲、拉丁美洲，还有其他地方^[73]。

81 在美国，在这些理论性的讨论以及在关于美籍非裔与犹太艺术家的知识上，美籍非裔的研究（有时也称黑人研究）是贡献良多的。美籍非裔的研究与妇女研究或者 LGBTI 研究有许多相似的地方，它们都发展了种族与权力的理论，同时还挖掘文献以还原被遗忘的历史。亨利·路易斯·盖茨（Henry Louis Gates, Jr.）是美籍非裔研究发展中的一个关键人物，他强调说，有必要去界定一个美籍非裔文献的正宗的传统^[74]。无论一个正宗是否有必要（正宗起着纳入与排除的作用），艺术史家都在致力于还原从受过极好的训练的雕塑家与画家到缝被工与陶工的这段美籍非裔艺术家的历史。大卫·德雷斯寇（David

Driskell) 是这场运动的奠基人之一, 而莎朗·帕顿 (Sharon Patton) 最近的论文提供了一篇关于这类素材与问题的优秀导论^[75]。

弱势阶层研究

在此我会简要地讨论弱势阶层研究团体的著述, 尽管它同样肯定可以被纳入到前述的马克思主义一章中。弱势阶层研究是一个松散的学者群体的宗旨, 他们研究殖民与后殖民的历史, 主要是南亚的。“弱势阶层” (字面意思是“次一级的”) 一词来自安东尼奥·葛兰西 (Antonio Gramsci) 的著作: 他用此词来意指无产阶级的声音被统治阶层有意静音了。弱势阶层研究强调的是有权力的机构和个人 (政府、教会、商业领袖) 控制了讲述历史与再现社会上所发生之事的能与机会, 正如他们压制反对者、穷人、革命者、妇女与病残人士的声音一样^[76]。

弱势阶层研究试图还原那些被静音的声音, 尤其是在殖民地与后殖民地的那些农民、商人、小地主还有其他没有权力或者权力有限的人。弱势阶层研究通过新的史学方法来进行研究: 学者们读解那些由主流文化“从内部却与之相悖” (from within but against the grain) 地生产出来的原始资料, 以使弱势阶层的声音能够浮现出来, 而且动力与阻力的证据得到揭示^[77]。比如说, 主要的原始资料之一是法庭的记录, 因为审讯的证词有时揭示的是代表其自身与其观点的弱势阶层的声音。正如加亚特里·斯皮瓦克 (Gayatri Spivak) 指出的那样, 这些声音是这样的证词中的必不可少而且无所不在的部分, 尽管这些证词有意试图压制它们^[78]。

艺术史、文化研究与视觉文化

艺术史学者, 以及人类学学者、电影理论家、社会学学者, 还有其

他学者，在文化研究中创造了作为文化研究内的一个独特领域的视觉文化研究^[79]。艺术史与视觉文化之间有什么不同呢？一个答案是，在某些方面，视觉文化引起了对众多事物的研究，它们比艺术史家历来关注的对象的范围要大得多^[80]。所以，要进行视觉文化研究，一个艺术史学者也许不但要关注由训练有素的艺术家生产出来的“高级”艺术，还要关注中产阶级的家居、家庭快照、纺织品、广告图像、明信片等等。另一个在两个学科之间进行区分（以及可能的交叉）的好办法是视觉文化不仅仅关注客体，而且还关注主体——即艺术作品（广义的）使它们的作者与观者置身于文化意义与权力关系相互交错的网络中的那些方法^[81]。

就在一些学者寻求视觉文化研究的解放时，其他学者则认为，这种对主体的关注没有触及艺术客体的物质性，要不就是反对它对那种文本分析模式的提倡，这种模式使用的是根本不诉诸艺术作品的特殊的视觉性的方法^[82]。仍有其他学者指出，在视觉文化研究中所提出的各种问题在更早一代的艺术史中早已有其根源了：像阿洛依斯·李格尔（Alois Riegl）那样的学者们在他们所提的问题与所研究的对象的类型上都涉猎甚广^[83]。在此尤其是要指出，艺术史家有时以一种独特的方式使用“视觉文化”这个词来讨论不同文化与时代中的理论与图像技术。像乔纳森·克拉里（Jonathan Crary）与芭芭拉·玛丽亚·斯坦福（Barbara Maria Stafford）都曾在特定时期的语境中讨论图像理论、图像制作的装置与视觉技巧^[84]。

在视觉文化研究的众多读本中浏览一二就会让你对这门新出现的跨学科领域有一个认识。一个视觉文化研究的例子——是在艺术史、视觉文化与酷儿理论的交汇处产生的——是埃里卡·兰德（Erica Rand）的《芭比娃娃的酷儿配饰》（*Barbie's Queer Accessories*）（1995年）。作为一个科班出身的艺术史学者，兰德将她所有的批评技巧都

运用在芭比娃娃这款有争议的却受人喜爱的玩具身上。任何一个优秀的女性主义者都能够指出被编码在芭比娃娃身上的文化信息，这些信息是在强化一个非常狭隘的女性图像。但兰德更胜一筹，她通过考察了各年龄的消费者是如何改写芭比娃娃的剧本来挑战关于身体、性别与性的歧视性文化信息的。

以文化研究与后殖民主义为主旨的艺术史实践

83

为了探讨这种提问方式是如何展开的，我会以一系列出自一本发行于1999年的影集中的摄影作为例子。这几页是选自《哈姆斯沃斯世界史》(*Harmsworth History of the World*) (1909年出版于伦敦)，标题为“英国旗下的人种差异”(Racial Contrasts under the British Flag) (图3—7)。这不是你能用于艺术史分析的那种著名的杰作，但从文化研究/视觉文化的视角来看的话，一件作品是否被认为是“杰作”根本不重要：重要的是这件作品所告诉我们的关于它们产生于其中的文化。

- ▶ 谁是预设的观者(在这种情形下，是一种受过教育的、中产阶级正常的男女读者的身份，前提是他们是英国人，而且是白人)? 为什么这种读者会有这样一本图集?
- ▶ 以在跨页上排列九张照片这样的布局来向读者呈现，它对读者来说意味着什么? 有什么信息被以这种照片排列与并置的方式进行了编码? 在这里你可以从文化研究的视角结合符号学来对这些图像作进一步的分析。
- ▶ 这本图集如何有助于形成读者自身与他者的独特意识的? 比如，从展示在这里的人种等级与展现出的皇权等级的方面来看读者的位置。再想一想来自努比亚与苏丹的人阅读这本杂志——斯图亚特·霍尔关于内在化的自我他者化的观念如何与此相关(要进一步展开

84

关于这种图像的接受的提问方式，参见第四章）？

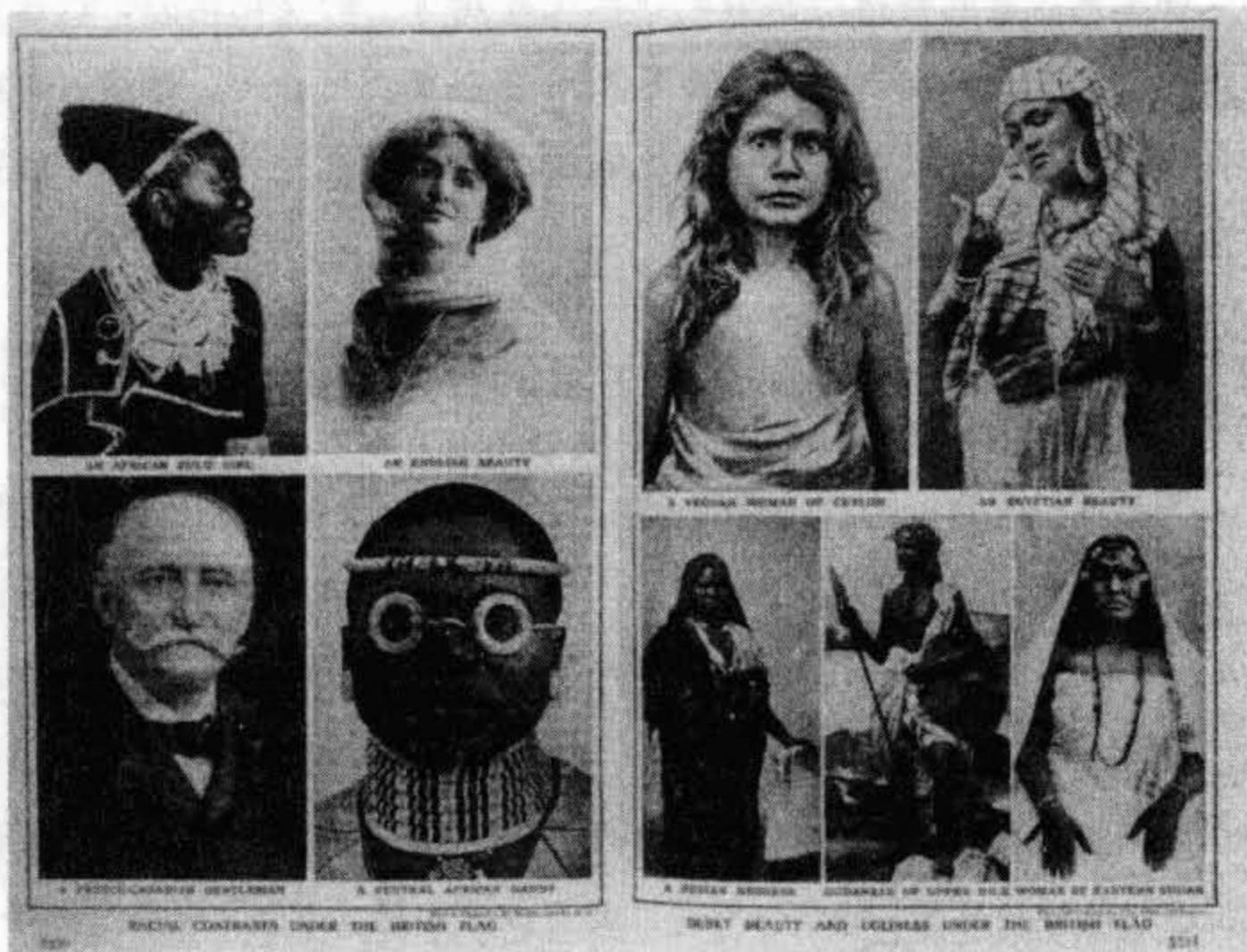


图 3—7 选自《哈姆斯沃斯世界史》(The Harmsworth History of the World) (1909 年出版于伦敦), 标题为“英国旗下的人种差异”(Racial Contrasts under the British Flag)与“英国旗下黑皮肤的美与丑”(Dusky Beauty and Ugliness under the British Flag) (坎贝斯: 重新发明非洲 (Coombes, Reinventing Africa), 204 页, 图 100)

- ▶ 在这里关于人种、阶级与性别文化观念是如何展示出来的？比如说，给一个法裔加拿大人的图像贴上“绅士”的标签，而给一个中非人的图像贴上“花花公子”的标签，这意味着什么？给英国与埃及的妇女贴上“优美”的标签，而其他妇女（祖鲁人、苏丹人、锡兰人）则不然，这会有什么样的影响？如果埃及妇女在有色人种的妇女中是唯一“优美”的，那么是否就暗示着其他人代表“丑陋”呢？
- ▶ 在《重新发明非洲：维多利亚时代晚期与爱德华七世时代的博物馆、物质文化与大众想象》(Reinventing Africa: Museums, Material Culture and Popular Imagination in Late Victorian and

Edwardian England) (1997年)一书中,艺术史家安妮·坎贝斯(Annie E. Coombes)考察了这种图像与殖民地和传教士的意识形态的关系,这种意识形态在这个时代博物馆的非洲艺术的陈列中随处可见。你也可以想一想这种图集与对非洲与中东民族的其他再现方式的关系——也许在小说中或者色情图片中。

当然,当代艺术史不仅仅是研究它们自己的对象,而且是在研究相关的视觉艺术:比如说收藏与展示的历史与哲学,或者在一个特定的文化中的艺术批评活动。如果真是这样的话,那么这样一些研究关注的是这些活动本身,而艺术作品自身仅仅是作为次要的分析对象出现。

尽管这样的一件个案研究可以出现在本书的任何一章,但是在这里让我们以对新墨西哥人的战神 ahayu: da 的遣返为例(在这里的语境中,遣返是指博物馆或者其他文化机构将一件艺术品还给其合法的持有人或持有人群)。在这里我关注的不是这些形象自身的语境或形式的分析,而是遣返的行为,关注它是如何与为什么出现的,以及它对祖尼人(Zuni people)、对博物馆的实践还有对整个文化所具有的意义^[85]。文化研究、后殖民理论、观念史与马克思主义/唯物主义的视角在这样的分析中是十分有用的。我不能在这里复制一张 ahayu: da 的照片,是因为直到最近,祖尼人都不愿意这些形象被展出或出版(一些图像最近被允许流传,使得博物馆和私人藏家能够鉴定他们藏品中的这类作品)。

85

- ▶ 遣返活动的法律根据是什么? 用法律的话来说,战神被认为是“不可让渡的财产”——即,不能被个人或团体出售或转让(让渡)的财产。因此,用法律的话来说,任何从普埃布洛族(the Pueblo)中转移走的战神都是被窃取的。某些法律,包括1990年的《美国原住民墓地保护与归还法案》(*Native American Graves Protection and Repatriation Act*),都是在解决这个问题,并为遣返的程序建立指导方针。
- ▶ 当遣返涉及到祖尼人与主流文化的关系史的时候,遣返的道德根据

是什么？

- ▶ 建构这种话语的主要概念是什么——比如不可让渡的财产的观念，或者祖尼人关于艺术品在某种意义上是活的存在，并是部落中的成员这样的观念？在祖尼人与主流文化之间，这些观念有什么共同或不同的地方？
 - ▶ 遣返的程序是什么？这个程序中是什么权力关系在起作用？祖尼人有表达他们的所有权的社团与财源吗？博物馆反对这些所有权吗？
 - ▶ 意识形态是如何起作用以决定这一遣返程序的？比如，想一想西方关于博物馆是永久持有其藏品的机构的观念，或者博物馆的历史与殖民主义的关系。这些历史与意识形态是如何形成博物馆的职员对这个程序的反应的——以及更广泛的公众的反应的？
 - ▶ 遣返对祖尼人意味着什么？战神的归还是否促进了一种更强烈的文化身份或者文化复兴的意识？在这个部落中是否有关于遣返的对立的观念？
 - ▶ 祖尼战神的遣返是否改变了相关博物馆认识它们的作用的方式？它是否改变了收藏的活动？
- 86 ▶ 遣返是否反映或者形成了对美国土著在法律面前以及在整个文化中的新的尊重？

结语

本章介绍了许多艺术史中解决语境问题的方法。这些语境问题迫使艺术史向人类学、政治理论、社会学与其他学科延伸。同时，有着政治含意的语境问题，也完全打破了学术界与整个世界之间的壁垒，尤其是涉及到诸如性别、性取向、种族和阶级这样一些身份问题的时候。

与其他的理论流派相比，观念史、马克思主义与唯物主义、女性主

义、LGBTI 研究/酷儿理论、文化研究与后殖民理论更有助于打破艺术史的规范，即已被接受的伟大的艺术品与艺术家的名单，他们是艺术史研究中主要的关注点。这些视角要求我们去看广告、工业陶瓷制品、妇女的刺绣、快照、米开朗基罗与马奈身旁的教堂。在她对规范所作的女性主义与解构性的批评中，格里塞达·波洛克指出，规范是一种“关于性别差异的生产与再生产以及它们同性别还有相关的权力模式的复杂的结构的不得要领的策略”^[86]。从本章所介绍的各种视角来看，我们会认为，艺术史的规范同样会产生和再产生阶级、性、种族与伦理的差异。它是否会继续则取决于今天的艺术史实践者了。

入门读物

87

观念史

伯林，以塞亚 (Berlin, Isaiah)，观念的力量，亨利·哈代 (Henry Hardy) 主编，普林斯顿，新泽西州：普林斯顿大学出版社，2002 年。

马克思主义

阿尔珀斯，斯维特拉娜 (Alpers, Svetlana)，伦伯朗的事业：画室与市场 (*Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*)，芝加哥：芝加哥大学出版社，1988 年。

阿尔都塞，路易 (Althusser, Louis)，列宁与哲学及其他文选 (*Lenin and Philosophy, and other Essays*)，本·布鲁斯特 (Ben Brewster) 英译，纽约：每月评论出版社 (Monthly Review Press)，1972 年。

本雅明，瓦尔特 (Benjamin, Walter)，启迪 (*Illuminations*)，汉娜·阿伦特 (Hannah Arendt) 主编，纽约：舍肯出版社 (Schocken Books)，1985 年。

葛兰西，安东尼奥 (Gramsci, Antonio)，狱中札记 (*Selections from the Prison Notebooks*)，杰弗里·诺维尔·史密斯 (Geoffrey Nowell Smith) 与昆廷·霍尔 (Quintin Hoare) 英译，纽约：国际出版公司，1971 年。

女性主义

西克苏，艾琳娜 (Cixous, Helene)，艾琳娜·西克苏选集 (*Helene Cixous Reader*)，苏珊·塞勒斯 (Susan Sellers) 主编，纽约：卢特莱奇出版社 (Routledge)，1994 年。

霍克，贝尔 (hooks, bell)，反驳：思考女性主义者，思考黑人 (*Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*)，波士顿：(South End Press) 南岸出版社，1989 年。

琼斯，阿米莉亚 (Jones, Amelia)，女性主义与视觉文化选集 (*The Feminism and Visual Culture Reader*)，纽约：卢特莱奇出版社 (Routledge)，2003 年。

诺克林，琳达 (Nochlin, Linda)，妇女、艺术与权力及其他文选 (*Women, Art, and Power and Other Essays*)，纽约：哈珀罗 (Harper and Row) 出版社，1988 年。

波洛克，格里塞达 (Pollock, Griselda)，分殊正典：女性主义的欲望与艺术史的写作 (*Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writings of Art's Histories*)，纽约与伦敦：卢特莱奇出版社 (Routledge)，1999 年。

LGBTI 研究与酷儿理论

布赖特，德博拉 (Bright, Deborah) 主编，激情的照相机：摄影与欲望的身体 (*The Passionate Camera: Photography and Bodies of Desire*)，纽约与伦敦：卢特莱奇出版社 (Routledge)，1998 年。

巴特勒，朱迪斯 (Butler, Judith)，性别的麻烦 (*Gender*

Trouble), 纽约: 卢特莱奇出版社 (Routledge), 1999 年。

戴维斯, 惠特尼 (Davis, Whitney) 主编, 艺术史中的男女同性恋研究 (*Gay and Lesbian Studies in Art History*), 纽约: 霍桑出版社 (Hawthorne Press), 1994 年。

福柯, 米歇尔 (Foucault, Michel), 性史 (*The History of Sexuality*), 卷 1: 导论, 卷 2: 快感的运用 (*The Uses of Pleasure*), 卷 3: 关怀自我 (*The Care of the Self*), 纽约: 温提出版社 (Vintage Books), 1990 年。

哈蒙德, 哈莫尼 (Hammond, Harmony), 美国女同性恋艺术: 一部当代史 (*Lesbian Art in America: A Contemporary History*), 纽约: 里佐利 (Rizzoli) 出版社, 2000 年。

劳丽蒂斯, 特丽莎·德 (Lauretis, Teresa de), 酷儿理论: 男女同性恋的性 (*Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*), 差异: 女性文化研究杂志 (*differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*), 3/2, 1991 年。

文化研究与后殖民理论

阿什克罗夫特, 比尔 (Ashcroft, Bill)、嘉雷斯·格里菲斯 (Gareth Griffiths) 与海伦·蒂芬 (Helen Tiffin) 主编, 后殖民研究文选 (*The Post-colonial Studies Reader*), 纽约与伦敦: 卢特莱奇出版社 (Routledge), 1995 年。

霍尔, 斯图亚特 (Hall, Stuart) 主编, 文化、媒介、语言: 文化研究的工作报告 (*Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*), 1972—1979 年, 伦敦: 哈钦森 (Hutchinson) 出版社, 1980 年。

霍尔、斯图亚特 (Hall, Stuart) 与杰西卡·埃文斯 (Jessica

Evans) 主编, 视觉文化读本 (*Visual Culture: The Reader*), 伦敦: 塞奇 (Sage) 出版社, 1999 年。

萨以德, 爱德华 (Said, Edward W.), 东方学 (*Orientalism*), 纽约: 兰登书屋 (Random House), 1979 年。

威廉姆斯, 雷蒙德 (Williams, Raymond), 文化与社会 (*Culture and Society*), 1780—1950 年, 哈芒斯沃斯 (Harmondsworth): 企鹅丛书, 1963 年。





第四章

艺术中的心理学与知觉

观者如何体验艺术是艺术史中的一个重要课题。有一种伟大而古老的写作传统，叫 ekphrasis^①，人们以这种方式来描述（在其他事物中的）艺术作品，并把他们的印象记录下来。但今天的艺术史学者同样考察观看艺术的心理、精神、物质等方面的经验。本章将考察这样研究的基本因素，从心理学理论开始，进而考察接受与凝视的各种理论。由于这些理论研究复杂的相互关联，并且需要给出许多今天并不直接用于艺术史实践的背景材料，我会将艺术史分析的案例集中于本章末，而不是零散地叙述于各节。

88

艺术史与精神分析

幸福之人没有故事。

路易斯·布尔茹瓦(Louise Bourgeois)

^① ekphrasis 的意思是“使图像说话”，任何描述视觉艺术的文字都可称为 ekphrasis。该词目前没有统一的中译，有学者将之译为“艺格敷词”，但这个译法有佶屈聱牙之嫌，还有学者译为“图说”或“看图说话”，但都难以准确地反映这个词原有的全部含义。——译者注

严格说来，精神分析是分析心理（心理学的）现象并处理情绪失控的一种方法；泛泛地说，它是一门人类意识的哲学，既是个人的，也是社会的。它的现代奠基人西蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud）（1856—1939年）是一个澳大利亚医生，他发展了一种通过对梦、口误、笑话等的阐释，并通过对自由联想的运用来分析无意识的疗法。弗洛伊德自己及他的追随者将这种理论和分析活动运用于艺术与文学作品，还运用于更广泛的社会。

精神分析自身同样是一个广阔的探索领域，在此，我无法详尽地探讨精神分析的所有方面与流派，而是讨论一些尤其与艺术史实践相关的基本概念。精神分析在不同的时代都曾被用于解决独特的艺术作品的内容或题材的问题，解决独特的艺术作品与创造它们的艺术家的关系，解决观者与图像的关系，解决创作与艺术自身的性质的关系。

弗洛伊德入门

当弗洛伊德认为人类文明的深处是被压制的欲望时，他令维多利亚后期的社会都为之兴奋。他的著作革新了人们的思考欲望（性及其他）、思考心灵的运作、思考基本的人的相互影响、思考人的自身意识的方式。尽管后来的理论家实际上对他著作的每一个方面都提出了质疑，但他的著述保留下了一枚精神分析理论的试金石。在探讨这种批评之前，我将在此概述弗洛伊德的基本观念。

弗洛伊德的理论建立在对人类不得不谋生的观察之上，这意味着我们很不幸地不能无所事事，终日游玩；相反，我们不得不压制某种对快感与满足感的偏好。弗洛伊德看到这个压制的过程是人类精神的关键。作为文学批评家的特里·伊格尔顿（Terry Eagleton）指出，如果马克思是从社会关系、政治与经济的角度来关注工人的意识的话，那么

弗洛伊德则关注它对精神的隐喻^[1]。不足为奇的是，这种唯物主义的历史与精神分析的概念都出现于19世纪欧洲迅猛的工业化与城市化进程之中，这个进程有着新的压制身体和精神的工作形式。

对于个体而言，处理被压制的欲望是件困难的事情，而弗洛伊德将我们自身未实现的欲望所处的地方称为“无意识”（unconscious），因为我们意识不到它们。我们试图处理我们未实现的欲望的一个方式是通过升华（sublimation），将它们导向一个更具社会价值的客体。这种方式同许多其他的精神分析观念一样，成为了通俗文化的一部分——比如说，我们谈谈为了发泄性苦闷而进行的锻炼。弗洛伊德指出，有时“现实性原则”（reality principle）（工作的必要性）是如此地压制了“快乐原则”（pleasure principle）（玩耍的欲望），以致我们生了病。这是神经官能症。

90

不幸的是，人类并非天生就具有压制我们未实现的欲望的心理机制。我们不得不在童年就学习去压制它，而弗洛伊德极感兴趣的是童年发展的结果。他尤其关注利比多（libido）的支配性，它是个体的精神（不仅仅是性的）力量。随着儿童的利比多的增长，它第一次成为了儿童身体的重点。婴儿会吃奶，并在这个过程中认识到这个生物学过程是愉快的——这是性的第一道曙光。断奶后，婴儿就进入肛门期，肛门变成了满足性欲的地方，婴儿会在排泄中获得虐待狂的快感；同时，婴儿变得不受控制而好斗。

当满足性欲的地方从肛门转移到生殖器上时，婴儿就进入了阴茎期。弗洛伊德有意称之为阴茎期，而不是生殖器期，因为女孩不得不满足于阴蒂，在他看来这是次要于阴茎的。在这一点上，男孩身上的恋母情结与女孩身上的恋父情结需要婴儿的无意识欲望去占有异性的血亲而消灭同性的血亲。男孩对其父亲怀有敌意并嫉妒他，并害怕这个强大的对手的报复：男孩注意到女人没有阴茎，他也担心父亲会阉割他的阴

茎。他只能通过认识到他以认同父亲并因而承担起他在生活中适当的性别角色的方式想象性地拥有他的母亲这一点来解决这种冲突。同样地，恋父情结的根源在于小女孩发现她就像她母亲与其他女人一样没有阴茎，而父亲与其他男人却有。当她渴望拥有一个她自己的阴茎时，她对她父亲的爱就变成了情欲与嫉妒。她进而把她觉察到的阉割归咎于她的母亲，并受到阴茎羡慕的打击，与男孩阉割焦虑极相似。

91 随着婴儿的成长，处理冲突与压制欲望的压力分裂成三部分：本我(id)、自我(ego)^①与超我(superego)。本我是热衷于快乐原则的部分，这是不能压制快乐或将快乐延后，而是总要求立即得到满足的部分。自我能比较好地把握现实原则：它明白有时候推迟满足是更可取的，甚至是更安全的。因此，自我常常不得不压制本我。自我以可以接受的方式满足这些强烈欲望的努力最终建立了记忆与技能(投射<projection>、合理化<rationalization>、转移<displacement>)，并且自我逐渐意识到自己是一个实际的存在。随着自我的形成，个体成为了自己(self)^②，而不是欲望与需求的结合体。虽然自我因惧怕惩

① “本我”的德文为“es”，原义为“它”，也就是说“本我”根本就不是“我”；“自我”的德文为“ich”，原义为“我”，对弗洛伊德来说这个“自我”是一个真实的“我”或者真正的自身。——译者注

② “ego”与“self”都可中译为“自我”，不过在英文中这两个词是有区别的：“ego”是一个心理学术语，有特定的含义，它意指的是一个意向行为和决定的主体，是“本我”与“超我”之间的调停者，是一个真正的“我”；而“self”指的是个体的本性、本质、人格。从下一句“而不是欲望与需求的结合体”的语境来看，包含身体的欲望和需求的“本我”还不是“我”，而是一个“他者”(德文的原义即为“它”，参见注①)，或者说“本我”只是非社会的混沌的欲望，个体还没有意识到自身的存在，没有意识到自己与他人、与外部世界是有区别的，只有到了“自我”出现的时候，个体才会在他人与社会的关系中认识到自己是一个异于他者的独立的存在，它代表谨慎和理性这些典型的人类价值，而“self”所意指的“人格”也恰恰具有这层含义，所以译者认为“个体成为自己”意思是说：真正的“我”是随着这种自我意识的出现才出现的，此前的欲望与需求不能形成个体的人格，个体意识不到自己的存在，所以此前的个体还不是他“自己”(self)，而只是一个“他者”。——译者注

罚而暂时压制本我，但最终这些外在的惩罚来源成为了主观的意识。超我运用内疚与自责来强化这些纪律并压制本我。超我可以再分为两部分：良知 (conscience) 与理想自我 (ego ideal)。良知判定什么是对与错，并迫使自我将本我控制在对道德可接受的目标的追求上，而非对愉悦的甚至是现实的目标的追求上。理想自我关注的是被社会逐渐灌输的个人通向理想、完美的生活目标的途径（这种力量有助于理解第三章中讨论的意识形态的各种运作）。心灵以这种方式试图弥补婴儿式的完美生活的丧失。

自我 (the self) 会分裂为几个敌对部分的这种观念已经进入到了流行文化之中，因此对你来说是见怪不怪了，但在弗洛伊德的时代，这是革命性的。20世纪早期的欧洲继承的是统一的自我的人文主义观念，统一的自我是完整的，并行使自由意志与自我决断。弗洛伊德大大削弱了这种观念，尽管他承诺自我 (ego)，即对自身 (self) 的意识，是能足够强大以控制被压制的欲望，并达到一种统一的意识的。

不幸的是，被压制的欲望并非只保留在无意识之中，就像办公室的仓库里的不用的文件那样；相反，它就像核废料一样，总有泄漏出来的途径。在弗洛伊德看来，被压制的欲望有许多维护其自身的方式，它们是相对无害的。弗洛伊德将梦看作是被压制的欲望的流露，这些欲望是通过象征性的语言来显现的，因为直接表达并有意识地去想就会十分令人烦恼。无意识也通过动作倒错 (parapraxis) 来显现自身：难以解释的记忆模糊、错误、误读、误放（你似乎不可能没在周日早上找过你的钥匙），还有奇怪的说错话，我们称之为“口误” (freudian slip)。弗洛伊德认为这些并不是偶然的事情，而是可以被追查出来的无意识的愿望与意图。同样，在弗洛伊德的世界里笑话也不仅仅是取乐的：它们表达了无意识的性欲的、侵犯性的

或焦虑的冲动。尽管如此，如果被压制的欲望过分强大，自我（ego）就不得不大费周折地绕开它们，而这种内在的冲突便会导致神经病、妄想狂或者精神分裂症（重要的是在这里要记住，弗洛伊德进行研究的时候，还没有掌握任何遗传学、生物化学与环境因素对这种情况的影响）。弗洛伊德发展了精神分析，即“谈话治疗”，它是医治内心冲突的一种方式。

对于弗洛伊德而言，人类社会就像个人的心灵一样运作，只不过运作的规模极其宏大而已。文化在人与人还有人与社会的冲突中提供了一种表达和控制欲望的途径，与此同时，冲动否认自己与更直接的性满足或者侵犯性满足有关，文化即是这种否认的产物。因为社会生活即源于这些难以化解的冲突，文明在剧烈的动荡中从来都是十分脆弱的。从一次世界大战到他1939年的去世，此时二战刚刚开始，弗洛伊德见证了异常激烈的社会危机，他把这些危机阐释为是这些根本冲突的非理性的“症状”。在《文明及其不满》（*Civilization and its Discontents*）（1930年）中，他探讨了为了在社会中生存而压制冲动的后果。他不无悲观地认为，文明必然削弱死亡的本能，但是，如果人们否认对侵犯性的满足，他们就是在和自己过不去^[2]。

弗洛伊德论艺术

只有在艺术中才一直会发生的事情是，一个被欲望所折磨的人，做了一些仿佛那些欲望得到实现的事情；还有就是，他在游戏中所做的事情产生了情感的效应——感谢艺术的错觉——仿佛它是某些真实的东西似的。

西蒙德·弗洛伊德：《图腾与禁忌》（*Totem and Taboo*）（1912—1913年）^[3]

弗洛伊德自己就对艺术极感兴趣。他常常以艺术与文学的例子来说明他的著述——诸如俄狄浦斯情结这样的命名自然便来源于希腊神话。事实上，他在办公室里就保存有一张安格尔的《俄狄浦斯与斯芬克斯》的复制品，他还热衷于收藏艺术品和古物。

尽管有着强烈的兴趣，在弗洛伊德出版的著作中只有两篇文章是直接分析视觉艺术的。在一篇论米开朗基罗的摩西像的论文（1914年）中，他讨论了艺术史与精神分析在关注有意义却被忽视的细节的方式上的相似性，同时他通过对这一形象的姿态和手势进行细致的考察来阐释摩西像。弗洛伊德认为，米开朗基罗描绘了克制自己打碎约板这一瞬间的摩西。因而米开朗基罗表现的是一个克制的举动。摩西由于更高的原因控制了他不可遏止的愤怒^[4]。

93

在《莱奥那多·达·芬奇与其童年的记忆》（*Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood*）（1910年）中，弗洛伊德发展了病理描述学的研究方法，将临床精神分析运用到艺术家的生活与作品中去，试图“解释”这位艺术家的同性恋倾向，“解释”他创作的缓慢性，甚至“解释”他对某种形式与母题的运用^[5]。弗洛伊德关注的是莱奥那多最初的童年，那是他与他未婚的母亲一起渡过的，只是后来才住进了他父亲的屋子里。莱奥那多童年的一个记忆是关于一只飞向正在摇篮中的他的秃鹰，秃鹰用尾巴打开他的嘴，并不停地用尾巴打他的嘴唇（奇怪的是，后来证明“秃鹰”是意大利语的一个误译：这种鸟实际上是一种鸢，是一种在其他文化中几乎没有对应译法的猛禽）。弗洛伊德认为，这实际上是一种与童年换位的白日梦，它隐藏着莱奥那多在母亲怀中吃奶的记忆，还表达了他对口交的无意识的欲望。秃鹰对母亲的取代暗示了这个婴儿意识到他父亲的缺席，并发现他独自与十分疼爱他的母亲在一起。弗洛伊德从这个阐释中推论出许多含意，比如，他认为，蒙娜丽莎举世闻名的微笑体现了他那既充满母爱与男孩气

94

又脆弱而充满威胁的童年的历史。

93 荣格的原型说

瑞士精神分析学家卡尔·荣格(Carl Jung)(1875—1961年)曾是弗洛伊德的合作者之一,他认为,无意识并非个体的,而是集体的,它为全人类所共有。集体无意识是我们与生俱有的一种知识,尽管我们从未意识到它。在《人及其符号》(*Man and His Symbols*)(1964年)与其他著述中,荣格讨论了各种原型,即关键的符号或图像,他认为这些原型出现于所有文化的艺术、历史、哲学、神话与梦中^[6]。原型包括阴暗面、女性中的阳刚面与男性中的阴柔面、母亲、配偶、骗子、儿童

与少女等等。因为原型不受意识的控制,我们也许会害怕它们。并且荣格认为,那些经历过心神不安与精神病的人都是受这些原型的困扰。对于荣格来说,精神分析是对原型的探究,所以我们能够通过了解它们是如何决定我们情绪与精神生活从而得到治愈。

在20世纪中叶,对艺术进行精神分析阐释的学者就荣格的观点作了广泛的讨论。今天,艺术史学者更感兴趣的是对图像的文化独特性的阐释,而不是有着消除文化的差异性与历史的规定性的作用的跨文化的比较与类比。

弗洛伊德的批评者

弗洛伊德是精神分析之父,它没有母亲。

杰曼·格里尔(Germaine Greer):《女太监》(*The Female Eunuch*)(1970年)

经过了一个多世纪的论证和科学调查之后,弗洛伊德的多数理论

都受到了质疑。而与此同时，人们广泛接受了这样一种观点，即人类意识是受潜在的动机或思想也就是无意识的领域所影响的。文学批评家特里·伊格尔顿认为，弗洛伊德的重要在于，他发展了一个人的主体是如何形成的唯物主义理论^[7]。通过身体的相互关系，通过婴儿与童年早期的时候发生在我们的身体与围绕着我们的其他身体之间的复杂的交流（complex transactions），我们逐渐成为了我们现在的样子。这样的交互影响不可避免地存在于文化之中，存在于历史之中：父母的角色、照料孩子的方式、理想的个人的观念，都随着时代、社会的不同而不同，相去甚远。在伊格尔顿看来，弗洛伊德使我们能够用社会与历史的概念来思考人类个体的发展，即使弗洛伊德自己对这些事实的表述常常是泛化的与非历史性的。

事实上，重要的是要认识到，弗洛伊德的发展理论与精神的运作是具有相当的文化规定性的，而不是泛化的。比如，在不同文化的儿童生活中，训练孩子控制大小便与上厕所会以不同的方式、在不同的时期进行，这并非总是像19世纪末20世纪初的欧洲所常有的那种冲突与压制的源头。那么什么是正常的——或者标准的——在人格上与精神上，以及谁决定这些问题就成为了问题。一些批评家认为，精神分析是社会控制的一种压制形式，它致力于消除那些对社会不适应或不满意的思考、感觉与行为的方式。

女性主义者大张旗鼓地批评弗洛伊德关于身体、性和个体发展的理论。精神分析学的内部【卡伦·霍尼（Karen Horney）^[8]、海伦娜·多伊奇（Helene Deutsch）^[9]与南茜·乔多罗（Nancy Chodorow）^[10]】与外部【西蒙·波伏娃（Simone de Beauvoir）^[11]与凯特·米利特（Kate Millet）^[12]】都出现了这样的批评。弗洛伊德的女性主义批评者们指出，诸如恋母情结与恋父情结、阉割情结与阴茎嫉妒这样的观念反映了弗洛伊德关于19世纪中产阶级男性文化

95 的经验，而非全人类的经验。他们质疑弗洛伊德将阴茎放在人类的性的中心的方式，并质疑他未能看到阴蒂与阴道绝非是对于这种方式的次要的选择。按照弗洛伊德的说法，女性的性和男性的性不同，它从来就不无冲突，并且不能真正完全得到解决。

像朱迪斯·巴特勒 (Judith Butler) 这样的批评家对弗洛伊德通过使异性恋成为所有的性关系与性别身份的标准规范，并使同性恋成为对这种规范的“背离”，而赋予异性恋以特权的方式提出了质疑^[13]。由于强调异性恋并非天生的或者不可避免的，弗洛伊德的确打开了新的局面。他说，每一个人生来就是双性的，并且都经历过一个同性性心理发展的阶段。他还认为，对性对象的寻找既会导向异性恋，也会导向同性恋。同时，他将同性恋视为令人不快的，并且在许多方面都是病态的；对他而言，这是一种性未完全发展的形式，尤其是由于经历过糟糕的或者不健全的童年体验的结果。

在弗洛伊德关于艺术研究的独特贡献的方面，他的病理描述学方法并不是今天的艺术史学者特别使用的研究方式，尽管精神分析学家有时这么做。从能够找到的证据的性质来看，这种方法面临着真正的挑战。要诊断一个你能与之说话的病人是很难的，更不必说通过文献或者艺术品来做到这一点了。如果说理解一个艺术家的有意识的意图（参见第五章）是一种挑战的话，那么理解她的无意识的意图岂不更困难得多？这里还有一个关于艺术作品的性质的根本问题：艺术作品真的是像动作倒错或者笑话那样运作，表达无意识的欲望吗？病理描述学假设一个艺术家赋予作品的意义（无论是有意识的还是无意识的）是首要的，它可能忽视了赞助人与坐着的被画者，以及更大的社会语境的作用。麦耶·夏皮罗 (Meyer Schapiro) 在他的论文《莱奥那多与弗洛伊德：一项艺术史研究》 (*Leonardo and Freud: An Art Historical Study*) 中指出，弗洛伊德的框架根本不

允许莱奥那多的作品与他的艺术语境发生关联。诸如蒙娜丽莎与圣安妮这样的形象，并不仅仅是对莱奥那多自己的人格或者纯粹的创作有意义，而且是存在于那个时代的巨大的艺术史之中的。为了支持他的批评，夏皮罗指出，蒙娜丽莎的微笑很可能是采用了莱奥那多的老师委罗基奥的雕塑风格^[14]。

对象关系理论与创造性的性质

96

澳大利亚精神分析学家梅兰妮·克莱恩(Melanie Klein)(1882—1960年)在人类精神发展的语境中细致地考察了艺术家的创造性。在她的论文《反映于艺术作品与创作冲动之中的婴儿焦虑的情形》(*Infantile Anxiety Situations Reflected in a Work of Art and in the Creative Impulse*)(1929年)中,克莱恩认为创作冲动源于赎罪的欲望。在克莱恩看来,由于受挫的欲望,婴儿经历了关于母亲身体的矛盾的幻象(原文如此^①):引起性欲的占有物(“漂亮的胸脯”)的幻象与

粗暴肢解的幻象(“难看的胸脯”)[梅兰妮·克莱恩有意用“ph”打头的“幻象”(phantasies——译者注)将难以控制的无意识的戏剧性场面与日常的幻想(fantasies——译者注)和白日梦相区别开]。这在婴儿身上创造了一种意义深远的心理冲突,它终生存在;艺术创作即是赎罪的方式之一,以补偿婴儿藏身于母体之中的厌恶与破坏的幻想(fantasies——译者注)^[15]。克莱恩式的将艺术视为一种“构造性的内疚”的看法影响了众多的艺术史家与批评家,包括

^① 这里指的是梅兰妮·克莱恩用“phantasies”而没有用“fantasies”这样的拼法来拼写“幻象”一词,下文会有解释。译者这里将“phantasies”译作“幻象”,而将“fantasies”译作“幻想”,是有意在中文的表述中能够作出区分,实际上这两个词是同一个词的不同拼法。——译者注

阿德里安·斯托克斯(Adrian Stokes)与理查德·沃尔海姆(Richard Wollheim)(详下)。

同样深受克莱恩影响的还有英国的精神分析学家温尼科特(D. W. Winnicott)(1896—1971年),他将创造性的起源定位于母婴的前恋母关系的早期^[16]。温尼科特指出,在4到12个月大的时候,婴儿会迷恋被他称之为过渡对象的东西,比如毯子、动物填充

玩具、橡皮奶头等等。同样地,还有一些过渡现象,比如唱歌、咿呀声与白日梦。过渡对象与过渡现象使婴儿能从母亲那里分离出来,因为它们在某种意义上代表了她们。这些过渡对象与现象形成了后来生活中创造性的追求的基础:过渡对象起着作为所有艺术的样板的作用,对温尼科特而言,这个样板有着一种过渡的功能,它代表着其他的东西。

拉康入门

在20世纪中叶,法国精神分析学家雅克·拉康(1901—1981年)通过以符号学、语言学和结构主义来重新阐释弗洛伊德的著作而使他的专业发生了根本性的巨变。对于拉康而言,自我(ego)——一种用“我”(I)来表述的一个统一的、理性的行动者对自身(self)的意识——只是无意识的幻想而已,这才是所有存在的真正根基。拉康关注的地方是寻求快感、无法无天的儿童是如何学会压制他的欲望,以使他能够成为一个(有生产能力的、异性恋的)社会的存在。拉康追问,这种自身(self)的幻象最开始的时候是如何产生的。

97

拉康著作的核心在于一种观念,这种观念认为无意识是像语言一样被建构起来的。他的这种洞见是受了结构主义与符号学的启发,尤其是法国人类学家克劳德·列维-斯特劳斯(Claude Levi-Strauss)(生

于1908年)和符号学家费迪南·索绪尔(Ferdinand Saussure)(详见第二与第五章)的著作的启发。语言学家罗曼·雅各布森(Roman Jakobson)已经指出过梦与语言之间的相似性,两者都有赖于隐喻(将意义压缩在一起)与转喻(将意义彼此置换)^[17]。在这种观念的基础上,拉康着重于弗洛伊德对梦的解析,并且大部分他对他的病人所作的无意识符号使用的分析是通过文字游戏、双关语、联想等进行的。

在符号学家对能指与所指关系进行的讨论中,拉康关注的仅仅是能指与能指之间的关系(见第二章对符号学的讨论)。对拉康而言,无意识的因素——愿望、欲望、意象——都形成了能指,这些能指又逐个形成了“指链”。在心理上,并没有与能指相联系的所指:它们最终并不指涉任何东西。一个能指有意义,不过是因为它不同于其他能指,而不是因为它与特定的所指相关联。由于所指的缺失,指链就不断地推移变化。不存在固定的东西,没有任何东西最终能给整个系统一个明确的意义或是能令其稳定。拉康认为,成为“自身”(self)的过程就是试图稳定这条能指链的过程,以使得意义——包括“我”的意义——成为可能。当然这个“我”不过是个幻觉,由于对身体与自身(self)关系的错误知觉而产生的一种稳定性与意义的想象而已。

和弗洛伊德一样,拉康也谈论从婴儿到成人的发展轨迹的三个阶段,但他不是贴上口唇期、肛门期与阴茎期的标签,而是将它们命名为真实、想象与象征。拉康像弗洛伊德那样声称,婴儿并没有从母亲(在自身与他者之间)那里分离出来的自身意识与身份意识。婴儿对食物、安慰等等的基本需要(needs),都能用物体(胸脯、尿布等等)来满足,其中并无缺席或损失或缺失;真实是完满无缺的,在那里根本没有得不到满足的需要。由于没有缺席或损失或缺失,所以真实之中没有语言。拉康认为语言总是关于损失或缺席的;你只是在你想要的对象不在时才需要语词。

98 在6到8个月大的时候，婴儿开始能够区分他的身体与世界上的其他事物。婴儿开始意识到他是从母亲那里分离出来的，并意识到有不属于他自身的东西存在；因此“他者”的观念是被创造出来的（尽管如此，要注意的是，“自身/他者”的二元对立并不存在，因为婴儿仍未有一个统一的“自身”的意识）。分离的意识，或者他者性的事实，产生了焦虑与损失。在这一点上，婴儿从有基本需要（needs）转变为有所要求（demands），要求是不会满足于物体的。

在这个时期有时候婴儿会在一个镜子中看到自身。他会看到这个映像，然后回看真实的人——他的母亲，或者旁的人——然后再看回镜像。婴儿在镜子中看一个形象；他想，“那儿是我”。当然，那不是这个婴儿；它仅仅是婴儿的镜像。但母亲，或者其他成年人会强化这种错误的认识：当母亲说，“看，那是你！”她便在肯定这个婴儿与他的镜像的同一性。这个婴儿便开始有了一种（错误但有用的）作为一个完整的人的自身意识。

婴儿在镜像中错误认同自身的经验创造了自我，一种有意识的自身意识。对于拉康而言，自我在某种程度上总是一个幻象，一种与一个外在的镜像的同一性。这就是拉康命名为要求的阶段、镜像的时期和想象的领域的原因。镜像（婴儿误认为是其自身的完整的人）被称为“理想的自我”，一个完美的自身，它没有任何缺失。这个“理想的自我”成为了主观的意识；我们通过（错误地）认同这个理想的自我来建立我们的“自身”意识。婴儿在镜子中看到的这种稳定、完整、统一的自身的虚构，补偿了婴儿在现实世界中所享有的与母体源初的一体性的失去。

一旦婴儿确切地表达了某种他者性的观念，以及自身与自己的“他者”，也就是他自己的镜像相认同的观念，他就开始进入象征阶段，这个阶段是文化与语言的领域。象征的秩序就是语言自身的结

构；为了成为一个言说的主体，并用在想象阶段发现的“我”来标识他们自身，人们不得不进入这个阶段。要作为言说的主体进入象征的阶段，人们必需遵从法律与语法。拉康将语法称为“父亲法”，是为了用他们的发怒的父亲这个关键的形象，将对象征阶段的理解与弗洛伊德的恋父情结、恋母情结和阉割情结的观念连接起来。

“父亲法”（或父亲的命名）是他者，是这个体系的核心的另一个名称，它是统摄整个结构的东西——统摄它的形态以及系统中的所有因素如何运动并形成关联。这个核心也被称为阴茎，以强调象征秩序的父权性。没有一个因素是阴茎或者拥有阴茎，就像没有什么东西实际在统摄语言一样。阴茎统摄着整个结构，它是每一个因素都想成为或者想拥有的东西，但这个系统中没有任何一个因素能取代这个核心的位置：成为核心、去统治这个体系的欲望是永远也无法得到满足的。个体在象征阶段的位置是由阴茎安排的。与无意识不同的是，能指链在象征阶段中并不是无限循环与移动的，因为作为核心的阴茎限制了各因素的运作，并赋予整个结构以稳定性。阴茎阻止了运作，所以能指在意识的世界里能够有稳定的意义，即使稳定的意义只是一个幻象。

99

拉康论艺术

拉康曾多次在他的“讨论班”上讨论艺术与文学。他对梅兰妮·克莱恩关于艺术是一种补偿的阐释很感兴趣（参见119页）。尽管他同时坚持艺术的历史规定性，他称之为“社会认同”。也就是说艺术不仅仅是私人的幻想，它还属于历史与文化的公共领域。在《精神分析的伦理学》（*The Ethics of Psychoanalysis*）（1959—1960年）中，拉康写道：“如果我们忽视了所有的艺术生产，尤其包括高雅艺术的生产，都是处在历史性之中的这样一个事实的话，对艺术中的升华的正确

评价就是不可能的。你不会像在委拉斯贵支的时代作画那样在毕加索的时代作画。”^[18]

在《精神分析的四个基本概念》（*The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*）（1964年）中，拉康声称，在讨论艺术时，精神分析学家必须超越弗洛伊德的病理描述学所关注的东西^[19]。对于拉康而言，艺术是关于缺乏的：“艺术品总是需要将物包围起来。”“包围”一词是很重要的：对于拉康来说，艺术并不诚实，它并不直接再现欲望对象（物）的在场或不在场。相反，矛盾的是，艺术在物不在场的时候再现了物的在场，并帮助社会显示这种空虚。精神分析学使我们不仅能够通过艺术讨论艺术家自己的心理，而且能够讨论升华的更大的社会维度。

拉康的批评者

100 女性主义精神分析学家是拉康最激烈的批评者与捍卫者之一，她们发现他对弗洛伊德的重新解读既有着巨大的解放性也有很多大的问题。拉康对弗洛伊德的大部分生物学本质主义的消解是大受欢迎的。但在某种程度上追随梅兰妮·克莱恩的女性主义者赞同母性功能的核心地位，及其在主体性的发展与对文化和语言的获得上的重要性。如弗洛伊德与拉康所暗示的那样，如果我们进入社会领域最主要的动机是惧怕父亲，那么我们多数人应该是精神病人。在他们理论中缺少的一部分，在女性主义者看来，是母亲的身份。比如，在《爱情故事》（*Tales of Love*）（1987年）中，法国精神分析学家与语言学家朱丽娅·克里斯蒂娃（Julia Kristeva）（生于1941年）认为，母性原则是先于父亲法，先于弗洛伊德的恋母情结或拉康的镜像阶段的法则^[20]。

在《贝里尼的母性》（*Motherhood According to Bellini*）（1980

年)与别的著述中,克里斯蒂娃暗示说,母性功能不能还原回关于母亲、女性或女人身份的“天性”观念。通过将母亲与婴儿的关系视为一种功能,克里斯蒂娃将满足婴儿的基本需要的功能同爱和欲区分开。克里斯蒂娃的分析暗示了在某种意义上任何人都能够执行母性的功能,男人或女人都可以。作为一个女人与一个母亲,一个女人既有爱也有欲,并且在同样的意义上她首先是一个社会的与言说的存在。作为一个女人与一个母亲,她总是有性别的。但在她执行母性功能时,她是**没有性别的**^[21]。

事实上,克里斯蒂娃将具有二合一的结构或者内在“他者”和母体看作是所有主体关系的模式,用它取代了弗洛伊德与拉康的自律的、统一的(男子气)主体。克里斯蒂娃认为,就像母体一样,我们每一个人都是她所谓的生成中的主体。作为生成中的主体,我们总是与内在的“他者”谈判,这个“他者”是被压制的。就像母体一样,我们从不完全是我们自己的经验的主体。但即使母亲不是她怀孕与生育的主体或媒介,她也从未中断过首先是一个言说的主体。

弗洛伊德式的与拉康式的一元论主体甚至显现在精神分析对性别问题的研究方式上,这个问题是基于单一的一元论性器官的标准:阴茎。比如说,法国女性主义哲学家吕斯·伊里加雷(Luce Irigaray)(生于1932年)曾指出,根本没有与阴茎相对应的女性性器官^[22]。在伊里加雷看来,弗洛伊德与拉康都没有谈论女人的性与女人的身体的适当方式,因为他们都专注于阴茎的观念,只能从男性身体的角度来界定女人的性别(对弗洛伊德来说,女性生殖器“什么都不是”,因为他认为女孩根本就是被阉割的男孩)。对于伊里加雷而言,女性的欲望就像消失的文明那样,其语言未曾被破译。因为从古希腊开始的西方哲学就强调可见的与有形的高于不在场的与不可见的,女性的欲望被消除或被包含在男性的欲望之中。伊里加雷认为,我们必须找到专

门属于女性的想象与象征的领域，质疑父亲式一元论法则的必然性。在这个方面她采取了激进的说法，认为女性的性快感 (jouissance) 是一种完全不同于男性性快感的类目。在一段著名的文章中，她探讨了女性的性的独特性，因为女人能在任何时候都触摸到她自身——通过阴道的“两片唇”——而男人则需要外在的东西（手、阴道、语言）去触摸阴茎以产生快感。

正如伊利格瑞探讨了一种独特的女性性别的观念一样，法国小说家、剧作家与女性主义理论家艾琳娜·西克苏 (Helene Cixous) 提出了独特的女性写作方式的观念，即阴性书写 (écriture féminine)，以作为突破父权制度的方式^[23]。阴性书写是一种“他者”的话语模式——就在被男权中心主义的符号秩序压制的时候它颠覆了这种秩序。批评者们有时将这种观念阐释为一种本质主义的观念（参见第三章），但西克苏强调说，无论是女人还是语言都不是天生的——他们都是被社会建构起来的。

美国文学理论家简·盖洛普 (Jane Gallop) (生于 1952 年) 与其他的女性主义者一道，质疑拉康关于分裂的、对立的主体的强调^[24]。盖洛普认为，一种对立的模式从某种弗洛伊德与拉康都醉心其中的男性中心论的意识形态中突显出来了。对于那些批评这种以欧洲人所谓的“西方文化”为基础的他者化进程 (the processes of othering) 提出批评的女性主义与后殖民主义理论家们，她向她们指出：在这种描述中，这个自身 (the self) 总是白皮肤的男性，这个他者 (the other) 总是女性或者黑皮肤的。她将这种他者化，这种西方文化中的分裂，比喻为一个被严格管制的边境，它旨在统治并剥削女人（我想补充的是，以及有色人种，详见第三章）。盖洛普追问，这种与无意识的关系是否必定是敌对性的，是不断地在破坏那个自我的。她借重的是弗洛伊德的《日常生活的变态心理学》 (*Psychopathology of Everyday Life*)

(1901年)以及其他著述,这些著作将无意识看作是一个令人意想不到的盟友与巨大的精神支柱^[25]。

在精神分析疗法中,拉康著作的临床与疗效价值引起了广泛的争论。拉康的语言学,尤其是他对索绪尔的语言学著作的依赖,也有众多的批评者,这尤其被诺姆·乔姆斯基(Noam Chomsky)以及其他学者批评为只是仅仅适用于单词,而无法解决语法或语境问题^[26]。至少对我来说,从索绪尔到皮尔士模式的转向,引起了许多的这些异议(参见第二章)。

102

精神分析与当代艺术史

在过去的大概一个世纪中,有许多艺术史学者对精神分析学理论极感兴趣,以此来研究艺术家的人格、创作的过程、艺术对于观者的效果以及下文要讨论的接受问题。这些工作中有些对今天的艺术史实践并不重要(比如前文的弗洛伊德的精神病理学的方法),所以我不会仅仅是出于史科学的缘故而在此对其进行评论。相反,我会关注近人的著作,他们是哲学家理查德·沃尔海姆(Richard Wollheim)、艺术史家苏珊娜·普莱斯顿·布莉尔(Suzanne Preston Blier)与罗莎琳·克劳斯(Rosalind Krauss),文学理论家与艺术史家米克·巴尔(Mieke Bal),他们都以大胆的方式运用精神分析学的理论来讨论艺术。

在《作为一门艺术的绘画》(*Painting as an Art*) (1984年)中,理查德·沃尔海姆分析了由动作倒错这种被无意识的企图激发的行为产生的绘画^[27]。他论证道,画家与绘画的解释者的角色能够被颠覆:绘画对画家意图的揭示并不比画家的意图对绘画的解释少。沃尔海姆深受精神分析学家梅兰妮·克莱恩^[28]与批评家阿德里安·斯托克斯(Adrian Stokes)^[29]的影响,他关注艺术家将他/她的无意识的幻

想转移到绘画上的独特的形式与视觉的方式。他认为，绘画尤其适合表达那些无法完全用语言表达出来的无意识的欲望。这种观念引出了一些令人感兴趣的视角，尽管许多艺术史家（与艺术家）强调抽象与具象艺术的区别。与斯托克斯一样，沃尔海姆认为，这种区分完全是无关紧要的。按照图画性隐喻的说法，一幅抽象绘画能够通过比喻来唤起身体的形象，而无需描绘一个身体：因而，比如说，一个画面上的肌理也许会暗示出肉体。更为重要的是，艺术家强调的抽象与阐释之间的区分的限度。

103 在其《非洲的伏都教》（*African Vodun*）（1995年）中，美国艺术史家苏珊娜·普莱斯顿·布莉尔（Suzanne Preston Blier）将精神分析理论与对被称为 Bo 或 Bocio 的小型雕塑的考察联系在了一起，它们是由达荷美共和国（现在的贝宁）的丰族人制作的（图 4—1）。精神分析的理论，尤其是转移的观念，帮助布莉尔揭示出他们的雕塑的精神与政治的力量。她不将 Bocio 视为为这些艺术家的心灵提供灵感的动作倒错，而是视为治疗的工具，以帮助个体与部落达到心灵的健康。Bocio 雕像是能对这个世界发生作用的——它们改变或吸收像疾病这样的有害影响。为了能使它起作用并有效，这种小型木雕被喷上唾沫，受到祈祷，并被用各种与持有人的问题相关的材料包裹起来（这就斩断了“艺术家”的观念，因为有若干人会参与到这个作品的制作过程当中）^[30]。

104 在布莉尔看来，那些需要一个 Bocio 雕像的人将他或她的焦虑投射到它的身上，以恢复平衡感与控制。那么，比如说，一个人，他的女儿拒绝了他自己挑选好的求婚者，他就会订制一个 Bocio 雕像来代表她。这尊 Bocio 像必须控制和引导她的爱情，以便这位父亲能够继续他的日常生活，而不必担心她拒婚的社会后果。布莉尔指出，在像这样的一种情形中，发生了一种转移。正如一个接受精神分析的人精神

治疗中将问题转移给了分析者一样，这位父亲将他的问题转移到了这尊 Bocio 像上，因而得到慰藉。



图 4—1 Bocio 像,丰族人,贝宁,本·赫勒收藏,纽约

在这个分析中，布莉尔借用了这种曾被称为“神物”的形象，并被看作是迷信的“原始的”心灵符号，她还展示了在当地的语境中，它们如何在审美上、文化上与知识上“得到理解”。她因而使圈子外的观者也能够理解它们。通过借助精神分析理论来进行革命性的思考，布莉尔弄清楚了当地人对雕塑的理解，以及一件艺术作品的意义（与力量）。她同样将施之于 Bocio 像上的治疗力量放在了更大的丰族人的文化与历史语境中。对她而言，Bocio 像证明了战争、贫穷、奴隶贸易与由达荷美君主制度所支撑的种植园苦力制度产生的痛难。将强烈的、可能使人受伤的情绪转移到这些雕像上去，这使丰族人能够控制他

们的情绪，并在这个艰难而充满敌意的世界上生存下去。

罗莎琳·克劳斯以不同的方式进行研究，她的《视觉无意识》(*The Optical Unconscious*) (1994年)运用精神分析的理论，来作为重新思考现代艺术史的方式^[31]。借用源于德国哲学家瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin) (1892—1940年)的一个词，克劳斯考察了现代艺术的“视觉无意识”，她关注的是一种方式。许多不同的现代艺术家通过这种方式把他们的工作看成“是一种方式的投射，这种方式认为人的视力不能被看作是它所彻底看到的一切的主人，反对它拥有包含着它的眼球里所看的東西”，这些艺术家包括马克思·恩斯特(Max Ernst)、马塞尔·杜尚(Macel Duchamp)、杰克森·波洛克(Jackson Pollock)与伊娃·海瑟(Eva Hesse)。克劳斯认为，为克莱门特·格林伯格或迈克尔·弗里德(Michael Fried)所积极从事的形式主义者的现代艺术史，是以损害产生于无意识的艺术为代价而集中在形式与视觉艺术品之上的。她给这种艺术贴上了“现代主义的被压制的他者”的标签。

在这个论证中，艺术家并不是掌握创作与观看过程的主人，而只不过是一种通过被压制的(被画出来的、被雕塑出来的)观看来释放无意识的内冲动与欲望的力量。建构了“视觉无意识”的作品通常全都是对观看自身的一种探索。与此同时，这些作品都从观者那里激起了无意识的投射。这种情况不仅仅通过观者对他们想象的认同(“天啊，我也梦见了长着人头的鸟!”)就会发生，而且通过作品使观者所处的位置的方式，还有通过诸如节奏、变化与重复这样的形式性也会发生。

克劳斯使用两张源自精神分析学的示意图，用图解来表示视觉关系，以此作为她想说明的要点：克莱恩群示意图(Klein Group diagram)与拉康的L图式(L-Schema)示意图(图4—2、图4—3)。

克莱恩的群体示意图描述了图像与背景之间的对立，还有它们的反面隐含的对立，无图像与无背景。拉康的L图式运用了相似的结构来描述作为一种无意识的结果的主体：在这里，想象的自身与被错认的客体之间，无意识的他者与作为结果的自身之间，出现了成对的对立。克劳斯用这些示意图来分析当代艺术家富有创造性的工作过程，比如马克思·恩斯特的拼贴画技术与杜尚的现成品。例如，克劳斯指出，恩斯特制作他的拼贴画，不仅仅是通过从杂志、目录、科学手册等等上剪取图像，并在它们上面增加元素，而且还从那些纸上除去他不想要的元素——一种既作减法又作加法的过程。

106

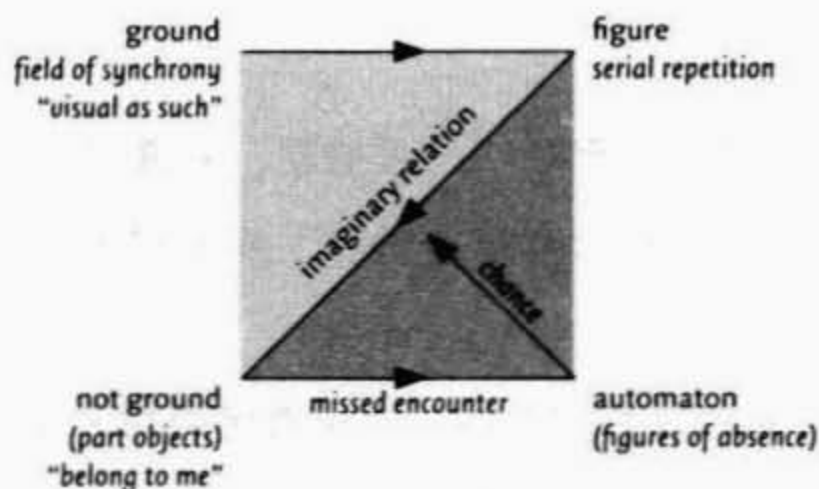


图 4—2 克莱恩群示意图

左上：背景；同步性领域，“严格意义上的视觉性的”。右上：图像；连续的重复。左下：无背景；（分开客体）；“属于我”。右下：刻板形象；（不在场的图像）。左下与右下之间：未曾相遇。左下至右上的对角线：想象性的关系。右下至左上的对角线：机会。

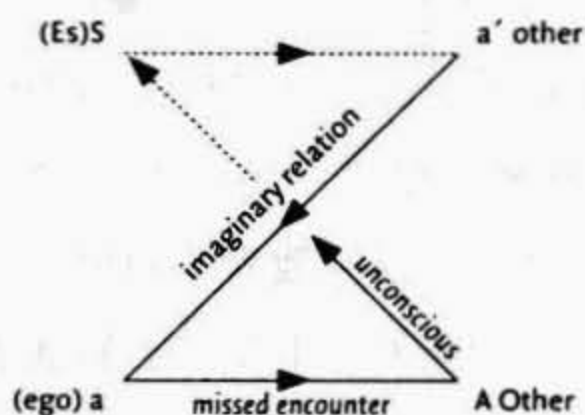


图 4—3 拉康的L图式示意图

左上：（本我——此处为德文〈译者注〉）S。左下：（自我）a。右上：小他者。右下：大他者。左下与右上的对角线：虚构的关系。右下与左上的对角线：无意识。左下与右下之间：未曾相遇。

在对艺术品进行分析时，艺术史家同样求助于镜像阶段的观念，并且把它不仅仅看作是在个体层面上的体验过程，而且是在社会层面上的体验过程。社会也是通过他者来认识并界定它们自身的，并且一个社会的自我意识并不是与它自身相统一的，也不是与它自身相等同的，而是它与他者（镜像）关系的产物。米克·巴尔（Mieke Bal）也

以这种方式对卡拉瓦乔的那喀索斯画像进行了大胆的分析^[32]。在希腊神话中，那喀索斯因爱上了一个水池中他自己的倒影而日渐消瘦：正如巴尔所指出的，他将一个符号误当作是现实。通过卡拉瓦乔的画像，巴尔改写了拉康关于镜像阶段的论述。她指出，绘画中的那喀索斯“真实”的身体是支离破碎的与不完整的：膝盖伸出到观者所在的空间中，倒影的那喀索斯则更为连贯。通过指出在这个互换中观者的出场，巴尔背离了拉康的理论：那喀索斯那具有强烈透视短缩感的膝盖只有从观者的视角才能认得出来。所以，在巴尔的论述中，镜像阶段并不是自身与他者的故事，而是主体间性的故事——合并成观者的我/你交流。

凝视^①

看是一种强大的武器。去看就是去表明权力、去控制、去挑战权威。父母们对不服管教的孩子们说：“别那样看着我！”或者“我跟你说话的时候要看着我！”

弗洛伊德发现，欲望必定是与看的过程相关的，而拉康将**凝视**^②看作是精神分析学的四个基本概念——无意识、重复、转移与驱使——的主要体现。追随拉康的精神分析学家们用首字母大写的“**凝视**”^③来指称看的过程，这个过程构成了一个关系网，而以首字母小写的“**凝视**”^④来指称一次看的事件。在拉康看来，通过首字母大写的“**凝视**”^⑤，我们试图赋予我们的错觉、我们关于自身与他者的幻象以结构和稳定性。只有通过艺术和语言（即通过再现），主体才能制造出他

① 这里指的可能是拉康 1953—1954 年在讲授法国精神分析协会训练课程期间参加的讨论班。——译者注

② “gaze”，中译文无法将之与“Gaze”作出区分，只能以脚注说明，下同。——译者注

③ Gaze。——译者注

④ Gaze。——译者注

⑤ gaze。——译者注

或她对已知的已经消失的客体的欲望。所以,对拉康而言,观看艺术并非一个中性的过程:相反,观者是一个有欲望的主体,他愿意接受作品散发出的魅力。事实上,拉康大胆地证明,艺术品的功能,尤其是一幅运用了线性透视的绘画,是**凝视**^①的“陷阱”(dompte-regard),因为图像(错误地)将观者放在了眼睛的位置(图4—4)^[33]。

107



图4—4 巴巴拉·克鲁格(Barbara Kruger),你的注视(Gaze)打到了我的脸颊上,1981年,拼贴画。

这段文字标示出了观看的力量——还有注视(gaze)和暴力之间的复杂关系。克鲁格采用的是一个古典的雕塑,而不是真实的女人,这便将这个问题同艺术史,同男性艺术家看而妇女只能被看的能力联系了起来。同时,由于这个图像在两方面都处于暧昧而令人烦恼的状态,这个观者(“你”)的性别身份是不确定的。

当代对**凝视**^②的理论建构大多出现在电影理论中,电影理论强调的是观看的心理过程与体验。英国电影制作人与女性主义理论家劳拉·穆尔薇(Laura Mulvey)在她划时代的论文《视觉的愉悦与叙事的电影院》(*Visual Pleasure and Narrative Cinema*) (1975年)中,通过对传统的好莱坞电影的批评,质疑父权制的观看模式^[34]。借助精神分

① Gaze。——译者注

② gaze。——译者注

析学理论，穆尔薇认为观者以两种方式从电影中获得愉悦：通过窥视癖（或窥淫癖）这种观看的愉悦，和通过对理想自我——也就是表现在银幕上的英雄——的认同，好莱坞电影院反映并强化了父权社会中“观看的愉悦在主动的/男性的与被动的/女性的之间被分裂开”的方式。在电影中，英雄是男性的、主动的，并且占有**凝视**^①；他推动故事的发展。相反，电影把女性看作是欲望的对象，而不是英雄：她们是被动的，与其说她们拥有**凝视**^②，不如说她们是**凝视**^③的对象。事实上，穆尔薇认为，屏幕上女性的出现常常打断叙事的连贯性——她纯粹是场景（如果你还不明白穆尔薇通过这个说法想说明什么的话，查一下希区柯克（Hitchcock）的《后窗》（*Rear Window*）的片头字幕，它极好地说明了她的主旨。当你明白这一点的时候，《寻找苏珊》（*Desperately Seeking Susan*）的片头字幕就为父权制的**凝视**^④开出了一剂有趣的灵丹妙药，在字幕里，负责摄影的是圣母玛利亚的扮演者）。

在穆尔薇看来，这就令女性观众陷入了困境。好莱坞的理想观众是异性恋的与男性的（美籍非裔文化批评家贝尔·霍克随后指出他还是白人）。这种观众能够很容易就认同屏幕上的英雄，并在女性的欲望对象出现于屏幕之上时获得观看的充分愉悦。异性恋的（并且是白人的）女性观众则一无所获。她会压制自己的身份去认同男性的英雄吗？她会认同屏幕上女性的消极场景吗？传统的好莱坞电影通过许多手段将她的**凝视**^⑤，还有她看电影的愉悦都排除在外了。

穆尔薇挑战性的论文得到了许多回应与补充。许多批评家认为，

① Gaze。——译者注

② gaze。——译者注

③ gaze。——译者注

④ gaze。——译者注

⑤ Gaze。——译者注

无论好莱坞的意图如何，观众实际上会占据许多观看的角度，而不仅仅是二元的不是/就是男人/女人。对于男人和女人而言，会由于诸如性取向、阶级或种族这样的因素，而有许多方式能够拥有凝视或者被这种**凝视**^①排除在外。同样，一个女性观众也许的确会认同一个男性的主角，尽管这个好莱坞机器无意令她如此；而对于窥淫癖这种色情性观看的愉悦，也许一个女同性恋从屏幕上一个女性场景中能够得到充分的体验，但一个男同性恋就无法如此。主动/被动与男性/女性之间的界限并非总是如此清楚的，还可能是：男性的身体也会被迷恋并作为场景来展示。贝尔·霍克在她的论文《对立的**凝视**》(*The Oppositional Gaze*)中认为，与其被动地服从电影上一直在出现的东西，不如去争取一种对它提出质疑和批评的**凝视**^② [35]。

电影理论与凝视理论对艺术史来说是十分重要的，因为它们提供了一种关于观看的个体体验的说明。在它们得到长足发展的时候，这些理论已经能够解释性别、性取向、种族与阶级这些通常决定了**凝视**^③与主体性的因素了。它们运用的方法是以前虽然具有煽动性，却是产生于艺术史与艺术精神分析学内部的视觉理论未曾运用过的。

接受理论 I：艺术心理学

109

图像制作者这一方面的阐释，总是必须要同观者的阐释相匹配的。没有图像可以言说它自己的故事。

恩斯特·贡布里希：《图像与眼睛》(1982年)

接受理论将注意力从艺术家转向了观者。接受史会关注当代批评

① gaze。——译者注

② 此处两个“注视”均为“gaze”。——译者注

③ gaze。——译者注

家与其他观者对于特定的艺术家或艺术品必定要说的东西，或者它会追溯趣味史，就像弗朗西斯·哈斯克尔（Francis Haskell）的《趣味与古物：1500—1900年间古典雕塑的诱惑》（*Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500—1900*）（1981年）一书中所作的那样。同时，艺术心理学与观看艺术品的心理与生理的方面相关。这种观念认为观者主动地完成了艺术作品。艺术史家恩斯特·贡布里希（1909—2001年）称之为“观者的本分”，这是存储在观者心中的图像积累，她使心灵处于观看艺术的过程之中。精神分析、艺术史与文学理论对接受极感兴趣，接受理论的发展是一种跨学科的成就。

长期以来，艺术家们一直在讨论我们会把什么东西看作是接受的结果。在发表于1902年的《荷兰群像画》（*The Group Portraiture of Holland*）中，阿洛伊斯·里格尔（Alois Riegl）发现荷兰的群像画家预设了一个理想的观者，这个观者会将这些形象中集体与个体身份之间的相互影响忽略掉^[36]。尽管如此，正是20世纪早期艺术史、精神分析与格式塔心理学的结合，才使得这种提问的方式变得明朗而具体了。艺术史家与精神分析学家恩斯特·克里斯（Ernst Kris）（1900—1957年）提出了一种创造性与艺术家的经验的理论，它对接受理论的发展十分重要。他认为，通过艺术，艺术家——在间接感受的意义上，还有观者——获得心理上的满足，这种满足是无法在日常生活中通过一种退行（*regressio*）^①获得的。艺术使这种满足成为可能是因为，首先这种退行不是因防备或者迫于压力而出现的，而是自我（*ego*）把它开发出来的；其次，这种退行性的满足并非与特定的欲望相关，而是源于认识

① “退行”是精神分析学派的一个基本概念，它指的是人受到挫折无法应付时，即放弃已经学会的成熟态度和行为模式，使用以往较幼稚的方式来满足自己的欲望。比如一个人因为外在事件而导致价值观破碎时，可能暂时退回到童年期的心理特征中。——译者注

到还有这样的愉悦的资源仍然在等待开发^[37]。克里斯在某些方面是受了弗洛伊德的《笑话及其与无意识之关系》(*Jokes and their Relation to the Unconscious*) (1905年)一书的影响,弗洛伊德自己曾认为这部著述为艺术与文学分析提供了一个可能的模式^[38]。

克里斯指出,艺术作品的创作并不是一种狭隘的个人主义的活动:它要求艺术家与观者双方的参与。克里斯的合作者恩斯特·贡布里希将这一观点推进了一步,他认为,艺术的社会属性在根本上限制了精神分析学所能解释的东西:贡布里希并不认为精神分析不是无法完全解决艺术家必须在其中工作的社会、政治与宗教的语境,就是无法完全解决艺术家必须在“情境逻辑”内所作出的选择(当然,拉康也强调过这些方面)。贡布里希的基本问题不是像他的同辈人所做的那样,是关于艺术风格的分类与描述的,而是风格是如何产生的问题——这是他从沃尔夫林那里得来的观念,即“任何事物并非在任何时代皆是可能的”。贡布里希认为,错觉的风格——对真实的再现——对于我们这种习惯于克服错觉的人来说要比最初看上去的要复杂得多。贡布里希运用了大量的图像,从文艺复兴到卡通与广告,来支持他的论点。比如,他复制了著名的鸭/兔图来阐释,即使是这样一个简单的视觉诡计是何其的复杂——更不用说一个复杂的叙事性绘画了(图4—5)。

110

111

图4—5 鸭/兔图,取自恩斯特·贡布里希的《艺术与错觉》(1961年)

我们可以将这个图像看作是一个鸭子或者一只兔子,但无法同时看到二者。贡布里希用这个图像来说明,我们无法同时即看到画本身(真实地画在画布上),又看到它所创造的再现性的错觉。在《艺术及其对象》(*Art and Its Object*)(1980年)中,理查德·沃尔海姆反对这个说法,他认为像提香和维米尔这样的艺术家,是以他们大师级的技巧通过线条、色彩和笔触而将我们的注意力吸引到独特的再现效果上的;沃尔海姆声称,如果我们必须将目光在作品的材料性与其所创造的错觉之间移动的话,这种效果就不会起作用了。



110 影响的焦虑

除了对母题与图像来源进行鉴定以外,文学批评家与艺术史家还通过艺术家的影响这种观念来思考艺术家们回应过去的艺术的复杂方式。1973年,美国文学批评家哈罗德·布鲁姆(Harold Bloom)出版了一本广为传阅、影响深远的著作,名为《影响的焦虑》,即是关于这些方法的著述。书中,布鲁姆认为,新诗主要源自旧体诗,因为年轻诗人主要抗拒的是老牌大师。年轻诗人必须通过对先前作品的“创造性的误读”为他自己的作品“清出想象的空间”。在布鲁姆看来,只有有天赋的诗人才克服这种影响的焦虑;弱一些的艺术家就会变成蹈袭前人的恭维者,自己难有建树。尽管如此,真正伟大的诗人能成功地令我们通过他创造性的误读的眼光来读解先前的作品^[39]。

诺曼·布列逊(Norman Bryson)在《传统与欲望》

(*Tradition and Desire*)中将布鲁姆与文学批评家沃尔特·杰克森·巴特(W. Jackson Bate)(生于1918年)的工作运用于艺术史^[40]。布列逊考察了各种不同的方式,正是通过这些方式,大卫、安格尔与德拉克洛瓦才意识到他们在艺术传统中的地位,并且超越了传统的许诺(promise)——还有负担。他指出,当传统激励我们并令我们兴奋的时候,它“为活力与颂扬提供了充分的理由”。与此同时,对于那些受制于对一种风格的共同趣味(比如新古典主义)而不得不模仿过去的艺术的艺术家来说,或者对于那些意识到他们自己是个他所倾慕的艺术制作传统的后来人的艺术家来说,传统会使艺术家的自身意识被压制并产生不安,而且受到威胁。在关于安格尔的《里维埃尔家族像》(*Portraits of the Riviere Family*)的讨论中,布列逊认为,对于安格尔而言,一幅画

的意义总是直接指向另一幅画。里维埃尔家族的肖像意指拉斐尔的作品,并且以此来建立一条指涉之链。这是一系列的换位,在这个系列里面没有符号与图像是独立存在的。梅·里维埃尔(Mme Riviere)的肖像也许是在意指拉斐尔的《椅上圣母》(*Madonna of the Chair*),只不过被当作了《花园》(*The Giardiniera*)。这些联系是捉摸不定的——留给观者的是谜,而不是直接的确凿的观看经验。

对贡布里希而言,艺术作品基本上就是对知觉的一种记录,这种知觉自身是被先前的再现所决定的,这些再现可以在他/她的传统中获得。在他的一本名著《艺术与错觉》(*Art and Illusion*) (1960年)中,贡布里希勾勒出了一种方式,图像正是通过这种不同于科学的试错手段才被创造出来的。当一个艺术家面对问题时,比如要再现人的面部,他会求助于传统,求助于先前艺术家的作品,以获得一个他能够用以创作他的图像的模式或图式。当他借助这些预成图式来工作时,他意识到它们无法完全适用于他自身所知觉到的东西时,于是他就不得不对它们作出相应的修正。此时这个修正的图式就会进入到视觉图式的目录中,以便于其他艺术家来运用、试错与修正^[41]。

精神分析学家与艺术理论家鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim) (生于1904年)在视知觉的精神分析学中有着相似的地位。阿恩海姆质疑视觉只是一种机械的与原始的生理功能这样一种观念,并极力反对视觉与思维是两个分离的过程这样的观念。阿恩海姆曾在柏林与格式塔心理学领域的重要人物一起研究过格式塔心理学:“格式塔”一词在德文中只是“形状”或“形式”的意思,格式塔心理学关注的是感官知觉中的经验。为了支持他关于视觉性思维的性质的论断,阿恩海姆对艺术作品的基本知觉结构进行了细致而广泛的研究。他的第一部重要著作《艺术与视知觉》(*Art and Visual Perception*) (1954年)考察

了视觉是如何变成为对有意义的结构模式的理解的。他用了好几章来讨论诸如平衡、形状、形式、空间、光、色和运动这样的视觉属性。有意思的是，他在1974年该书的再版中对该书作了全面的修订，改变了他的许多结论。在他1969年的著述《视觉性思维》（*Visual Thinking*）中，阿恩海姆深入地地质疑了一种观念，这种观念认为口头表达的思想先于知觉。他认为艺术的表达是一种理性的形式——“一个画画、写作、作曲、跳舞的人，我不得不说，是用他的感觉来思考的”。在诸如《中心的力量》（*The Power of the Center*）（1982年）与《建筑形式的动力》（*The Dynamics of Architectural Form*）（1977年）中，他探讨了特定的空间与图绘的模式，比如网格，并认为形式与内容必然是交织在一起的^[42]。

诺曼·布列逊与其他学者批评艺术心理学唯独关注艺术家的从手到视网膜之间的“内部视觉或知觉的弧线运转”。这种模式排除了从艺术家延伸到观者的弧线，这种弧线经过的是艺术家、艺术品与观者所处的语境的（与概念的）空间。在《视觉理论》（*Visual Theory*）（1991年）中，布列逊认为，艺术心理学导致了“一种与其他社会问题没有关系的艺术视觉，因为从根本上说，艺术家总是孤立地把这个世界看作是一个眼中的景象，而对世界的意义无动于衷，他享受并记录着他的视觉，不过显然这是在某个遥远的世外桃源里实现的。”^[43]这是贡布里希与阿恩海姆在他们的著述中从不同的角度都予以承认的问题，而今天学习艺术史的学生在借助阿恩海姆与贡布里希的工作来获得关于知觉与观看过程的新视角的同时，也会讨论社会与历史的问题。

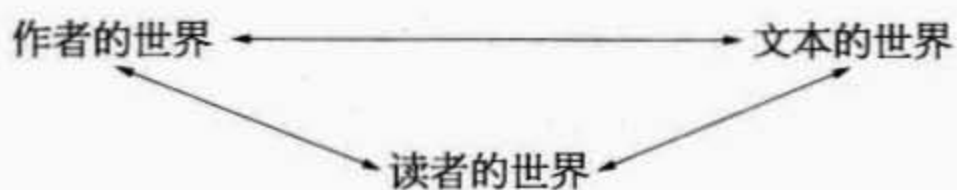
113 接受理论 II：读者反应理论与接受美学

文本是从无数的文化核心中抽取出来的一系列语录……读者

是一种空间,能构成写作的语录都毫无遗漏地被写在这种空间里:文本的统一不在于它的起源,而在于它的目的。而且这个目的不再是私人的:这个读者是一个没有历史、没有生平、没有心理状态的人……这个读者只不过是一个将构成了书写文本的所有线索汇聚在一个专门领域中的人。

罗兰·巴特:文本的愉悦(*The Pleasure of the Text*)(1973年)

在读者反应理论看来,意义是在阅读中发生的——它并不作为文本中预设的因素而存在。阅读不是为了偷懒:当读者要穿过文本时,他不得不去创造关联,填补裂缝,作出推理,提出假设。波兰文学理论家罗曼·英伽登(Roman Ingarden)(1893—1979年)认为,文本不过是一系列的图式——可预料的或惯例性的图式——然后读者对这种图式进行阐释并使之形成有意义的语言^[44]。读者是带着“前理解”这种一整套语境和信念与期待来进行阅读的。这种观念认为有三个相互关联的世界:作者的世界、文本的世界与读者的世界。



当读者拿起一本书时,他遇到的不是作者的世界,而是文本的世界。作者的世界(他的趣味、兴趣、经验、目的)当然会有助于形成文本的世界,但这两个世界并不像看起来的那样是同一的(即使在自传中也不是同一的,作者会以各种理由或者将所有的事件与情绪收入自传之中,或者将它们排除在外)。当然,在作者影响着这本书的时候,文本的世界也决定着作者的世界。而且,读者将他自己的世界带到阅读这本书的过程之中,并且,反过来,他的世界也可能会被阅读这本书的经验所影响。

114 德国文学批评家沃尔夫冈·伊瑟尔 (Wolfgang Iser) (生于 1926 年) 在《阅读活动》 (*The Act of Reading*) (1978 年) 中进一步讨论了图式 (schemata) 的观念、文本所运用的策略, 以及它们所包含的所有常见的主题与暗示^[45]。在伊瑟尔看来, 文本自身就意味着一个“隐含的读者”的存在, 他也许会与实际读者的姿态相吻合, 也许不能。这个读者熟悉被运用于文本中的策略与全部内容, 他会有更为充分更为丰富的阅读经验, 但决不会成为文本的符码与读者的符码之间的完美的匹配。这并不是一件坏事: 匹配不当赋予文学自身以力量去质疑我们, 使我们敬畏, 令我们惊讶并改变我们。文学不仅仅是强调我们已经思考过并知道的东西, 它还给予我们新的思考、观察与理解的途径。尽管伊瑟尔或多或少忽视了社会和历史的阅读维度, 但德国文学理论家汉斯·罗伯特·姚斯 (Hans Robert Jauss) (1921—1997 年) 强调说, 关于什么是合理的或者是可能的, 一个文化中的人对此拥有共同的一套理解^[46]。他称之为预期的地平线, 这是文本得以产生的文化意义的语境。文本与文学传统自身根据不同的历史地平线主动发生变化, 在这些历史地平线中它们被读者所接受 [关于这一点, 你也许要想一想无限的符号阐释过程 (semiosis) 的观念与语境对它的实际限制]。

美国文学理论家斯坦利·费希 (Stanley Fish) (生于 1938 年) 提出了相似的看法。他认为, 读者属于“阐释的共同体”, 这个共同体共有阅读的策略、价值与预设——这构成了“有知识的读者” (informed reader)。费希感兴趣的是文本“做”了什么, 而不是文本“意味着”什么。对他而言, 文本意味着什么, 以及它如何去产生那种意义, 这是通过阅读在读者之中发生的; 意义并不是作为文本的先存因素而存在的。比如, 费希的论文《震惊于罪: 失乐园中的读者》 (*Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*) (1967 年) 认为, 《失乐园》的文本运用了许多文学技巧将读者引向一种虚假的安全感,

这时不过是导向了震惊，使读者的期望落空，并使他意识到他的自豪——与错误的——自我满足的意识。这个文本促使这个有知识的读者在新的启示下看到他自己的罪恶，并发掘出回归神恩的可能性^[47]。

那么阅读的实质是什么？读者反应论的理论家用不同的方式来回答这个问题。比如，伊瑟尔认为，阅读的目的在于使意义稳定，就是去消除文本的多种可能性，并锁定一个真正的意义。罗兰·巴特在《文本的愉悦》（1973年）中反对这种观念，他说文本的愉悦并不在于锁定意义，而在于享受语词的自由游戏——符号的变化——这时读者望眼欲穿地瞥见了一眼意义，这些意义浮出水面只是为了再度沉潜下去^[48]（我有时认为这是观赏鲸鱼式的阅读概念）。这与拉康的精神分析学以及无意识中的能指有明显的关联。

115

许多艺术史家将读者反应理论运用于视觉艺术研究——并且，我们的确可以将一个“文本”视为一个图像、声音、姿势，或者是任何其实被阐释的文化现象。德国艺术史家沃尔夫冈·坎普（Wolfgang Kemp）（生于1946年）以一系列广泛涉及欧洲艺术的著述与论文，概述了曾被称为接受美学的学科历程的方法论与历史^[49]。坎普认为，接受的语境——得以接近的条件与出场的条件——都要被考虑到对一件艺术品的任何阐释之中。一件艺术品是否能在教堂或博物馆中被看到与这件作品如何被看有着极大的关系。事实上，坎普对这种复制的体制与现代技术是持严厉的批评态度的，这种复制将艺术品表现为与任何事物无关的孤立的存在——“无处不在、没有根、脱离了本源”。

坎普从读者反应理论中借用了隐含的读者的观念，来讨论隐含的观者的观念——这种观念认为艺术品暗示了一个特定的观者或者试图建立一种特定的观看经验。与此相关的是“言说的形式”的问题，通过这种方式，图像中的元素或者人物便相互联系并与读者发生联系（也参见第二章关于指示的讨论）。比如，有时在一幅画中，一个人物望

向观者，以将他吸引到图像之中。这样的形象被称为中心点，也许甚至会将观者的注意力指引到这个场景中的特定元素之上，也许是通过直接的指向它来实现的。同样地，视角起着使观者与图像发生关系的作用。在建筑中，为了体验它，你会想去看一看观者是如何被建筑元素规定位置的——比如，被门道、楼梯、走廊等等的格局所规定（对不同的观看角度、凝视的形式与方向的讨论出现在电影研究中）。

116 坎普同样呼吁艺术史家注意艺术作品未被完成或者看不清楚的方式。这并不意味着笔触或者砖块没有画完，而是意味着观者作为观看经验的一部分必定在心中完成画中形象不可见的另一面，或者是画出转弯处后面的那段楼梯。坎普追随伊瑟尔，他指出，有时那些空白、那些没有出现的元素与实际存在的东西一样重要——它们常常是有意被用来强调图式的，并且用来引发观者的特定反应的。

实践接受理论/精神分析的艺术史

爱德华·马奈 1863 年的《奥林匹亚》（图 4—6）与森村泰昌（Yasumasa Morimura）1990 年的《双子》（*Futago*）（图 4—7）彼此有着明显的关系，我会制订出针对单独每一幅作品的提问方式，并制订出针对二者相结合的提问方式。当然，马奈的这幅绘画是 19 世纪最负盛名的作品之一。马奈没有去画一个古典的裸体，而是去描绘一个女子（模特是维多利亚·莫兰〈Victorine Meurent〉），她看上去是个妓女或者交际花。她甚至在一个黑佣（一个名叫劳拉的非裔欧籍女子）递给她一束花的时候，挑衅地盯着观者。泰昌的图像是对马奈的绘画的重构，以此作为一个摄影系列的一部分，泰昌在这个系列中以他自己为主角，重新演绎伟大的艺术作品。泰昌仔细地复制了维多利亚的姿势——手压在生殖器上，挑衅的凝视——但是以他的男性的、日本人的

身体，不仅仅是破坏了马奈绘画的意图，也破坏了种族、性别和性的意识形态，马奈的图像曾经——并且正在——被这些意识形态所包围着。马奈的绣花披肩和小猫被一套装饰华丽的和服与一只招财猫像所取代了（这是陈设于许多日本家庭和店铺的一种幸运的象征）。

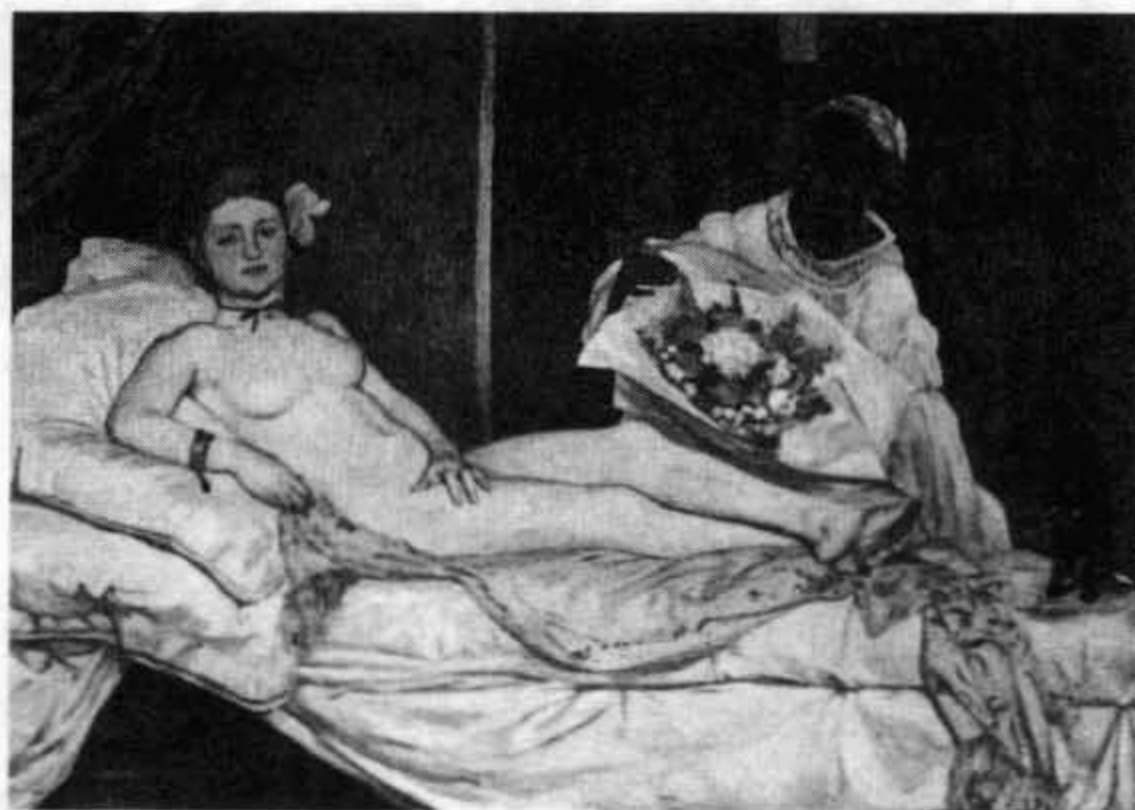


图 4—6 爱德华·马奈,奥林匹亚,1863年,布上油画,奥塞博物馆,巴黎



图 4—7 森村泰昌,双子,1990年,Cibachrome印刷,洛根(Logan)收藏/旧金山现代艺术博物馆

- ▶ 其中的每一件作品都设置了一种与观者的复杂关系。是否每件作品都有一个隐含的理想的观者？如果有的话，那么这个观者是如何被建构起来的？马奈的画是否暗示了观者是个客人或者情人，并且，如果是的话，那么观者是个受欢迎的客人还是个不期而遇的闯入者？对观者来说马奈的画是否有一种隐含的性别、种族、阶级或者性取向？如果有的话，有助于建构这个隐含的观者的是什么图式？
 - ▶ 坎普借助“言说的形式”提出的这类问题是尤其适用于这些图像的。图像中人物之间的交流是如何发生的？对观者而言，谁是中心点？
 - ▶ 凝视在这些作品中是很重要的——它是如何起作用的？请用拉康的术语或者借助电影理论来分析这种凝视。泰昌的作品是否表现了与马奈的绘画相关的“相反的凝视”？
- 117 ▶ 在这里可以怎样去运用镜像阶段的概念？自身意识是什么——观者是像看一面镜子那样去看这个图像吗？泰昌是否看作是一个镜像？他是否对着马奈的图像“折射”回一个镜像？这是一个完整的自我呢，还是一个破碎的自我？种族、性别、性取向还有阶级会如何影响这些反映出来的内在力量的？
- 118 ▶ 泰昌的《双子》提出了影响的焦虑的问题，它既涉及到马奈，也涉及到摄影家辛迪·舍曼（Cindy Sherman）。辛迪·舍曼在她的《无题电影》（*Untitled Film Still*）系列中，将自己扮演成好莱坞舞台上的女英雄，并于1989年重新扮演拉斐尔的《一个年轻女人的肖像》（*La Fornarina*^①），以此作为自己的自画像。你可以借助布鲁姆与布列逊的著作来探讨这个问题。
- ▶ 马奈的《奥林匹亚》第一次在1865年的巴黎沙龙上展出时，震惊了不少观众。如果你想从观众的历史角度来研究这些图像的话，那么

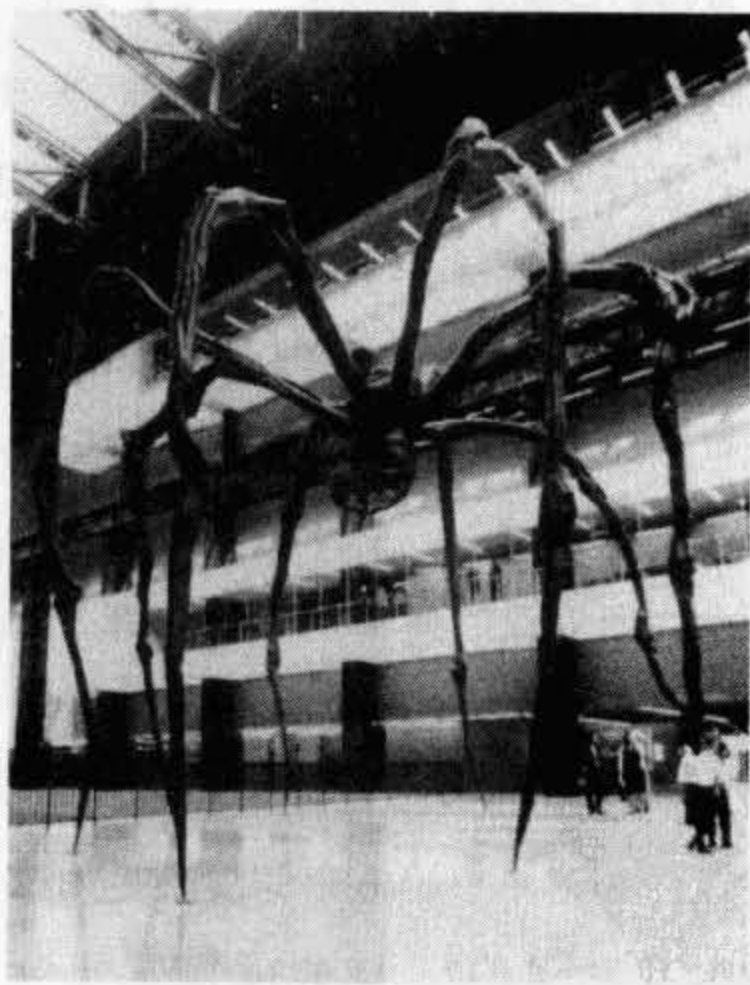
① 原文是意大利文。——译者注

你也许要考察对这些作品的反应，并且思考艺术中令人震惊的东西是什么，什么时候和为什么会令人震惊。泰昌的作品是否也有相同的能力去令今天的观众感到震惊？

- ▶ 你会认为，克劳斯关于艺术中的视觉无意识的观念也能用在这些图像上吗？

《妈妈》（*Maman*）（图 4—8）高达三十多英尺，描绘的是一只怀孕的蜘蛛。它气势骇人，甚至对人有威胁，然而与此同时，又有几分脆弱。作品的标题与蜘蛛怀孕的事实引出了母性的问题。路易斯·布尔茹瓦（Louise Bourgeois）在她的一幅绘画上指出她的蜘蛛是与她的母亲相关联的，“因为我最好的朋友是我的母亲，而且她拥有智慧、富于耐心、喜爱清洁并乐于助人，理性、敏锐并且就像一只蜘蛛那样独立。她能照顾她自己。”

图 4—8 路易斯·布尔茹瓦，妈妈，1999 年，不锈钢与大理石，泰德现代博物馆（Tate Modern），伦敦



- ▶ 因为布尔茹瓦在以自传式的语言来讨论她的作品，所以通过这个形象，它也许会吸引人去运用弗洛伊德的艺术史传记心理学。但相

反，你应该要去看看这些在这里被表述出来的母性问题可能是如何展示给观者看的。关注文本对读者的影响而不是作者意图的读者反应理论将会帮助你形成你的论点。

- ▶ 布尔茹瓦曾说过，她的雕塑是在解决问题，尤其是在解决焦虑或者情绪。她曾将用雕塑材料来工作的挑战比作处理人事关系的挑战与阻力。移情的概念或过渡性客体的观念是否有助于你理解这件雕塑？
- ▶ 这个介于一位把自己的孩子揽入怀中的给人以安全感的母亲（在她的脚之间移动的观众就像小孩子一样）与一位威胁性的、气势骇人的、侵略成性的母亲之间的形象是存在张力的，这不仅仅是因为这个形象的尺寸，而且是因为这是一只有毒的褐色的隐蔽的蜘蛛。在此你能想到哪种精神分析的阐释呢？如果你将这个雕塑看作是一个母亲的形象，那么从精神分析的角度来看，这对于要（再）回到这个母亲的身体的观众来说意味着什么？不仅要考虑母子关系，还要想想那个卵巢装着硕大的大理石蛋，这些蛋同时代表着新生命的希望与死亡的威胁（它不得不令观众在走过这个卵巢下时有些许的不安……）。

120

西丽·娜沙特 (Shirin Neshat) 是一位生于伊朗而受教育于美国的摄影师与影像艺术家。她的作品关注的是穆斯林的妇女，并且质疑产生于伊斯兰教内外的男性主义者与种族主义者关于穆斯林妇女的陈规陋习。《热情》(Fervor) (图 4—9) 是对一对穆斯林男女之间浪漫的爱情所作的诗意的探讨。它提出了一系列关于性别、文化与凝视的挑战性的问题。

- ▶ 在这里摄像机的眼睛就是娜沙特的眼睛：作为生于伊朗而工作生活在纽约的艺术家，电影的放映是如何反映她作为生活于两个世界中的自我意识的？她的凝视是如何切断父权式的、西方的凝视的？
- ▶ 这部影像挑战观者，抵制关于自我与他者的简单预设（在这里谁是

自我？谁是他者？）。你作为观者的位置、你自己对文化、宗教与性别的理解是如何决定你对这件作品的经验的？

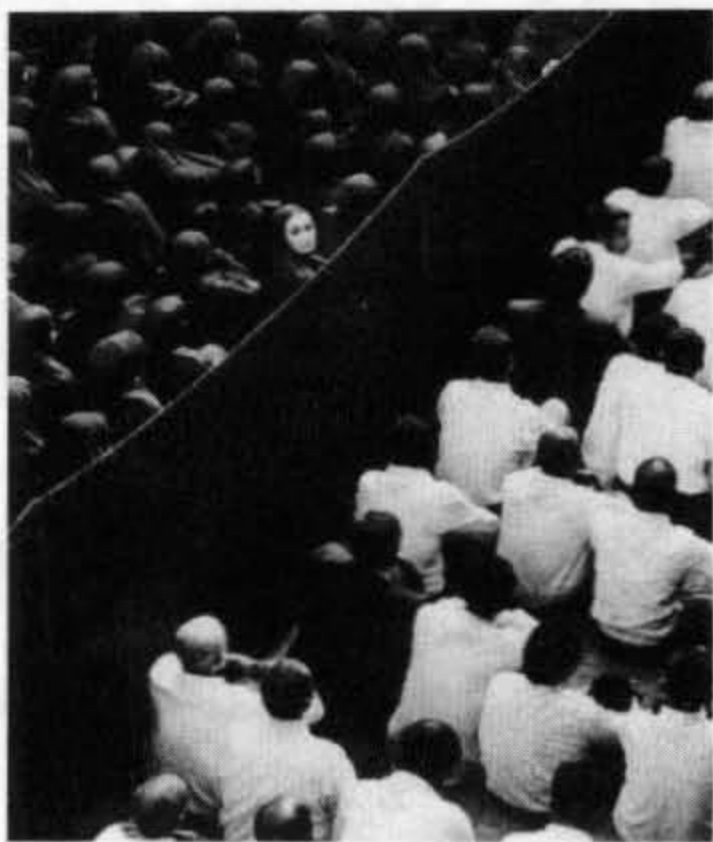


图 4—9 西丽·娜沙特,热情,2000年,录影,摩洛哥/美国, Barbara Gladstone 画廊, 纽约

- ▶ 在这部电影中，女主角戴着黑披巾，只露出脸，这部影片的大部分时候，都有一块黑色的幕布将她与男主角从身体上分开。娜沙特声称，这块幕布与性的欲望和社会的控制之间的冲突有关。欲望、性与凝视的理论如何能帮助观者去“揭开”这件作品的？这部影片是如何要求观者要认识到这些理论的文化规定性的？
- ▶ 当娜沙特电影中的女主角转过头来面对摄影机时，这意味着什么？这种凝视的性别化（gendering）暗示了什么？对于娜沙特没有去表现“妇女”而是表现一个穆斯林妇女，这种凝视的意义是什么？
- ▶ 后殖民与弱势群体研究理论也许在这里会对你有所帮助。娜沙特的电影是如何来表现穆斯林妇女复杂的声音与经验的？围绕在性别、种族与宗教的陈规陋习是否常常会使穆斯林的妇女保持沉默？

结论

精神分析与接受理论为视觉艺术提供了具有挑战性与煽动性的视

- 121 角。这些理论将诸如自我、心灵与社会这样的基本问题引入了艺术史之中。如果精神分析动摇了我们的自我意识，挑战着我们自以为知道我们自身的念头，那么它同样动摇了我们关于我们自己的专业的意识，即我们自以为知道艺术家的意图或者观者的经验。下一章，在谈到认识论的问题时，会进一步动摇你的自我意识（即作为一个艺术史家的自我意识）。

入门读物

精神分析

弗洛伊德，西蒙德，文明及其不满，让·里维埃尔 (Jean Riviere) 英译，纽约：凯普与史密斯 (J. Cape & H. Smith) 出版社，1930年。

盖洛普，简 (Gallop, Jane)，读解拉康 (*Reading Lacan*)，伊萨卡：康奈尔大学出版社，1985年。

拉康，雅克，精神分析伦理学 (*The Ethics of Psychoanalysis*)，研讨班系列，卷七，雅克-阿兰·米勒 (Jacques-Alain Miller) 主编，纽约：诺顿出版社，1992年。

雅克·拉康，精神分析的四个基本概念 (*The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*)，研讨班系列，卷十一，雅克-阿兰·米勒 (Jacques-Alain Miller) 主编，纽约：诺顿出版社，1977年。

马尔克斯，埃莱尼 (Marks, Elaine) 与伊莎贝尔·德·康迪维农 (Isabelle de Courtivron) 主编，新法国女性主义文集 (*New French Feminisms: An Anthology*)，阿姆赫斯特：马萨诸塞州大学出版社，1980年。

精神分析与艺术

弗洛伊德，西蒙德，艺术与文学文集 (*Writings on Art and*

Literature)，帕洛阿尔托：斯坦福大学出版社，1997年。

弗洛伊德，西蒙德，莱奥那多·达·芬奇及其童年记忆 (*Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood*)，西蒙德·弗洛伊德精神分析文选标准版 (*Standard Edition of the Collected Psychological Works of Sigmund Freud*)，卷十一，詹姆斯·斯特雷奇 (James Strachey) 英译，伦敦，贺加斯出版社，1957年。

伊弗森，玛格丽特 (Iversen, Margaret) 主编，艺术史中的精神分析，艺术史特刊 (*Psychoanalysis in Art History, a special issue of Art History*) 1994年9月第17期，第3页。

克里斯，恩斯特，艺术史的精神分析探究 (*Psychoanalytic Explorations in Art*)，纽约：国际大学出版社，1952年。

斯皮茨，爱伦·汉德勒 (Spitz, Ellen Handler)，艺术与心灵：精神分析与美学研究 (*Art and Psyche: A Study in Psychoanalysis and Aesthetics*)，纽黑文：耶鲁大学出版社，1989年。

接受理论

阿恩海姆，鲁道夫，艺术与视知觉，贝克莱：加利福尼亚大学出版社，1954年。

巴特，罗兰，文本的愉悦 (*The Pleasure of the Text*)，理查德·米勒 (Richard Miller) 英译，纽约：法勒、斯特劳斯与吉鲁 (Harrar, Straus & Giroux) 出版社，1975年。

贡布里希，艺术与错觉：图画再现的心理学研究，普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1961年。

贡布里希，图像与眼睛，牛津：牛津大学出版社，1987年。

沃尔海姆，理查德 (Wollheim, Richard)，作为一门艺术的绘画 (*Painting as an Art*)，普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1961年。

弗里德伯格, 大卫 (Freedberg, David), 图像的力量: 反应的历史与理论研究 (*The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*), 芝加哥: 芝加哥大学出版社, 1991年。



第五章

对待知识的一种态度

本章讨论许多不同的理论视角，我将这些视角称为“关于思考方式的思考方式”。这些视角要求我们思考我们是如何获得知识的，又是如何进行阐释的。我们认为我们知道艺术作品、它们的产生与接受，这是什么意思？我们如何能知道？从什么样的角度去知道？又在哪里终结？

122

阐释学

作品也许会通过它自身的影响与命运来支持作者，而有时又会超越他的意图与知识。

米歇尔·德·蒙田(Michel de Montaigne): 关于讨论的艺术(*Of the Art of Conferring*)(1580年)

阐释学关注的是阐释的理论与实践。它最初主要是作为与《圣经》文本阐释相关的一个哲学与神学的分支而产生出来的。《圣经》的阐释者认为所有的《圣经》故事——无论是神话、民间传说，哪怕它们看起来是如何的荒诞不经——都是受了灵启的，并因而包含有道德的

真理与训戒，如果它们能得到正确的阐释的话。实践者们研究语法与措词，并试图将《圣经》故事置于一个历史语境之中。随后阐释学扩展到了对多种口头与书面文本的分析，并因此被运用于所有种类的再现与文化活动。

阐释学三大家

123 尽管许多学者都对非圣经阐释学作出了重要的贡献，但有三位是尤其杰出的。19世纪的德国学者威廉·狄尔泰（Wilhelm Dilthey）（1831—1911年）为拓宽阐释学的范围作出了巨大的贡献。通过认为人文科学的目的是理解，而自然科学的目的是客观的解释，狄尔泰区分了人文科学（历史、经济、宗教、哲学、艺术与文学研究等等）与自然科学^[1]。“理解”（*verstehung*）一种文化活动或者对象，包括文本与图像。在狄尔泰看来，理解是要求熟悉其社会与文化语境，既需要熟悉社会与文化的语境，又需要熟悉基本的人类心灵的变化过程。最为重要的是，理解要求一种具有对另一个人或者另一个时代文化的几乎有神秘的交感式的认同。

20世纪德国哲学家马丁·海德格尔（Martin Heidegger）（1889—1976年）同样对阐释学作出了至关重要的贡献。他的生涯是有争议的，因为他于1933年加入了纳粹党，并参与了弗莱堡大学的纳粹化运动^[2]。尽管如此，他的主要作品《存在与时间》（*Being and Time*）（1927年）对20世纪的思想有着深远的影响。海德格尔致力于一个基本的哲学问题：“存在是什么意思？”他最为忧心忡忡的是现代工业化社会滋生出了虚无主义，它剥夺了人类生活（存在）的意义。他认为，人并不存在于世界之外——世界并不在脱离此处的某个地方，等着被人从千里之外的理性的高度去分析和冥想。相反，我们出现并存在于世界之中，而且只

能知道这个世界，只能知道我们自身，我们自身是这个世界的一部分，是在这个世界之中的存在。这就是海德格尔在讨论“前理解”时所要说的意思，“前理解”构成了所有人类知识的基础^[3]。理解并不是一个孤立的认知行为，而是人类存在的一部分，它是从由我们在世界之中的具体经验产生出来的预设与意见中浮现出来的。理解因而植根于历史与时间之中的：它总是嵌入在观察者的经验之中。

语言对海德格尔有着十分重要的意义，因为他说：“言说是人类天生就被给予的——它是语言学的。”^[4]从这个角度来看，语言不仅仅是交流信息的工具；它实际上是我们存在的方式。海德格尔区分了“算计的”或者科学的/再现的语言和“本源的”或者沉思的/哲学的/非再现的语言^[5]。在算计的模式中，语言就是信息，它假装按事物本来的面貌来描述事物。正好相反，本源的语言并不假装与对象直接打交道，而是通过语言错综复杂的关系与存在这个现实的基底打交道。海德格尔认为，哲学家必定抵制那种认为他们很可能可以通过算计的语言来再现存在的观念。相反，哲学家应该像诗人那样创造性地逼近语言。对海德格尔来说，诗人与哲学家是通过隐喻，而不是以直接的方式去说他们不得不说的东西。隐喻使哲学家能够以非再现的（或非算计的）方式来表达这样一种关系，它反映出是什么参与了世界之中的存在。隐喻不是文字性的与描述性的，而是想象性的与暗示性的，并且是一种更好地展示各种关系的方式，而不是通过再现的、描述的语言使它们僵化为文字之“物”。

124

尽管海德格尔很少直接评论艺术，但他倒是写过一篇重要的论文《艺术的本源》^① (*The Origin of Art*)。在文中他认为，艺术品有一

① 海德格尔的这篇文章中译本多作《艺术作品的本源》，这里从英译。——译者注

种特性：它是“在敞开之中的存在”，并且“开启出了一个世界”^[6]。敞开是一种被独特的理解创造出来的文化空间，这种理解是对将要成为存在之物——一个东西、一个人、一种体制——的理解。艺术作品表达了这种对存在意义的共同的文化理解，因为它赋予“事物以他们的观看并赋予人类以他们对他们自身的看法”^[7]。当艺术以这种方式起作用时，它能够使许多相关的活动变得清晰并且井井有条。但与此同时，艺术自身不能被解释并且合乎理性；艺术品有一种顽固的不可还原性——海德格尔认为这就是为什么人们争论艺术的意义的原因。当然，艺术可以不以这种方式起作用。当艺术品不再是作为文化范式而起作用时，它们会“仅仅”成为审美沉思的对象——也许是珍贵的宝藏，但已经降级到人类经验的边缘之上了。海德格尔极力反对这种对艺术的审美式的欣赏；对他而言，艺术是关于经验的，而不是关于感觉的^[8]。他同样反对艺术是再现的或者象征的观念，认为这样的方式甚至一开始就无法理解艺术塑造人类经验的方式（只要想象一下海德格尔与潘诺夫斯基之间的对话……）。

当代阐释学的领军人物、已故德国哲学家汉斯-格奥尔格·加达默尔（Hans-Georg Gadamer）（1900—2002年）是海德格尔的学生。在他的重要著作《真理与方法》（*Truth and Method*）（1960年）中，加达默尔讨论了西方哲学的历史，为了阐释并理解这种哲学传统而与它对话^[9]。他认为，文学——或者就这个主题而言是艺术——的意义是不会为作者的意图所限制的。确切地说，对加达默尔而言，艺术在穿越不同的时代与不同的文化时，会呈现出新的意义，这些意义是作者无法预料的。他声称，“艺术品是有其效果的历史的”^[10]。

加达默尔认为阐释并非移情式地跨入作者的心中，而是一个语言与交流的过程。他认为，寻求理解的阐释学家并不能克服历史与他的主体之间的距离。加达默尔以艺术为例，认为当代的阐释学家无法完

全再现艺术家最初的意图，或者最初的接受环境。艺术家与阐释学家都会受到他们不同的社会、文化与知识的边界的限制。对加达默尔而言，对一件艺术品的阐释是一种对话：阐释学家试图去改变他自己的眼界以拥有作品的眼界^[11]。结果是，两者的眼界都被改变了，无论是作品的意义还是阐释者的本性都被改变了（再则，皮尔士的符号学并非与此无关的——参见第二章）。一种共同的语言，这种先前阐释的产物，连接着过去与现在，连接着艺术品与阐释者，并且每一个新的阐释都对其作出了贡献，并扩展了它。

阐释学的循环

海德格尔与加达默尔都声称，“阐释学的循环”统摄着全部的知识：他们认为，阐释的过程并不是通过从起点（无知）到终点（全知）的线性方式进行的^[12]。确切地说，阐释是循环的，是一个我们总是已经置身其中的连续的过程。狄尔泰认为，阐释学的循环是由于一种文化的人造物或者活动所传播的意义而出现的，它并不仅仅只是出自作者的意图，而且还要依赖于它也构成其中一部分的整个意义体系。要理解局部就意味着要理解整体，不存在脱离部分而能理解整体的方式。正如海德格尔的名言所说的那样，锤子并不因其本身而成为锤子，而是在与钉子、墙，还有在与通常的木工活的关系中，才成其为锤子的^[13]。这种对意义的阐释学式的理解应该在某些方面让你想起皮尔士对符号的建构，在他的建构中，解释项，也就是另一个符号，是在对符号的回应中产生的。

126

阐释学的循环意味着所有的理解都已经适当地带有某种前理解而从事物中间的某个地方开始了。对加达默尔而言，阐释与获得“某种”（an）对作品的理解有关，而非与“这种”（the）理解有关。所

有的真相都是相互关联的，要依赖于时间、地点与阐释者。在你上第一堂美术史课时，这并不是说仿佛你之前从未见过一件艺术品。你也许早已多次看过博物馆，或者你的屋里就有一张心爱的艺术品的海报，很可能你对艺术有一个灵活的概念，它在你看来是正确的。你也许在看过这些博物馆之后就已经对艺术史本身有了一些了解——或者是因为你就是一个热心的温迪嬷嬷^①迷。当你第一次步入艺术史的讲堂时，这门课也许看起来完全是新的，但你确实已经是在中间的某个地方启程了。

从艺术史实践的方面来看，这是在接受史中我们能清楚看到的东西。比如，我们可以举由美籍非裔缝制的被褥为例，这些被褥制作于奴隶制与重建时期（reconstruction）^②（图5—1）。当它们在19世纪与20世纪初被生产出来时，它们被看作是工艺品。媒介的等级划分导致了作为纺织品的被褥价值低于绘画或雕塑艺术，使得美籍非裔（一般还有当地艺术家）的作品价值低于受过专业训练的艺术家的作品。所以艺术世界的媒介等级划分普遍地与社会的种族主义相结合，这就致使这些作品，除了那些制作它们的人与继承它们的家庭成员外，完全被忽视了，并且无人欣赏。随着时间的流逝，不仅这些被褥已经被看作是一种艺术的形式，而且社会也普遍开始质疑使这些作品被人忽视的种族与阶级的偏见^[4]。根本没有不变的、永远正确的阐释这样的东西。

与此同时，在任何特定时代里已有的阐释中，有一些阐释会比其

① 温迪·贝克特嬷嬷是英国圣母院修女团的一位修女，写过许多普及艺术史的读物，因此享有盛誉。她的著述的中译本包括《温迪嬷嬷讲述绘画的故事》、《温迪嬷嬷的大旅行》等等。——译者注

② 指的是美国19世纪下半叶南北战争末期南部各州的改革重建期。——译者注



图 5—1 玛丽·汉斯莱 (Marie Hensley), 被褥, 约 1900—1910 年, 费城艺术博物馆
在历史上, 这些由美籍非裔为他们的家庭与团体制作的被褥, 常常以不对称的样式和与众不同的色彩组合而著称。学者们曾将这种风格与爵士乐的即兴与有节奏的美学相比较, 并指出其与西方和中非的纺织品的关联。

他的阐释更具说服力, 能更好地解释已有的证据。 在实践的经验中, 当阐释者获得了一种在当时有意义的理解时, 阐释的过程会被看作是已经到头了, 就像指号过程会被看作是已经到头了一样, 但阐释学家运用一种更为广阔的视角, 并且知道阐释的循环仍在继续。 海德格尔说: “重要的不是要跳出这种循环, 而是要以正确的方式进入。”^[15]

阐释学与艺术史

一般而言, 你可以说当代艺术史是具有阐释学取向的, 因为艺术史学者自己意识到了这种阐释的过程。 他们不仅仅是从对艺术品的历史语境的意识着手的, 也是从这种阐释本身的活动的意识着手的。 尽管艺术史学者仍然对艺术家的意图抱有极大的兴趣, 但是伴随并决定着这种兴趣的是一种更大的怀疑主义, 它是对我们能完全了解艺术家意图的能力的怀疑, 或者是对我们能以我们自己文化视野之外的任何方式去阐释这种意图的能力的怀疑。 事实上, 在格式塔心理学、阐释

学与接受理论之间有着千丝万缕的联系。接受理论的发展，尤其是观者“完成了”作品的这种观念的发展，要极大地归功于阐释学，尤其要归功于伽达默尔的工作（见前 156 页）。

128 那些十分热衷于阐释学理论的艺术史学者将注意力从图像学转向了艺术品自身的经验。诸如瑞士学者奥斯卡·贝奇曼（Oskar Batschmann）（生于 1943 年）这样的艺术史学者就将审美经验作为阐释的起点，并考察审美、理论、艺术史与艺术家的实际工作之间的关系^[16]。艺术史家戈特弗里德·玻姆（Gottfried Boehm）同样热衷于阐释学的视角与观念史：他创造了“图像的转向”（iconic turn）一词来描述视觉图像在 20 世纪的激增与它们在文化实践中与日俱增的集中性。玻姆对阐释学与艺术史的贡献还包括编辑了文集《什么是图像》（*Was ist Ein Bild*）（1994 年）^[17]。

米克·巴尔近来的一些著述也显示出将阐释学运用于艺术史的方法，尤其是在阐释学的循环与符号学交汇的那些方面上。在《借用卡拉瓦乔：当代艺术，荒谬的历史》（*In Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*）（1999 年）中，巴尔挑战式地认为，艺术作品主动地产生出观者的主体性。她声称，艺术品在“思考”文化：正如许多其他的艺术史家那样，她认为艺术主动地塑造出其社会与历史的语境，而不仅仅是反映这种语境。尽管如此，传统的艺术史认为艺术品的文化语境是被历史地固定在产生该作品的地方之上的，与此相反的是，巴尔的艺术客体产生出对作品所处的文化的阐释，包括对当下的阐释，当下它们也许正作为博物馆的对象或者复制品而存在。为了阐明她的观点，巴尔关注像安德烈斯·塞拉诺（Andres Serrano）与卡丽·梅·威姆斯（Carrie Mae Weems）这样的当代艺术家的图像，他们在图像上运用了类似于卡拉瓦乔式的视觉技巧。这些艺术作品暗示了一种“荒谬的历史”，它由其他话语的碎片和片断构成，在这些作品

中，后来的图像在某种程度上引出了先前的图像^[18]。

实践阐释学的艺术史

在阐释学的艺术史的实践中，你应该注意你阐释的步骤。从这样一个观念开始吧：历史是未被找回的信息：

- ▶ 我在问什么问题？我为什么要问这些问题？
- ▶ 这些问题与当代艺术史实践是如何相关的？或者与其他的观念或灵感的来源是如何相关的？
- ▶ 在什么意义上，我的问题是源于我对这件作品或者是对它的语境的前理解的？在什么意义上，这些问题完全是我此时此刻的问题？我的问题，或者我阐释的步骤，最后是如何在别的方面有别于其他人的？
- ▶ 在什么特殊的意义上，这些问题是由于我与艺术作品本身打交道而产生的？
- ▶ 我如何才能重新形成我的理解，才能够把这件艺术作品或者问题看作是其他整体的一部分，或者把它看作是一个整体而不是局部？

我要举一个令人不快的、很可能让人激动的例子来讨论当下的语境是如何决定我们对过去的阐释的，并探讨那些也许能揭示过去的事物是如何积极地决定当下的问题。看到这张纽约世贸大厦的图片（图5—2），恐怕本书的读者没有几个人不会想起2001年9月11日的灾难事件吧。所以完全不考虑“当下”而去阐释这座世贸大厦建筑是不可能的。这正是一个以一种显然可见的方式突显出我们无法客观看待过去的情境：在看着毁灭前的世贸大厦的照片的时候，没人可以成为这个历史时刻中的某种脱离身体的客观中立的眼睛。同样地，里伯斯金（Libeskind）为重建这个综合大楼所制作的模型（图5—3）参考了原来

的世贸大厦，也参考了“9·11”事件，所以必定强烈地影响着我们对那些已毁建筑与这场悲剧本身的想法。

图 5—2 山崎实 (Minoru Yamasaki), 世贸大厦, 1966—1977 年, 纽约

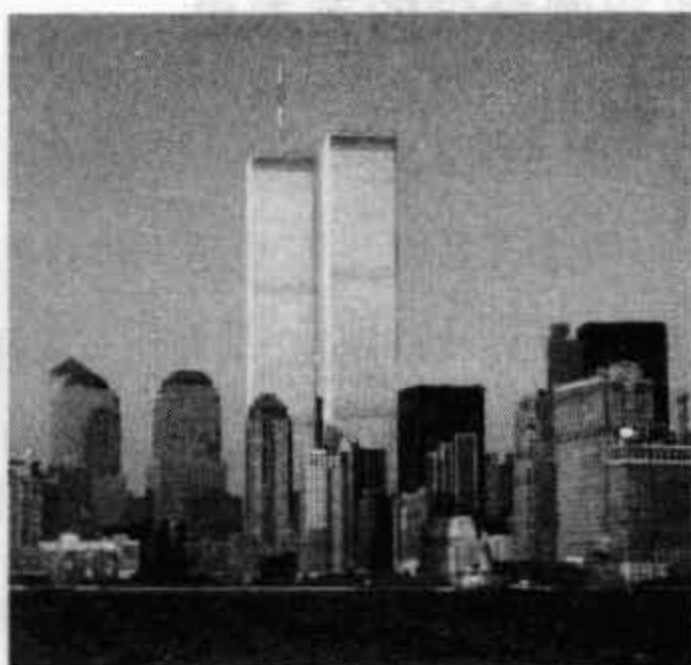


图 5—3 丹尼尔·里伯斯金 (Daniel Libeskind) 工作室, 新世贸大厦的模型, 2002 年

- 130
- ▶ “9·11”事件是如何决定我去阐释作为建筑的世贸大厦的？同样地，我对世贸大厦建筑的理解是如何贯穿于我对“9·11”的理解之中的（在这里想一想这个建筑群破纪录的高度，它们沿着曼哈顿天际线的样子，由它们现代性的风格所唤起的观念等等）？
 - ▶ “9·11”事件是如何决定对里伯斯金的设计的阐释的（当然，里伯斯金的设计没有“9·11”是不会存在的，它必定考虑了先前的建筑与那场悲剧。在这里想一想纪念碑成为了这个设计中的一部分，还有那两个塔楼的重建）？
 - ▶ 已毁的世贸大厦建筑是如何决定我们对里伯斯金设计的理解的？
 - ▶ 这个新的设计所呈现出来的建筑是如何决定我们对原来的世贸大厦的理解的？

- ▶ 围绕世贸大厦重建的讨论也许会让你想起公元前5世纪围绕在雅典卫城的废墟上建造巴台农神庙的讨论，雅典卫城曾在公元前480年遭受波斯侵略者的洗劫。作为一个艺术史的学生，关于巴台农神庙的讨论在什么程度上会成为你理解世贸大厦重建的语境的一部分？

让我们转向另一个没那么让人不快的图像上（图5—4），来进一步探讨一下阐释学。在产生问题上，指出阐释过程的阐释学方法常常能最为成功地与其他的理论模型相结合。比如，你可以从阐释学、女性主义与后殖民的视角来考虑这幅版画。



图5—4 喜多川歌麿(1753—1806年),拿着日本三弦琴的艺伎,选自《唱戏的伊多人的女儿》(*Daughters of Edo Who Chant Drama*)系列,约1805年,木版印刷

- ▶ 你带着何种前知识来分析这幅图像？这个艺伎的形象富有感情，并且适用于许多形象，尤其是在跨文化语境——在西方中，她变成了一个美人、一个交际花、一个妓女，是“神秘的东方”的体现。这种形象是如何影响你对这幅图像的阐释的？这个图像是如何支持或者破坏这种形象的？你对这些形象还有这样一幅图画的反应是如何随着你的文化背景而变化的？

- 131 ▶ 喜多川歌磨以特写的方式将这位妇女表现为一个沉思中的优雅的对象——她那优美的和服、精美的头饰与优雅的乐器都是设计来吸引观者的。从女性主义的视角来看，你对这种（男性的）凝视的起作用的方式的理解是如何影响你阐释这个图像的方式的？作为一个看电影的人，你的经验是如何影响你看待这幅来自古代的特写的方式的？关于妇女是景观、是凝视的对象的概念是否决定了你的阐释？

结构主义与后结构主义

结构主义在20世纪50~60年代出现于法国的人类学家、社会学家与文学理论家之中，他们以弗迪南·德·索绪尔（Ferdinand de Saussure）（见第二章）的语言学作为他们的模型。索绪尔将语言视为一种结构的网络，只要我们把它们分解为它们的各种组成部分——诸如字母或者语词——而后它们就能被它们彼此之间的关系所界定，那么它就可以被研究。结构主义者认为，这种索绪尔式的语言结构的概念为分析许多不同的文化产物，从神话到宗谱到文学流派，提供了一个模型。因而，结构主义将文化活动看作是由深层结构的体系构成的。

132 作为结构的文化

法国人类学家克劳德·列维-斯特劳斯（Claude Levi-Strauss）（生于1908年）为结构主义思想的发展作出了重要的贡献。他曾作为一个年轻的人类学家在亚马逊工作，并由于受到了他在那里所遇到的文化的复杂性的启发，开始重新评价他关于“原始”民族的看法。二战期间，作为生活在纽约的避难者，列维-斯特劳斯遇到了结构语言学家罗曼·雅各布森（Roman Jakobson），其著作对他影响至深。

列维-斯特劳斯分析血缘关系、神话、图腾与其他文化现象，把它

们看作是语言体系。他认为，这样的现象是随着传承于人类心中的各种结构而产生的，这种结构穿越了文化的差异。所以，他认为，尽管神话看起来在文化之间变化万千，实际上不过是在基本的主题（或结构）之上的变化而已：“对已知的传说与神话的编辑将会是汗牛充栋的。但如果我们在各种人物的差异性中抽取出一些关键的功能的话，它们就能被还原为少数简单的类型。”^[19]列维-斯特劳斯解释说，神话就像语言一样，是由根据已知的规则集合起来的各个单位创造出来的。在索绪尔的语言学中，这些基本的语言要素（字母、声音或者语词）被称为“音素”（phoneme），所以列维-斯特劳斯创造出了“神话素”（mytheme）一词来指称那些神话的基本单位^[20]。当然，在最后，重要的是保留在神话中的更大的一系列关系，而不是简单地在一个特定的神话素中能指与所指的关系，因为正如索绪尔写道，“通常我们并不用单个的语言符号来表述我们自身，而是用符号的组合来表述我们自身，这些符号的组合则受复合句的控制，而复合句自身就是符号”^[21]。

同不断变化的语言一样，神话并不完全是被按照它们的结构来预设模式的。神话正如它们被重复讲述那样，以不同的方式发生变化：它们会被扩展或者删减，被改述或者翻译，故事的元素能够得到强调或者不被强调。在这个意义上，神话具有共时性与历时性两个方面。共时性是神话不变的、基本的结构；历时性就是在任何特定的时间里具体的讲述神话【共时性/历时性的划分与索绪尔的语言（langue）和言语（parole），或语言和言说（speech）的观念是相对应的】。

法国文化批评家罗兰·巴特（Roland Barthes）将结构主义者的分析用于当代西方文化，他指出这样的结构不仅仅是所谓的原始社会的特征，也是现代工业化社会的特征。在《神话学》（*Mythologies*）（1957年）、《符号学的元素》（*Elements of Semiology*）（1964年）与《时尚体系》（*The Fashion System*）（1967年）中，从广告到服

装，他考察了不同领域中的文化活动的结构单位。他认为，流行的图像恰恰可以用与列维-斯特劳斯的神话相同的方式来阐释，因为神话是“将历史变为自然”的东西^[22]。神话是被当作真实的与非意识形态的东西来读的——仿佛它的表述，这种在其能指与所指之间的关系是天生的而不是被建构起来的。对巴特而言，这意味着神话能够被用来证明主流的信仰、价值与观念的合法性。但在列维-斯特劳斯强调他的结构主义方法的科学性的方面，巴特却将文化分析当作游戏的形式来进行研究。

和巴特一样，许多结构主义者致力于广泛的文化活动的研究，包括视觉艺术以及宗教、烹饪，或者性。例如，英国人类学家玛丽·道格拉斯（Mary Douglas）（生于1921年）在她的名著《纯洁与危险：对污染与禁忌概念的分析》（*Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*）（1966年）中，她和切斯特菲尔德伯爵（Earl of Chesterfield）（1694—1773年）一样有一个著名的发现，她发现肮脏只与不合时宜有关^[23]，以此来强调审视任何文化活动更大的语境的重要性。在花圃里，土壤也许会被称赞为沃土，但只要粗心的园丁带着它走进屋里，它就会是脏东西，并被迅速地扫掉。作为学者，我们不想将自己禁锢在花圃或者屋子里——我们需要拥有关于土壤的两方面的看法。

二元对立

列维-斯特劳斯说过，神话重要，是因为它们提供了一个能够克服矛盾的逻辑模式。我们如何生活在一个被生与死、美与丑、自私与无私、暴力与和平包围的世界之中？神话试图去解释这些对立的观念，列维-斯特劳斯声称这是因为每一种文化都通过成对的对立来组成它的世界观，并且二元对立的观念对结构主义思想来说是至关重要的^[24]。

尽管你对“二元对立”一词并不熟悉，但这种观念绝对不是黑/白，男/女，富/贫，黑夜/白天，年老/年轻，左/右，健康/生病，公开/私人，还有——回头想想前一章——自我/他者。

结构主义者把这种二元划分看作是“深层”或者隐藏着的人类创造的结构的一部分，由此强调它们是人类思维的根本性质。同许多结构主义分析的其他方面一样，这种对二元对立的强调也源自索绪尔的工作。索绪尔指出，我们是通过其他符号来界定符号的：例如，对“健康”的一个灵活的界定是“不生病”^[25]。这些如同反义词一样著名的成对的对立是独特而有益的，因为它们有助于将我们的经验分类。

134

二元对立并不仅仅是以孤对的形式单独地存在，相反，它们与其他的二元项联合起来，或者排列起来，为的是不仅创造出横向的关系，还创造出纵向的关系。列维-斯特劳斯借助类比来讨论这一点，这能使我们将某些对立看作是在隐喻的意义上类似于其他的对立（“可食用的”与“不可食用的”，就像“国内的”与“国外的”）。在这个体系之内的单位只有与其他单位相关才有意义，并且只有在二元项中才能被分析；根据列维-斯特劳斯的说法，你不能考虑A为什么是A，而要考虑A是如何与B相关，而C如何与D相关^[26]。

二元项并不总是平等的：通常一个词比其他词有更高的价值，这是列维-斯特劳斯在《生食与熟食》（*The Raw and the Cooked*）（1964年）中探讨的一个观念。例如，在健康/生病这一对中，我们会特别挑出“健康”一词作为更为可取的词。结构主义学家与符号学家通常将一对中更为可取的词称为不被注意的词，而将不太被喜欢的词称为引人注意的词^[27]。尽管两个词的确只能在彼此的关系中得到界定——不能一个有意义另一个没有意义——我们常常会看到似乎未被注意的词与引人注意的词是没有关系的，仿佛它不需要通过引人注意的词就

能被人理解。回到健康/生病这一项中，当你感冒的时候你必定最能理解健康的感觉是怎么样的，而当你感觉很好的时候，你不会想太多生病的感觉是怎么样的。结构主义者指出，未被注意的词看上去会是普遍的、永恒的、根本的、本源的、正常的或者真实的，而引人注意的词看起来是次要的、派生的、被决定的或者附加的^[28]。但这只是错觉：次要的词尽管被看作是边缘的和外在的，但它是首要的词存在的关键。未被注意的词是“透明的”，它的优先地位并不是不证自明的，相反的是，引人注意的词的异常性或者次要性却是不证自明的。

互文性与作者的死亡

135 在第四章里，在接受理论与读者反应理论一节中，我讨论了那些关注读者或者观者的文本或视觉经验的理论家们，反驳那种认为读者或者观者的首要目标是还原作者或艺术家的意图的观念。同样地，结构主义者与后结构主义者认为，作者的概念——这种认为是个人的天才与表现决定了艺术作品的观念——自身就是一种文化的建构，它是文艺复兴的遗产，并在浪漫主义时代登峰造极。相反的是，他们将文本与图像视为镶嵌于一个文化再现的网络中的作品，在这个网络中，读者（或者观者）所熟悉的语境、再现的样式与惯例和作者或艺术家的意图一样重要。

在这个过程中，索绪尔的观念同样是重要的。索绪尔强调说，语言是先在于个体的言说者的体系（或者结构）：因而，交流总是使用先在的概念、样式与惯例。结构主义者提出主体是“被语言所言说的”——巴特甚至说：“是语言在言说，而不是作者在言说；写作就是……达到只有语言在运作，在‘表演’之处，这个地方并没有‘我’。”^[29]巴特最终背离了僵化的结构主义，而理解到写作不是记录预先形成的思想与感觉的过程——即并非从所指到能指的运作；相

反，写作意味着通过能指工作，而让所指自行其是。对巴特而言，并没有固定的、先在的意义，因为他指出，“写作不断地指向意义，不断地使它消失”^[30]。

这种认为语言先在于个体言说者的观念是结构主义者更进一步反对人文主义观念的一部分。人文主义观念认为人的主体是自律的、理性的、连贯的与整体的——这种观念早已为精神分析学家所质疑（见第四章）。人文主义的传统无疑认为，通过理性的思考，还有通过本身是固定的并传达固定意义的语言，人的主体是能够认识世界的。在艺术史中，这种观念导致了对艺术家在文化生产中是重要角色的强调，所以学者们的首要目的就变成了揭示艺术家的意图^[31]。对于艺术家而言，他传达的意图和意欲传达的东西无疑也许对作为个体的他来说是重要的；尽管如此，在一个更大的文化的意义上，意义并不能还原回他的意图。例如，一个艺术家也许传达了无意要传达的东西。

在这种精神的指引下，罗兰·巴特鲜明地声称，“读者的诞生必需以作者的死亡为代价”^[32]。在巴特看来，作者并没有赋予文本以有机的统一性。相反，艺术或文学作品是一种人工制品，它将艺术家或作者文化中任何已有的编码集合在一起。在巴特、朱丽娅·克里斯蒂娃，还有其他学者看来，互文性的概念让我们注意到每个文本都是在与其他文本、其他文化表述的关系中存在的——比起文本的作者，文本更多地要归功于其他文本。对克里斯蒂娃而言，文本完全是各种文本的交汇点，我们在其中还读到其他的文本；阅读的活动在这个意义上同样是创造的活动^[33]。

136

后结构主义

后结构主义指的是源于结构主义理论的一场理论运动。艺术史家

乔纳森·哈里斯 (Jonathan Harris) 指出, 我们可以在两种意义上使用“后”这一词——作为“结束/完成/之后”, 或者作为“受它启发/与它相关/通过它而有意义”^[34]。结构主义的思潮是由于一些结构主义者所思考的问题而引发的。在某些批评家看来, 结构主义是非历史的: 如果结构一直已经存在, 那么我们如何在这种理论模式的语境中来理解阶级斗争或者女性主义的斗争? 我们如何能说明社会与文化的变革? 此外, 结构主义常常预设一个理想的读者/观者的出场, 却不考虑实际读者或观者的经验。许多理论家自己既以结构主义又用后结构主义的模式进行研究, 尽管在视角上有着巨大的差异, 但后结构主义者也承认关于语言、意义与主体性的根本性预设。

俄国语言学家米哈伊尔·巴赫金 (Mikhail Bakhtin) (1895—1975年) 在早期就指出其中的一些问题, 他反驳静态的与非历史的结构模式。巴赫金的学者生涯以政治上的大起大落而著称, 他致力于由俄国革命与斯大林主义发起的社会与文化问题。对于巴赫金而言, 语言从来就是意识形态的——它从来是植根于斗争与言说的社会条件的^[35]。巴赫金认为, 语言理论总是假设一个与世隔绝的、孤立的言说者, 他的言说创造出独一无二的意义。他称之为独白式的语言 (monologic language), 因为它似乎源自一个独立的、一元化的出处, 与之相反的是“众声喧哗” (heteroglossia), 这是一种人们在日常生活中使用的多元的言说形式^[36]。所以, 比如说, 你对每天随意遇到的人会有不同的说话方式——从给你送早餐的侍者到制止你超速行驶的警官。这些不同的说话方式运用不同的词汇、句子、腔调, 甚至是口音。

137

巴赫金指出, 独白式的语言是向心式的: 独白式语言的言说者试图将所有相异的语言元素与形式都变成一种来自一个中心点的孤立的形式或者言说。独白式的语言要求一种标准语言, 一种“官方的”语言, 每个人都被迫去言说这种语言 (一直在争论的非洲式英语, 或者黑

人英语就是很好的例子)。另一方面,众声喧哗式的语言是倾向于离心的,它通过包容各式各样不同的言说方式、不同的修辞术与词汇,而使语言走向多元化。巴赫金认为,众声喧哗式的语言与独白式的语言一直都在所有的言说中起作用^[37]。这个概念十分有助于我们认识、评价、阐释与视觉艺术相关并且用视觉艺术来表达的不同的言说方式——无论研究的是自制的被褥或者西斯廷教堂的天顶,还是研究工人阶级在博物馆中的经验或者克莱门特·格林柏格或是别的著名艺术批评家的工作。

后结构主义者还进一步认为,结构并不是仅仅等着被发现的什么普世的、永恒的真理。结构是我们为了能够阐释我们周围的世界而创造出来的虚构。克里斯蒂娃认为,一个文本——或者我们可以说是一种文化活动——并非一个“结构”,而是一个“建构”(structuration)的过程^[38]。同样地,雅各·德里达,这位后文将进一步讨论的重要的后结构主义理论家认为,在文本中,结构完全取决于作者的习惯。对后结构主义而言,意义比结构主义所暗示的还要不稳定。后结构主义强调的是在符号的游戏中,在能指与所指关系之间的持续移动。

后结构主义对历史实践——还有艺术史有重要的启发。后结构主义历史学家认为,历史不是在文献与图像里等着被发现的。当我们书写历史的时候,语境是重要的,它不仅仅是过去,也是当下,当下是我们发现并阐释它的条件(这是一种阐释学也承认的观念)。艺术史家诺曼·布列逊指出,历史阐释的证据是数量巨大的——可能是无限的^[39]。停下来想一想这一点,你会认识到最终阐释的形成不可能真正来自其数目庞大的证据:它必定源于艺术史家
138

带入阐释过程的视角。这方面的一个好的例子是最近在性别与性的问题上的学术兴趣:这些问题一直存在,但它使用正确的“镜头”来聚集在它们身上。

福柯的历史：知识就是权力

我们需要关怀，没人关怀我们

你说这是什么？

亲爱的，我们做点正经事吧

心灵自卫的好处

(嗨)流浪汉涌向这场演出

你要拥护你所知道的东西

让每个人都看见，为了打倒那些权力

我来听听你们说……

打倒权力

公众的敌人，“打倒权力”(1990年)^①

法国历史学家、哲学家与后结构主义理论家福柯 (Michel Foucault) (1926—1984年) 对 20 世纪 60 年代末以来的人文与社会科学有着深远的影响。尽管他被许多人批评为糟糕的历史学家、空想家与夸夸其谈者，但我相信他的著作对人仍然是大有裨益的。

作为哲学家，福柯是从一个基本的问题着手的：今天我们是誰？要回答这个问题，他发现他不得不追问，我们如何才能成为现在这个样子？历史，真实的历史，对福柯来说是一个当下的谱系^[40]。我们不是从过去来追溯现在，相反，我们是从当下来追溯过去，考察产生于当下的选择与偶然。没有必然的历史进程，没有进步的模式，没有连续性：历史是一个跳跃、裂缝、偶然、断裂与脱节的过程，历史学家的任务就是去关注这些东西^[41]。对福柯而言，历

^① 这是美国柯恩乐队(Korn)的一首流行歌曲歌词中的一段。——译者注

史学家并不是要连接过去与当下的人；相反，历史学家是将过去与当下断开的人，要质疑我们当下的必然性与合法性意识。

历史与我们根据自身的知识来追问我们是谁相关，与探询决定着我们的政治力量，与考察我们与自身的关系的意识相关——这是我们为了支配那些内在的关系所作出的伦理选择。这意味着历史必须关注对权力在社会中的作用的追溯，关注权力是如何起作用的，谁掌握着权力。历史不是关于伟人与战争的，而是关于体制、理念、信仰与实践的；是关于被权力关系之网控制的普通人的。在欧洲的历史上，福柯的著作关注的这些话题从未被以这样的方式提出来过：性史、监狱史、疯癫史。

139

虽然权力对福柯来说是十分重要的概念，但它是难以捉摸而不容易界定的，它在不同的著作中呈现出多元的联系与意义。权力是难以通过概念来理解的，因为它自身就是复数的、破碎的与不确定的。对福柯而言，关键是，权力是“一个多元而变动的权力关系的领域，影响深远却从未完全稳定的支配力量就产生于这个领域”^[42]。与此同时，它有着历史与空间上的规定性，通过正统的价值、社会体制与政治（关于非正统的更多论述参见第三章）来起作用。而且，权力不仅仅在国家或法律中是有争议的：在社会的各个方面，在从经济到精神、性或艺术的所有关系中都存在着争议。

福柯尤其关注话语的观念，或者是话语的实践（discursive practices）。我们如何在社会中表述并使用知识？知识如何与权力相关？权力是如何进入到特殊的体制、理论或意识形态之中？《知识考古学》（*The Archaeology of Knowledge*）（1974年）探讨了允许话语产生的条件。话语的概念不仅仅包括文本、术语、图像与概念，而且包括文化活动和诸如地图、计算器与试验这样的人造物。话语集中于各种“场”中，这些“场”就是知识交错的结构与联

系^[43]。知识具有权力，因为它表述了被那些掌握着语言的人和名流称之为真理的东西，现实无法在那些话语框架（discursive framework）之外存在。

通过这项工作，福柯对社会试图控制、支配与监视人的身体的方式特别感兴趣，他称之为“身体的政治技术”（political technologies of the body）^[44]。在《规训与惩罚：监狱的诞生》（*Discipline and Punish: The Birth of the Prison*）（1995年）中，福柯通过谱系的方式追溯了监狱的发展史。从我们的文化视角来看，我们也许会想，监狱到处都是，但它们仅仅存在了数百年。福柯关注18世纪，当时刑事体系开始放弃像鞭笞或烙印这样的惩罚，而是以改造作为首要的目的^[45]。这就使囚犯的建筑成为必要，在这些建筑里，罪犯的身体不会受到惩罚，而是受到管制、控制，并被改造以令他们学会不再犯法。

福柯还热衷于开创新的视域，他将性视为社会的建构而非内在的或自然的东西，并视之为权力统治的工具（同样参见第三章）。他的《性史》（*History of Sexuality*）的第一卷【也以《对知识的意愿》（*The Will to Knowledge*）为名出版】是以质疑后维多利亚时代的文化压制了性这样一种被广泛接受的信念开始的^[46]。恰恰相反的是，福柯认为我们的文化正处于积极生产性与有性别的主体的话语之中。因为对于权力关系而言，性是在多元方向之中与众多伴侣之间的一个关键的“转换点”：男人与女人、青年与老年、牧师与世人等等^[47]。他认为，18世纪以来，以性为核心的知识/权力关系网便依赖于四个关键的策略：女性身体的“歇斯底里化”（hysterization），儿童身体的“教育化”（pedagogization），对生产行为的社会化（socialization），还有对不正当行为的精神分析化（psychiatrization）^[48]。

结构主义、后结构主义与艺术史

结构主义与后结构主义对艺术史都产生了极大的影响，尤其是当它们的出现迎合了一种对符号学与社会语境问题的兴趣的时候。比如，法国艺术史家于贝尔·达弥施（Hubert Damisch）在他关于文艺复兴的研究中运用了结构主义的方法。他暗示道：文艺复兴绘画严格的线性透视受到了对云以及其他蒙眛的空气效果的采用的抑制^[49]。在某种意义上，结构主义思想的成分长期以来都出现在艺术史之中——海因里希·沃尔夫林为展示视觉分析而对二元对立的运用（线性的/涂绘的、开放的/封闭的形式）就是很好的例子^[50]。

后结构主义尤其需要一种与众不同的方式来思考艺术品，再现还有特别是模仿（对现实的模仿）。正如我们所看到的，后结构主义语言理论家认为，在语言与其所指涉之物之间没有明显的或必然的联系：这样的联系具有文化属性，是基于人的选择与惯例。后结构主义理论家与艺术史家将这样的论证扩展到了视觉艺术之上。例如，罗兰·巴特写的《显相器：反思摄影》（*Camera Lucida: Reflections on Photography*）（1982年）就是对肖像摄影和作为能指的摄影与作为所指的坐着被拍摄的人之间的关系的有力的思考。巴特指出我们无法以这种特殊的方式将摄影的再现与所再现的人物分开^[51]。正如基斯·马克塞（Keith Moxey）在《理论的实践：后结构主义、文化政治与艺术史》（*The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*）（1994年）中所言，视觉形式并非是模仿的，它们并不是艺术家借以捕捉真实世界的属性的手段；相反，视觉形式是对世界的带有价值判断的阐释，它们在各个文化与各个时代之间都是大异其趣的^[52]。

尽管艺术史一直以来关注的都是一个孤立的艺术家的作品、一个时代或者一种文化，但是后结构主义指出了这些阐释模式的人为性，即使它们也许看起来是自然的或者必然的。也许更具有挑战性的是追溯一个特殊的母题或者诸如破坏圣像这样的运动，或者是以新的方式对艺术家或图像分类，就像巴特在《萨以德、傅立叶、罗耀拉》（*Sade, Fourier, Loyola*）中所作的那样，在三位明显不同的思想家之间作出了出人意料的联系^[53]。在后结构主义的艺术史中，重点不再是简单地给艺术家编一个“影响”的目录，看看过去或现在的什么作品能使他感兴趣，而是追问他选择特定的艺术家与图像的理由是什么——追问在他当下的语境下通过重新使用与改写视觉图像上的目的何在，并追溯这些选择对观者的影响。

福柯关于权力这种身体、性的政治技术与历史性质的观念对艺术史的实践有着巨大的影响。尽管福柯首先感兴趣的是文学、哲学与历史，但他的确有过关于艺术的著述（并且无论如何没有一篇是特别在意学科的边界的）^[54]。方式之一便是考察艺术体制——诸如博物馆或者画廊——就像福柯考察精神病院与监狱一样（亦参见第三章）^[55]。尼古拉斯·米尔佐夫（Nicholas Mirzoeff）即借助福柯的工作去追溯“身体图景”——身体是一团多元的、灵活的符号——以解释在艺术中被创造出来的理想人物的不同版本^[56]。

实践结构主义与后结构主义的艺术史

这张照片（图 5—5）是为法国神经病医生让-马丁·沙尔科（Jean-Martin Charcot）（1825—1893 年）而拍摄的，他研究的是神经病。沙尔科工作于巴黎著名的萨勒贝特里埃（Salpêtrière）医院，它是为贫困妇女开设的，值得一提的是弗洛伊德曾与他共事

过。在沙尔科的指导下，被诊断为歇斯底里发作的病人都被巧妙地拍了照，为持怀疑态度的同行提供歇斯底里发作的病状的视觉证据。这些图像为多卷本的萨勒贝特里埃医院的图像志摄影集（1877—1880年）提供了原材料。这些照片有着很强的舞台效果，很可疑的是在这些照片中被描述出来的妇女在什么程度上是根据沙尔科^①的期待来表演的^[57]。

142



图 5—5 狂热的表情，萨勒贝特里埃医院的图像志摄影集，第十四张

- ▶ 关于通过医学界与对疯癫的医学化而对人的身体实现的规训，这个图像能告诉我们什么？关于这个时代的歇斯底里发作与神经病的概念，这个图像能告诉我们什么？这个图像体制的与社会的语境——即精神病收容所、医学界、性别与阶级关系——是什么（在这一点上

^① 沙尔科是现代神经学公认的创始人之一。1882年，他在萨勒贝特里埃成立了一所神经疾病诊所，这在当时的欧洲是独一无二的。沙尔科对后来被称为歇斯底里的疾病抱有很大的兴趣。他相信歇斯底里是家族遗传下来的神经系统衰弱所导致的结果。为了研究歇斯底里，他学习了催眠术，并很快成为了这门新兴“科学”的大师。沙尔科相信催眠状态与歇斯底里的发作是非常相似的，因此他对病人进行催眠，试图诱发并研究他们的症状。但他并没有通过催眠治愈他们的打算——事实上，他感到只有歇斯底里病人才可能被催眠，所以文中有此“期待”一说——译者注。

显然可以参照福柯)？

- ▶ 在此有什么二元概念（心智健全/心智不健全、歇斯底里/镇定、真实的/做作的、歇斯底里的/清醒的等等）在起作用？隐含的观者，这个图像志的读者——这个我们可以期待为白人、异性恋者与19世纪的专家的人——是如何被包含在这些二元的建构之中的？
- ▶ 我们能看到什么样的摄影惯例（结构）在这里起作用？摄影师——或者就此而言那个坐着的人——是如何挑战或者重构那些惯例的？在歇斯底里症类目的编制中，摄影扮演了什么角色？
- ▶ 这个图像透露了什么样的权力与意识形态的叙事，什么样的话语实践？
- ▶ 这张照片是否揭示了歇斯底里症的观念，或者歇斯底里的诊断与一个特定的病人的歇斯底里症之间的张力？这是否能被读解为歇斯底里症的语言和言语之间的张力，或者是独白式（医生的权威）与众声喧哗式（由病人体验并表达出的多元的条件）之间的张力？
- ▶ 通过诸如催眠、电击休克疗法与生殖器控制这样的技术，沙尔科诱使那些反感他的治疗的病人产生歇斯底里的症状。这一点在这张图像中是否有任何程度的体现？这个主体的反抗是否明显？

143

解构

解构并不是对错误的揭露。它是长期坚定不移地观察真理是如何被生产出来的。

加亚特里·斯皮瓦克(Gayatri Chakravorty Spivak)：差异之间

的连接：与阿尔弗雷德·阿特亚加访谈(斯皮瓦克文集《The Spivak Reader》, 1995年) (*Bonding In Difference: Interview with Alfred Arteaga*)

解构是经常被使用——并且被误用——的一个词。它常常不恰当地作为“分析”或者“阐释”的同义词出现，就像在“让我们解构这幅画”这样的句子里一样。当斯皮瓦克引述上文的时候，这个词也能被错误地用以意指寻找隐藏着的“错误”。把玩这个词也许会让某些人感到知识上的时髦，但这实际上意味着对这种非常独特的并且是复杂的理论性建构严重缺乏了解。

阿尔及利亚裔法籍哲学家雅各·德里达 (Jacques Derrida) (生于1930年) 创造了“解构”一词，以意指一种理论构想，这种构想探讨的是知识与意义是如何被建构出来的^[58]。他从马丁·海德格尔那里改造了“解构”这个词，海德格尔用了几个不同的词 (包括解构与还原) 来暗示他与哲学的过去的复杂关系。海德格尔感到他在批判欧洲大陆哲学的同时又深深地被它所吸引了。德里达也是如此，他被这种文本深深地吸引，同时又批判它。德里达指出，我们通常认为语言是对意义的传达，语言能同时传达意义的在场与不在场^[59]。也就是说，任何特定的陈述试图不说的东西也许与它所说的一样重要。符号的漂移游戏使这种意义与非意义之间的张力成为可能 (参见第二章)。解构源于一个为众多后结构主义思想家所表述过的观念，即结构并非某种等着被揭示的深层真理，而是通过话语被它们自身的文化建构创造出来的。没有客观的、放之四海而皆准的获得真理或宣称拥有真理的途径。

1967年，德里达准备通过三本重要的著作来陈述他的核心观念：

144

《言说与现象》 (*Speech and Phenomena*)、《书写与差异》 (*Writing and Difference*) 与《关于写作学》 (*Grammatology*)。与其他的后结

构主义学者一样，德里达质疑形而上学的确定性，这种言说的主体产生出一个始终如一的、有计划的与理性的视角，还产生出一种统一的意义，它直接指向一个预先存在的真实。对德里达而言，解构是阅读必要的策略，因为理性的观念是如此根深蒂固地植根于西方的思想与语言之中——并且仍未被承认^[60]。尤其是在这种早期的工作中，德里达质疑在特定语境中被接受为惯例与基础的二元对立（自然/文化，男人/女人）。通过考察这些理由的基本结构，德里达揭示出它们是文化的建构，而非像它们被表述的那样是根本真理：“阅读必须关注某种未被作者所意识到的关系，这种关系介于他所支配的与他未曾支配的他所运用的语言模式之间。”^[61]于是我们可以追问，为什么这些结构首先发生了作用？为什么一个文本会将文化建构为高于自然的东西？或者将男人建构为高于女人的东西？

对于德里达而言，一个关键的概念是“延异”。尽管德里达坚称“延异”并非一个词或者一个概念，但它似乎长期以来被当作是词或者概念来使用。“延异”（differance）是法文词“差异”（difference）的一种（错误的）拼法，这个词大致相当于英文的“差别”（difference）。尽管如此，延异指的是一种认为能指与所指是不同一的概念：它们彼此相异，不在一个空间之中^[62]。符号不仅与许多其他作为无尽的能指链的一部分的符号相异，而且还尾随于（迟于）这些符号之后。这种符号的相异与尾随意味着每一个符号都在重复着空间与时间的创造。最终，不可能存在终极真理，因为真理只能借助于差异才能存在：它不可能是绝对的或者放之四海而皆准的，因为它不能存在于时间与空间（二者对意义的产生都是至关重要的）之外。任何真理因而都是或然的、相对的与片面的。符号只能借助差异（正如在拉康式的精神分析中，自我只能通过他者而存在）来指涉或者创造意义。如果一个词有所指涉，它是通过相异来指

涉，并且同它相异的词就变成了一个痕迹——一个不可避免的它在场的不在场部分^[63]。从这个观点来看，文化变成了一个关系网：差异、位移、痕迹、延迟。

尽管德里达坚称，解构并不为分析文本提供一个方法论的程式，但在前述的三部早期的作品中，他提出了一种结束阅读的做法，这种做法影响了许多领域中的文化批评。德里达的后期著作，比如《绘画中的真理》（*The Truth in Painting*）（1978年）与《明信片》（*The post Card*）（1980年），就常常尝试新的主题与形式的关系，而不是体系性地处理语言与阐释^[64]。

145

艺术史与解构

关于文本与文本的再现，德里达不得不说的许多东西同样可以运用到视觉再现之中。对于德里达而言，艺术是十分重要的，因为它可以质疑我们的文明的形而上学的基础。艺术作品也许能指出一条走出逻各斯中心主义的道路，因为它们超越了同一性的逻辑，并上演着延异的游戏。艺术作品自身解构了对在场与真理，或者是对作为在场的真理的追求（记住，西方哲学的传统目的是追求真理）。如果解构质疑我们能够明确的知道世界这种危险的概念——更不用说明确表达我们知道的东西，并按照这种知识来行动的观念了——那么视觉艺术就是这种不确定性的最佳例子，也是能指的开放游戏的最佳例子。

德里达曾写过一些直接涉及艺术的著作。《绘画中的真理》中最著名的文章考察了艺术史家麦耶·夏皮罗（Meyer Schapiro）对海德格尔的论文《艺术作品的起源》（*The Origin of the Work of Art*）（1935年）的回应，这篇文章是关于梵高的两只鞋的绘画的^[65]。“这样的

器具”，海德格尔写道，“属于大地，它被保存在农妇的世界里……梵高的画揭示了这个器具，这双农鞋真正是什么……这个存在者进入它的存在的无蔽之中……”^[66]对于海德格尔而言，这双破旧的鞋的图像唤起并成为了这个农民的世界；但夏皮罗将这篇文章批评为纳粹所运用的如此冷酷的一种危险的感伤主义。他继而认为，这不是农鞋，而是城里人梵高自己的鞋。德里达认为，因为海德格尔与纳粹有关系，所以夏皮罗的分析是一种报复——与还原的做法。

146 对于德里达而言，这场对话引出了许多有意思的问题。这幅画属于谁？为什么夏皮罗觉得有必要将它回归——还原它——到其“正确的”话语之中？总之在一幅画中什么被还原了？模仿——在这幅画中对鞋的再现——向我们还原了鞋么？如果一幅画在再现的意义上描绘了什么东西，那么它是否也同样向它的作者描绘了这件东西（观者、画家或是主体）？在这个意义上，模仿的问题与伦理学的问题是相对应的。德里达继而追问，为什么海德格尔与夏皮罗都假定，这幅画再现了一双鞋，而不仅仅是两只鞋？尊重艺术作品就是避免急于下结论，但只要我说这幅画再现了一双鞋（一左一右配对的两只鞋），德里达宣称，我们就已经开始审讯这件艺术品了。

可是德里达发现这种十分可疑的对艺术作品的“审讯”是艺术史实践的根本所在。从瓦萨里到潘诺夫斯基，艺术史学者都关注的是解释——这种观念认为艺术品是有逻辑的，并且是可以理解的，还认为艺术品是模仿性的，而且是对现实的再现。在解构精神的指引下，一些艺术史家强调艺术品是拒绝阐释的，以此来解构这门学科自身的二元对立，这种拒绝是为艺术史所不容的（毕竟，如果艺术真的不能被阐释，那么也就不需要艺术史家了）。

艺术史家史蒂芬·梅尔维尔 (Stephen Melville) 曾努力探讨解构对

视觉对象的研究所具有的意义，他指出：“被解构并用于解构的对象这个问题……并不是关于这个对象是什么的问题，而是关于它如何成为解构的对象，或者更简单一点说，是关于它成为解构的对象的原因是什么的问题。”^[67] 梅尔维尔关注的是，一旦解构以这个对象来承认它自己的有效性，那么必须小心，不要武断地把这个对象说成是一种话语的表述，这种表述把这个对象还原为一种“纯粹”理论上的建构。也就是说，一旦理论以这个对象来承认它自己有效，认为这个对象纯粹是理论建构的这种危险就会出现。如果对象只是对象，那是因为它们在某程度上抵制（反对）理论。尽管如此，与此同时“这个对象的跨学科模式”并不是强加在这个对象身上的，而是“这个对象本身一个不完全恰当的后果”。这个对象的后果并不是由于它的本质造成的，而是由于它与艺术史主体的关系造成的：这个对象预示了它自己的历史学的与理论的说明。

实践解构的艺术史

在解构能够像编程一样用于视觉或者文本再现的研究的这种观念上，德里达对它的反对从未能阻止过众多的学者在这方面的尝试。在本节中，我将在试图对德里达的反对保持谨慎的同时，提出一些提问的方式，这些方式是由解构方法的启发而来。

147

艾德莫妮亚·刘易斯（Edmonia Lewis）（约生于1840年，约卒于1890年）是一个杰出的人物，她是一位美籍非裔妇女与一位本土美国人的后代，对艺术满怀热情，尤其是对雕塑。尽管阻碍重重，她还是能够接受专门的训练，成为一名雕塑家。她在罗马开了间工作室，维持了许多年，常常向出国旅游美国人出售她的作品。

▶ 在这尊雕像中，是什么二元对立在起作用（图5—6）（男人/女人、

黑/白、奴役/自由)？比如说,如果这尊雕像表现了自由,那么在这里奴役制是如何作为线索而同样存在的?



图 5—6 艾德莫妮亚·刘易斯,永恒的自由 (Forever Free), 1867 年,大理石,哈佛大学画廊,华盛顿

- ▶ 这尊雕像是如何操纵男人/女人这一对词组的? 哪一个词是优先考虑的? 哪一个次要的? 这在视觉上是如何建立起来的? 与其他有等级秩序的成对词组相关的这对有等级秩序的词组,在你看来它是如何被这尊雕像所质疑的(黑/白、自由/奴役)? 这种男人高于女人的做法是否破坏了对这尊雕像的其他读解? 这些对立是如何取得平衡的?
- 148 ▶ 在这里,对非洲人与美籍非裔的粗俗的种族主义式的描绘也是一条线索,这样的描绘在 19 世纪十分盛行;你可以说,这个图像甚至在他们不在场的时候遵从或者指涉(延异)他们。艾德莫妮亚·刘易斯利用古典雕塑的惯例与材料来反对这种描绘,赋予这些形象以尊严。可是——首先,那些描绘只是简单地为了这种视

黑人为丑陋的审美规范辩护吗？刘易斯的描绘策略是否成功地挑战了潜在的白人胜于黑人的审美的等级秩序？关于在19世纪制作不含种族主义的图像的可能性或者不可能性，这个形象显示出了什么？

- ▶ 这里也隐含了黑人艺术家与女性艺术家还有黑人女性艺术家的观念。这件作品的技巧是如何责备这种状况的？与阐释学或是在本章中讨论的其他看法一样，解构也常常是与其他的理论研究相结合的，在这里女性主义与批判的种族理论也许对你会有所帮助。

对巴台农神庙的雕塑（图5—7）的一个解构性的读解也许能解决关于它们的阐释与归属的问题：

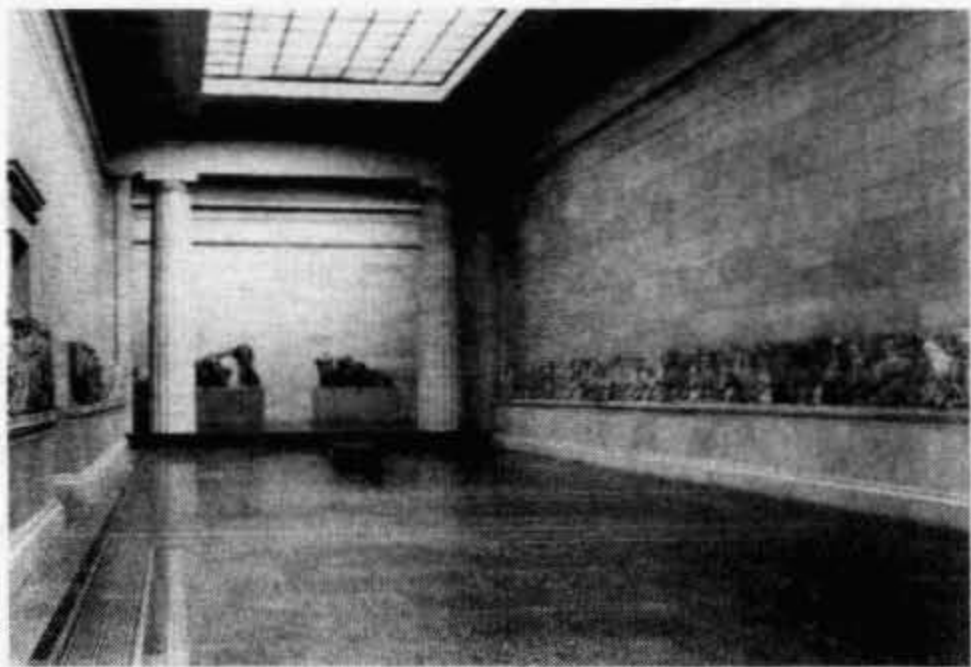


图5—7 伦敦大英博物馆中巴台农神庙大理石复原后的面貌，正对观众的是东面山墙上的人物

- ▶ 通过将巴台农的（埃尔金）大理石称为杰作，并视之为“我们的”遗产，大英博物馆高呼希腊文化乃是全人类的财富，并且是西方文明的源泉。这些二元项——过去/现在、文明/野蛮、普世的/特殊的、最高点/最低点、我们的/他们的、西方的/非西方的，它们的逻辑是什么？在建构这样的观点时，什么东西被边

缘化了？

- 149 ▶ 希腊曾正式要求返还巴台农神庙的雕塑，它认为这些雕塑是在19世纪早期的时候被非法带出这个国家的。大英博物馆反驳这个声明的合法性，并指出大英博物馆的三个基本原则之一是藏品应该被“完整地永久性保存”。如果解构最终关注的是真理宣称（truth claims）^①、政治还有正义，那么对希腊与英国的争论的一个解构性的读解如何才能有助于说明这一点？

作为现状与现实的后现代主义

后现代主义是当代一个重要的批判性的与创造性的运动。但在我们能够真正地探究后现代主义之前，我们不得不追问：什么是现代主义？

界定（诸）现代主义

在艺术史中，我们也许会用现代主义或现代主义者这样的词汇来指称一个时期、一件艺术品或者一组艺术品、一种文化，或是阐释文化的一种方法。在艺术界，现代主义通常被认为是以法国19世纪50年代的古斯塔夫·库尔贝和爱德华·马奈和作家夏尔·波德莱尔这样一些艺术家的作品为开端的，并且在20世纪的上半叶臻于鼎盛。

现代主义艺术家与作家在瞬息万变的当下、在令人眼花缭乱的城市景观还有在现代世界中为他们的艺术寻求灵感。他们有意拒绝那种

^① “真理宣称”是一个语言学概念，指的是在认知层面的沟通过程里，我们是期望所有的句子能够反映着外在世界的事实，并且是透过这些认知句子把相关事实告诉别人。——译者注

认为他们应该关注如学院所教授的那种过去的艺术传统的观念。这种与过去的决裂意味着现代艺术家不得不去发明适于表达现代社会的新奇与快速发展的形式、构图、媒介与符号。所以当马奈打算画一个女性的裸体时，他没有创造出一个多愁善感的、透视柔和的冒充希腊女神的形象；而是画了一个十分现代的女性，一个妓女——还有拿着一束花的仆人、一只可笑的猫和挑衅式的凝视。20世纪早期，马歇尔·杜尚以同样反传统的姿态在一个小便池上签名“R. Mutt”^①，并将其挂在了画廊的墙上；瓦西里·康定斯基钻研抽象的形式，而超现实主义者在探究无意识。

前卫的观念与现代主义是一同出现的——这是一种意识到自己处于先锋地位的观念，一种创造与寻求新事物的观念，一种攻击已有的艺术与文化体制的观念。杜尚恰恰震惊了观看艺术的公众，有意地拒绝过去的再现传统，并努力寻求更直接、更诚实并在根本上更合法的东西。艺术家们致力于创造新的形式与媒介——新的形象与新的社会秩序，它们将会建立在旧形象与旧的社会秩序的废墟上。但是，尽管有着革命性的目标，这场现代主义在许多方面是在用另一种权威取代权威，就像一种对文化与文化产品的包罗万象的视角取代另一种包罗万象的视角一样。

150

与此同时，现代主义与一种特殊的艺术史的讲述方式，一种特殊的艺术史叙事发生了联系。这是一种一元论的、无所不包的叙事——它是一种强调英雄式（男性的）艺术家的形象、欧洲（与更后来的）美国文化生产中心论的叙事，一种从古代世界追溯到现代的艺术史的叙事。艺术史曾经如此过分地关注欧美的现代主义，以致常常忽视了其他地方的现代主义现象。现代主义现象以不同于欧洲的方式在非洲、

^① 即理查德·穆特，是美国一家卫生用品制造商的名字。——译者注

亚洲、太平洋国家和拉丁美洲展开。现代主义并不仅仅只发生于欧洲，也并不仅仅首先发生于欧洲，而后才将自己完整地出口到世界各地（虽然这是殖民主义的机制）。还存在着区别于西方现代主义并与之对话的现代主义活动。

将“后”加于现代主义

是否“后”在后现代主义中意味着“后来的”现代主义，“针对”现代主义——或者二者都是？后现代主义是否对资本主义进行了批判？或者这是否是资本主义的优势地位的文化表述？总之，后现代主义是从什么时候开始的？

该词首次出现于 20 世纪 30 年代，并在 50 年代与 60 年代流行于文学批评界，但直到 70~80 年代，它才被理解为谈论背离了现代主义惯例的文学、音乐与视觉艺术的形式。该词最初是广泛地被用于描述一种建筑，这种建筑不仅受到了现代主义建筑的启发，而且还受到了对过去的建筑与母题采取折中布局的启发。在绘画、雕塑与其他媒介中，后现代主义总是同拒绝绝对真理和现代主义的高高在上联系在一起；同对过去的传统的兴趣联系在一起，这种兴趣是被现代主义所排斥的；同拼凑，也就是将各种元素与母题的大杂烩联系在一起；同对具象图像的回归联系在一起。诸如建筑师菲利普·约翰逊（Philip Johnson）与约翰·伯奇（John Burgee）（生于 1933 年）设计的纽约城的美国电话电报公司（AT&T）（现在的索尼）大厦，詹姆斯·斯特林（James Stirling）在斯图加特的新州立画廊（Neue Staatsgalerie）（1977—1983 年，图 5—8），或者丹下健三（Kenzo Tange）的东京城市大厦（Tokyo City Hall），都是很好的例子，“后现代”一词扩展得如此之快，以至于你

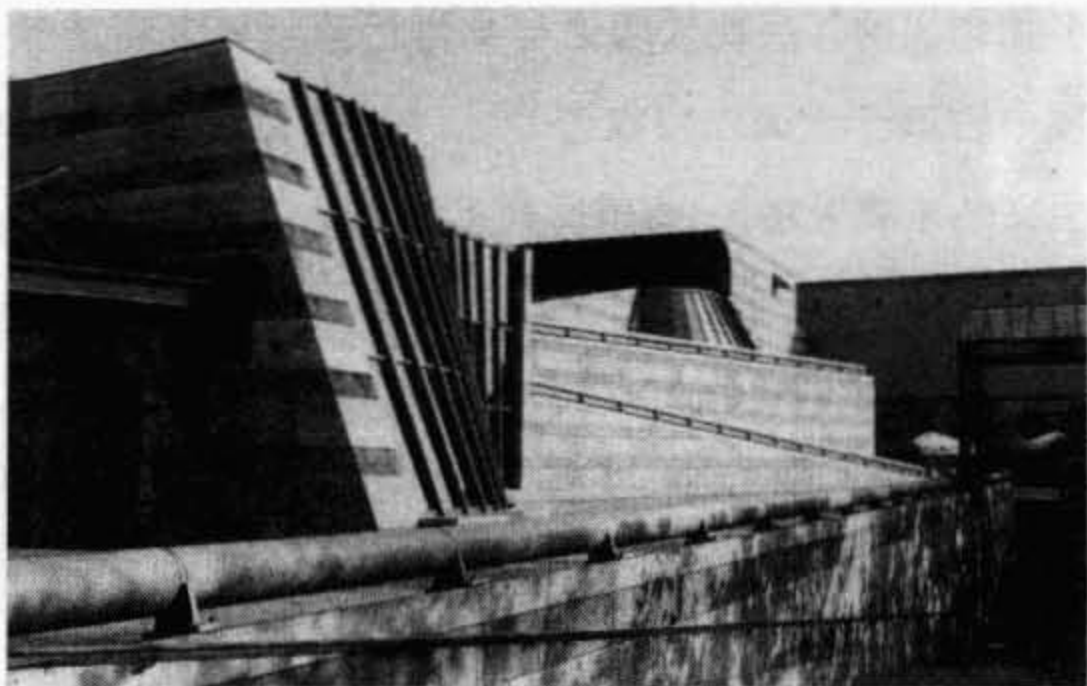


图 5—8 斯特林为斯图加特市建的画廊在比例与窗和圆柱的运用上融入了对古典风格的参考,并带有诸如明亮的色彩与波状的墙这样一些有趣的元素。斯特林写道,这个博物馆是一个“各时代的风格都被混合在一块,犹如一幅巨大的拼贴画一样的地方——那么,为什么这座建筑本身就不能成为这样一幅借用了各种建筑风格的拼贴画呢?”尽管这幢大楼具有新颖的建筑形式,但道格拉斯·克林普(Douglas Crimp)批评它是一种过时的、与博物馆的功能相悖的模式老而不死。

自然而然地以为后现代主义只是建筑或者室内设计的一种潮流而已。但文化批评家豪·福斯特(Hal Foster)认为,后现代主义不仅仅是一种建筑风格,而且是在媒介无处不在的地球村中、在后工业社会多变的阶级与文化构成的语境中生活的一种环境。它对源于启蒙运动的理性与进步理论的思考世界的各种方式提出了严重的质疑。福斯特有影响力的文集《反美学》(*Anti-Aesthetic*) (1983年)不仅收入了他自己对后现代理论值得称道的综述,而且还收入了尤根·哈贝马斯(Jurgen Habermas)、让·波德里亚(Jean Baudrillard)、弗雷德里克·詹明信(Frederic Jameson)、罗莎琳德·克劳斯(Rosalind Krauss)以及其他人的重要论文^[68]。这些批评家探讨了后现代主义对现代主义最重要的事实的批评,并且质疑诸如中心/外围、文明/原始、高级艺术/低级艺术、文化/自然、想象/真实、创新/传统这样的二分法。正如胡森(Huysen)在《绘制后现代的地图》(*Mapping the Postmodern*)

(1984年)中指出的,后现代理论与文化活动不再自动地赋予在这样一些二元项中的第一个词以特权了^[69]。尽管如此,还存在着少数的对后现代主义的乐观看法。美国文学批评家弗雷德里克·詹明信(生于1934年)在《后现代主义,或者晚期资本主义的文化逻辑》(*Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism*)中,将后现代文化与美国军事和经济霸权的新浪潮联系在了一起——“在这个意义上,”他认为,“正如整个阶级的历史一样,文化的背面是鲜血、痛苦、死亡与恐怖”^[70]。

质疑宏大叙事

后现代理论的重要著述之一是法国哲学家让-弗朗索瓦·利奥塔(Jean-Francois Lyotard)的《后现代状况:关于知识的报告》(*Postmodern Condition: A Report on Knowledge*) (1979年)。利奥塔(生于1924年)认为,西方文明的宏大叙事——那些号称能解释万物的无所不包的真理——不再起作用了。他宣称,宏大的、包罗万象的诸如人文主义这样的理论无法帮助我们理解文化的不断演变,理解文化的形式与实践无止境的结合与再结合的过程。对文化的任何单一的解释都是不可能的——文化不能被还原,比如,不能像某些马克思主义者会做的那样还原为单独的经济决定论,或者像某些精神分析学家会认为的那样还原为心理决定论。相反,利奥塔与其他学者要求我们将文化当作一个过程去考察,而不是当作一个物去考察,他们强调的是决定这个过程的社会语境。利奥塔认为,最重要的是我们要认清那些决定着我们的文化与社会的宏大叙事,认清那些掩盖的东西并不比它们揭示的东西少的叙事,以及那些对人类行为的压制并不比对人类行为的支持少的叙事。在这个意义上,历史与文化并非是单一的叙事,

而不过是力求与权力关系达成协议的对话而已^[71]。

尤其是利奥塔这样的后现代主义者，他们反对一种观念，这种观念认为欧洲的传统为关于历史、文化或者政治的真实性的判断设定了一个放之四海而皆准的标准。没有什么传统能以权威和确然性自居代表所有的人文主义。相反，各种不同的传统会因为它们对世界的独特的观照方式而受到尊重。传统不会因为它们声称是真理或者是权威而受到尊重，而是因为它们致力于解放并发展人的可能性的各种方式而受到尊重。在这个意义上，后现代主义、女性主义、酷儿理论与后殖民主义彼此需要更多的交流，因为，在质疑西方文化高高在上的问题上，后现代主义为种族、性别、性、阶级、民族性等等的政治学打开了局面。后现代主义理论家与马克思主义的意识形态理论家们都有同样的看法，认为在决定人类的存在与同一性的问题上，文化与经济同样重要，同样是一个战场。

153

正如后现代主义将西方文化去中心化一样，它也同样将西方关于主体的观念去中心化了。为后现代主义所质疑的重要的宏大叙事之一就是那种孤立的、统一的、完整的、站在一个以自我为中心的立场言说的主体的观念。后现代主义同意后结构主义的主体是碎片化而且是自相矛盾的概念，并质疑人类的意识或者理性是决定人类历史的强大动力的观念。后现代的主体是碎片化、去中心化的，它只站在一个以他或她自己为中心的立场，从一个独特的视角来言说。安德里亚斯·胡森（Andreas Huyssen）论证说，后现代主义并不像后结构主义那样为主体的死亡辩护，甚至不致力于新的言说、书写与行为主体的理论与实践。与对个体主体的欢呼（或否定）不同的是，后现代主义关注的是符码、文本、图像与其他文化产物与活动是如何决定主体性的。

碎片化、拼凑与拟像

许多话语实践都与后现代艺术和文化相关。我在此要讨论对艺术史而言比较重要的三种观念——碎片化 (fragmentation)、拼凑 (pastiche) 与拟像 (simulacrum)。

正如我们所注意到的，后现代主义常常与多元论的思想有关——这种观念认为没有唯一正确的看待世界的方式。在这种语境中，主体的碎片化取代了作为现代主义的特点的主体的异化。所以在现代主义中，主体感疏远了他周围的世界——但至少他有认识自身与世界的方式，并认同这种将他与世界相分离的隔阂。在弗里德雷克·詹明信看来，主体的碎片化的生成是由于产生于晚期资本主义的在世界中生活并占据空间的各种新方式。无论我们是在谈论一幢楼的建筑空间，还是在谈论全球关系的概念性空间，晚期资本主义已经超越了个人身体定位自身的能力，也超越了感知其周围环境的能力，或确定其在巨大的、多民族的交流与资本网络中的位置的能力，而我们大家又都深陷在这些巨大网络中。晚期资本主义渴望这种超级空间，其规模之巨大史无前例。

154 晚期资本主义也以注重对旧有图像与日用品的再利用而著称，并且后现代艺术与理论质疑的恰恰是原创性这种观念，这种进步的观念与文明不断创新的观念。在这种精神的指引下，艺术家辛迪·舍曼 (Cindy Sherman) (生于 1954 年) 在有意模仿胶片电影的照片上摆姿势，与她同时代的谢丽·莱文妮 (Sherrie Levine) (生于 1947 年) 直接翻拍其他艺术家拍的照片。詹明信引用安迪·沃霍尔的作品，作为世界已经变成了它自身的图像的一个很好的例子。

后现代主义热衷的是对许多领域中的图像进行研究，在《仿像与

仿真》(*Simulzera and Simulations*) (1981年)中,法国哲学家让·波德里亚(生于1929年)探讨了仿像,这是一种没有原作的复制^[72]。波德里亚指出,在大众媒体那里根本没有依附能指的所指:根本没有真实,能指并不产生或者再现什么。在这个意义上,仿像——这种图像——变成了真实。后现代文化批评家们还造就了一个副业,专门分析诸如麦当娜这样的名人,这些名人都是图像:他们存在于公共机器这种化了妆的艺术家与形象顾问这种录制间的再合成、影像的处理等等之间,当它变成了麦当娜的时候,是谁真的在“那里”?仿像出现威胁的恰恰是西方思想的根基,这个根基从柏拉图时代以来就在原作与复制品之间作了区分,而后者是次要的或是无价值的。

而且波德里亚认为,由于有大众媒体,所以根本就没有脱离仿像的途径。仿像无所不在,它们决定了我们的现实,决定了我们如何生活与活动。它们为我们提供告诉我们要做什么的符码或者模式,在这样的冲击面前我们是被动的。波德里亚认为,当图像比任何其他的“现实”都更“真实”的时候,在那里便只有表面而没有深层的东西,只有能指而无所指,只有模仿而无原作,我们都处在超现实(hyperreality)的领域之中。这种超现实的最好例子之一就是迪斯尼乐园,它是被精心制作出来的并不存在于“真实世界”的各种事物的“真实存在”。

现代主义、后现代主义与艺术史

现代主义有着许多不同的含义,它能被用来描述一种讲述艺术史的特殊方式——尤其是现代艺术。现代主义的艺术史是建立在一种包罗万象的叙事上的,这种叙事为后现代主义所批评。后现代主义认为,艺术史关注欧洲,尤其是诸如罗马、巴黎与柏林这样的城市中心。它根据一种理性与进步的模式来展开——所有的艺术史(不可避免地)都是走向

当下的一种进程。世界的其他部分几乎都被忽视了，并且重点是在男性艺术家身上，他们都受过生产高级艺术的训练：绘画、雕塑与建筑。

后现代主义的艺术史致力于以多元的艺术史实践来取代这种单一的宏大叙事。特别是在讲述现代艺术史的时候强调复数的现代主义，而不是单数的现代主义，同时艺术史学者不仅致力于整合地域性与多国性的视角，而且还探讨种族、阶级、性别与性的问题。现在新的兴趣不仅关注亚洲、非洲、太平洋地区与拉丁美洲各自有别的现代主义，而且还关注对视觉艺术更为完整的分类，这种分类包括“高级”与“低级”艺术。好的例子包括奥奎·恩威佐 (Okwui Enwesor) 的展览目录，《在/视》 (*In/Sight*) (1996年)，它关注的是20世纪非洲的照片，还有恩威佐与奥鲁·欧奎博 (Olu Oguibe) 编辑的文选《读解当代：从理论到市场的非洲艺术》 (*Reading the Contemporary: African Art from Theory to Marketplace*) (2000年)^[73]。艺术史学者同样批判地审问现代主义的基本信条与实践——正如罗莎琳德·克劳斯的论文《前卫派的原创性：一个后现代主义者的复述》 (*The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition*) (1981年) 中，她考察了关于原创性与男性的个人主义的信条，它们是前卫观念的根基^[74]。

对于艺术史学者而言，后现代主义促成了对这门学科，还有对我们与过去的艺术和艺术史之间的关系的历史的重新评价。德国艺术史家汉斯·贝尔廷 (Hans Belting) 在《艺术史终结了么?》 (*The End of the History of Art?*) (1983年) 中对艺术史的这种转向作出了有争议的分析^[75]。贝尔廷认为，艺术史在19世纪的时候已经经历了一次断裂，当时的艺术家们背离了过去。他说，结果是我们提出了两种不同的讲述艺术史的方式，一种用来讲述前现代时期，另一种用来讲述现代时期。贝尔廷主张艺术史家必须将这两种方式合二为一，他拒绝“为艺术而艺术”的观念，而赞同一种艺术塑造文化活动，也被文化活动所

塑造的意识。艺术史学者通过这种方式来解构艺术与生活之间的旧的二元对立。贝尔廷继而暗示，艺术史家也必定对当代艺术感兴趣，它与现代艺术不同，是植根于强烈的历史与文化意识之中的，并不再伪装成包罗万象的叙事。我们不必持像贝尔廷对当代艺术那样的信仰，但他的看法是值得考虑的。就在贝尔廷的著作译成英文出版的同时，美国艺术史家唐纳德·普莱齐奥西（Donald Preziosi）（生于1941年）在《反思艺术史：对一门做作的科学的沉思》（*Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*）（1989年）中认为，艺术史在20世纪70年代与80年代所经历的危机并不是什么新鲜的东西。由后结构主义、后现代主义还有一般的批评理论所提出的问题，都可以追溯到作为一门学院的学科这个艺术史的基础之上^[76]。

156

实践后现代主义的艺术史

尹卡·索尼贝尔（Yinka Shonibare）生于伦敦，有尼日利亚血统。作为艺术家，他质疑地理学、种族与艺术活动的简单的二元项，探讨强大的殖民主义的力量。在这个装置中，索尼贝尔描写的是一个宇航员的小家庭，身着有印刷图案的纺织品。我们常常以为这样的纺织品是典型的非洲货，但它们实际上是在尼德兰与亚洲设计并出品的。通过这件作品来实践后现代主义的艺术史，意味着对宏大叙事的批评，并且是对在这里起作用的拼凑与仿像的关注。

▶ 《休假》（图5—9）提出了未来与非洲将来地位的观念。未来定位在哪里？是谁在那里？在这种语境中看到“非洲的”纺织品而不是某种高科技的美国国家航空和宇宙航行局（NASA）的纺织品，这是很刺眼的。关于非洲的观念与未来的观念之间的矛盾，这件作品能告诉我们什么？非洲是否只属于过去而不属于将来？有什么方式

能让“非洲”与“未来”这两个词并置么？



图 5—9 伊卡·索尼贝尔, 休假, 2000 年, 混合媒介装置, 伦敦斯蒂芬·弗里德曼(Stephen Friedman)画廊

- 157 ▶ 在正在休假的小家庭与正在工作的宇航员之间有一种张力。这是一种像《杰森一家》(*The Jetsons*)^①一样的未来主义式的宇航员家庭么？宇航员家庭能去休假么？在什么意义上的未来世界里宇航员家庭能去休假？是不是宇航员穿上非洲的纺织品就“土著化”(gone native)了，像个在休假的家庭了？这个问题是否设定了他们不是非洲人？这个家庭会是非洲人么？有人会认为，小家庭是西方工业资本主义的产物，它与大家庭相反，大家庭多见于农业的非洲，这是我们所以为的“正宗的”非洲。
- ▶ 波德里亚的观念是否有助于你阐释这件作品？在什么意义上这里面的人物是仿像？它们是否“再现”了一个所指？
- ▶ 这件作品也同样提出了拼凑的问题——索尼贝尔所利用的多元而且看

^① 《杰森一家》是 20 世纪 60 年代的美国卡通连续剧，伴随了几代美国人的成长，让许多孩子瞥见了 21 世纪可能的风貌。它讲述的是一个典型的四人家庭，住在一个凡事都非常快、超级方便而且完全人造的世界里。至今已被改编为电影和游戏等。——译者注

上去完全相异的资源是什么？

- 你会如何去阐释这件涉及到后现代与后殖民主义的各种交汇之处的作品？

结论

后现代主义结束了么？后结构主义与解构主义是否只是在赶知识界的时髦？阐释学是否已经非常落伍了？你如何回答这样的问题，取决于你认为理论的性质与意义是什么。如果你认为它不过是用来描述一种特殊的分析手法的方式（就此而言不过是一扇窗或者一把椅子），那么，就在后现代主义与后结构主义还余绪尚存时，作为知识界的运动它们也许很容易就过时了。尽管如此，如果你将结构主义与后结构主义、后现代主义、阐释学或者解构主义看作是提出了关于我们如何生活与思考的重要问题的话语的话，那么，它们仍然是相当有意思的。

入门读物

158

阐释学

狄尔泰，威廉，阐释学的发展（The Development of Hermeneutics），狄尔泰文选（Dilthey: Selected Writings），里克曼（H. P. Rickman）英译，剑桥：剑桥大学出版社，1979年。

伽达默尔，汉斯·吉奥格，真理与方法（Truth and method），乔尔·温斯摩（Joel Weinsheimer）与唐纳德·马修（Donald Marshall）英译，纽约：十字路口（Crossroad）出版社，1989年。

海德格尔，马丁，存在与时间（Being and Time），约翰·麦夸里（John Macquarrie）与爱德华·鲁宾逊（Edward Robinson）英译，牛津：布莱克威尔（Blackwell）书店，1962年。

海德格尔, 马丁, 艺术作品的起源 (*The Origin of the Work of Art*) (1935年), 《基础写作》 (*Basic Writings*), 纽约与伦敦: 卢特莱奇出版社 (Routledge), 1993年。

结构主义与后结构主义

巴特, 罗兰, 显相器: 反思摄影 (*Camera Lucida: Reflections on Photography*), 纽约: 诺尔帝出版社 (Noonday Press), 1982年。

福柯, 米歇尔, 知识考古学 (*The Archaeology of knowledge*), 纽约: 万神殿 (Pantheon) 图书公司, 1966年。

克劳德·列维-斯特劳斯, 原始思维 (*The Savage Mind*), 芝加哥, 芝加哥大学出版社, 1966年。

马克塞, 基斯 (Moxey, Keith P. F.), 理论的实践: 后结构主义、文化政治与艺术史 (*The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*), 伊萨卡: 康奈尔大学出版社, 1994年。

解构主义

布奈特, 彼得 (Brunette, Peter) 与戴维·威尔斯 (David Wills) 主编, 解构与视觉艺术: 艺术、媒介建筑 (*Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*), 剑桥: 剑桥大学出版社, 1994年。

德里达, 雅克, 绘画中的真理 (*The Truth in Painting*), 杰夫·本宁顿 (Geoff Bennington) 与伊恩·麦克劳德 (Ian Mcleod) 英译, 芝加哥: 芝加哥大学出版社, 1987年。

卡穆夫, 佩吉 (Kamuf, Peggy), 德里达读本: 在假象之间 (*A Derrida Reader: Between the Blinds*)。纽约: 哥伦比亚大学出版社, 1991年。

后现代主义

波德里亚, 让, 仿像与仿真 (*Simulacra and Simulations*) (1981

年)，希拉·法里亚·格拉泽 (Sheila Faria Glaser) 英译，密歇根州：密歇根大学出版社，1994 年。

贝尔廷，汉斯，艺术史终结了吗？ (*The End of the History of Art*) (1983 年)，克里斯托弗·伍德 (Christopher S. Wood) 英译，芝加哥与伦敦：芝加哥大学出版社，1987 年。

福斯特，霍尔 (Foster, Hal) 主编，反美学：后现代文化论文集 (*Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*)，西雅图：海湾出版社，1983 年。

胡森，安德里亚斯 (Huysen, Andreas)，《绘制后现代的地图》 (*Mapping the Postmodern*)，新德国批评 (New German Critique)，1984 年秋第 33 期，第 5—52 页。

詹明信，弗里德雷克，后现代主义，或晚期资本主义的文化逻辑 (*Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism*)，达勒姆：杜克大学出版社 (Durham: Duke University Press)，1991 年。

利奥塔，弗朗索瓦，后现代状况：关于知识的报告 (*The Postmodern Condition: A Report on knowledge*) (1979 年)，杰夫·本定顿 (Geoff Bennington) 与布莱恩·马苏米 (Brian Massumi) 英译，明尼阿波利斯：明尼苏达大学出版社，1984 年。





第六章

用理论写作

我认为我做得相当不错了,想想我可是白手起家的。

史蒂夫·马丁(Steve Martin)^①

159

在这一点上,你也许会问,在接受了作为一个艺术史家的训练后,你要怎样运用理论去进行研究。你怎样学着像一个理论家一样去思考?你怎样学着将理论运用到写作当中去?或者竟然到了让马克思主义、女性主义、或者精神分析学这些理论帮助你定出一份研究计划的程度了吗?不幸的是,这里不能给出一个简单的答案——你写作与研究的技巧,你在艺术史中的专长,你自己的理解能力与兴趣,会决定你如何用理论去写作。用理论进行研究,更多的是与你自身思考过程的成熟,与你成长为一个独立的思考者有关。

在这一章里,关于理论的研究,还有能像一个艺术史家那样将理

^① 原作未曾说明这位史蒂夫·马丁的身份,考虑到本书大量引用欧美流行影视中的对话作为开场白,这里可能是指美国著名的喜剧演员史蒂夫·马丁。他生于1945年,早年曾卖过25美分的旅客小册子,兼表演一些魔术技巧。又曾为喜剧俱乐部写插科打诨的小段子,还出现在好几个电视秀中。直到20世纪80年代他才开始崭露头角,有“白头笑星”之誉。——译者注

论纳入到你的研究中这种艰难的任务，我将提供一些基本的建议。但是，别忘了，你还需要找到属于你自己的路。其中的一些建议对你来说可能很有用，另一些则并不尽然。我会提供一些学生们的作业作为例子，仅仅是在语法上与表达的准确上作了小的改动，来解释我在此所说的要点。所有这些论文都是真实的课程作业，它们会让你亲身体会到学生们在用理论写作的艰难任务中的成长。

你现在可能要写的一种论文

高年级艺术史的学生写得最典型的论文是将形式分析、图像学分析与语境分析混杂在一起。我相信绝大多数学生无法认清他们的理论根底：通常，他们把课堂上看到的他们的教授所运用的各种方法，或者是把他们在课本或其他书籍上看到的各种分析简单地杂糅为一，并在他们的作业中依样画葫芦。

160

下文是一个学生写的，他要考察文艺复兴的艺术，文章表现出一种典型的杂糅，以一些靠初级的形式分析与语境资料来支撑的图像学分析为主（图6—1）。下面的引文，我会在关于图像学的段落下画线（但原书并未有画线之处——译者注），而用粗体表示语境分析，用斜体表示形式分析，以便你知道这表示什么：

1508年5月，米开朗基罗开始了他在罗马西斯廷教堂的工作。教皇尤利乌斯二世委托他装饰整个教堂的天顶。教皇最初的意思是要在天顶上描绘十二门徒；但在教皇的想法被这位雕塑家拒绝之后，他同意了米开朗基罗按他自己的神学大纲来做主（希巴德〈Hibbard〉^①，105页）。米开朗基罗用十二位希伯莱先知与异教的女

^① 这里标明的应该是粗体部分引文的出处，但原文未曾说明这位希巴德的身份，查有美国学者霍华德·希巴德（Howard Hibbard）著有《米开朗基罗》（*Michelangelo*）一书，此处或许即指此人。——译者注

先知取代了十二门徒。基督教的神学家阐释说这些人物是预言家，他们预见耶稣基督的到来。整个天顶上，先知与女先知们一个挨一个地坐在雕刻宝座上，每人手中都拿着经卷或是书。有的在沉思，有的在忧虑；这些人物都醉心于未来的知识与对他们的经文的领悟之中，仿佛在暗示观者，真理无论怎样被说出来，都过于强大，是人类无法承受的。



图 6—1 米开朗基罗，先知撒迦利亚，西斯廷教堂天顶画，1508—1512 年，梵蒂冈

161

本文关注的是先知撒迦利亚 (Zechariah) 的意义，它在米开朗基罗的计划里是第一个被描绘的先知。撒迦利亚坐在他的宝座上，他被安置在让会众进入的门的右上方。撒迦利亚的位置是很重要的，因为源于《旧约》中的《撒迦利亚书》的一些主题在天顶的一些场景与人物中能得到释读。通过考察其中一些主题，观者会明白为什么这位先知会领导这队先知与女先知的行列，而以约拿这个人物来结束，他坐在天顶的另一端，在祭坛之上。有些重要的母题，包括基督的出现与人类的受难……

撒迦利亚也象征着米开朗基罗的艺术事业的赞助人，即教皇。在《旧约》中，撒迦利亚预言了我主教堂的建立与上帝仆人的出现：“看哪，那名称为苗裔的，他要在本处长起来，并要建造耶和华的

殿。”(《撒迦利亚书》第六章第十三段)。德勒·罗维莱(Della Rovere)是教皇尤利乌斯二世的姓,在英文中译为“橡树”(oak tree),因而撒迦利亚的形象也将罗马教皇一职的宗教威权与德勒·罗维莱在罗马长期的威权寓意结合了起来(希巴德(Hibbard),109页)。因而撒迦利亚的形象显示出来的信息是天主教教堂早在耶稣基督的时代就已经产生了,当他吩咐说教堂(也就是教皇)将是他在地上的牧师……

尽管撒迦利亚也许象征着基督这个他的子民的上帝与救世主的到来,但这个信息被描绘于大洪水场景中的灾难景象所遮蔽了。这个图景紧挨着撒迦利亚,并且撒迦利亚脸被《诺亚醉酒》中的《人类的罪恶》的场景挡在了阴影之中,模糊不清;他激动的表情似乎不像是一个欢欣于弥赛亚的出现的兴高采烈的人应该有的样子。这是因为《撒迦利亚书》也预告了世界末日的毁灭:“我主用灾殃攻击那……列国人……他们的肉必消没……眼在眶中干瘪,而舌在口中溃烂。”(《撒迦利亚书》第十四章第十二段)。这也意指了四辆战车(《撒迦利亚书》第六章第一段),这个主题在《新约》中被阐释为《启示录》中的四辆战车(雷维尔(Revel)出版社,5~8页)。撒迦利亚直接与描绘《诺亚醉酒》的嵌板挨着,强调的不仅仅是基督的出现,而且也强调了灾难与苦难将会降临在人类的身上……

这篇论文显示出某种有效的图像学分析,但用的是十分松散而不系统的方法。比如说第三段,杂糅了图像学分析、形式分析与语境分析,却没有用它们的任何一种方法来进行深层的分析。德勒·罗维莱家族的问题应该用专门的段落来讨论,并且应该进一步考虑,这个家族是如何通过撒迦利亚隐喻性的“苗裔”与“橡树”这个德勒·罗维莱姓

氏的意思结合，而与撒迦利亚这个人物发生联系的。我的意思并非暗示这是一篇糟糕的论文；事实上，整篇文章是精心构思的，观察也很仔细，总的来说写得很好（当然要记住，你在此并未看到全文）。尽管如此，将这种运用理论术语来进行追问的做法体系化会有助于作者更充分地阐明他的论点，并使这篇论文的结构更加紧凑：论点没有引出其他的论点，段落之间没有相互联系。比起“本文关注的是先知撒迦利亚的意义，它在米开朗基罗的计划里是第一个被描绘的先知”这句话，这篇文章应该用更为生动——而且独特——的主题句来表述。

在修改这篇论文时，作者有许多选择。比如说，她可以用潘诺夫斯基的方法进行图像学分析，正如在第二章中所讨论的那样。这意味着有意地从前图像志分析阶段（基于纯粹的视觉分析与实际经验的阐释）进入到图像志分析阶段（联系文献资料）再到图像学阐释阶段（在其历史语境中讨论图像的意义）。这些分析的各方面的所有原则都出现在这篇论文中，但如果运用潘诺夫斯基的方法，并以他的著作作为范本，也许会有助于这些分析的深入。一段前图像志分析的段落——即一段完整的形式分析——将会是有效的，如果能将它加在第一与第二段之间的话。这会在这幅图像中设定某些重要的视觉因素，实际上这会更容易引申出随后的图像志与图像学的分析，因为读者会事先对重要的视觉因素有一定的认识了。

当然，潘诺夫斯基的方法也是有局限的，作者可以用撒迦利亚的形象来探讨这些局限性——例如，通过转向接受理论，去思考某些在图像志分析中不会被提出的关于观者与读者的问题。符号学在此也会不无裨益的，尤其是在关于天顶上人物位置的思考上（麦耶·夏皮罗关于画框的著名论文与此是有关联的）。作者同样可以讨论作品之中的互文性问题——通过天顶不同的部分与不同的叙事彼此相关联的不同方

式——还有这件作品与同时代的其他作品之间的互文性问题。在这个意义上，先知撒迦利亚的形象让我们有机会去思考图像志、图像学与符号学的方法的相互关系。借助唯物主义或者马克思主义的分析，围绕着德勒·罗维莱家族的政治及其艺术赞助活动也会得到进一步的讨论。

请记住，我是在提供另一些可行的、有理论根据的方法来扩展研究的课题并进行论文写作，而不是因为它们必定能让你得到更高的分数。事实上，你的理论书籍开始很可能会让写作更难以为继，你写的论文会很糟糕。但是，这与你的知识和个人的成长有关：对于那些视艺术史为一门大学的科目和一个阐释的过程而认真从事研究的人来说，这是一种与世界相遇的方式。当你的教授在严格地对你进行训练以帮助你扩展你的想法的时候，冒着失败的风险来写一篇你的研究论文就是个好机会。

理想地说，用理论从事研究能令你更深入而严密地去思考你的研究课题，并更好地有助于你利用文献去分析论点，综合不同的视角，评价争议，并细致、严密而富于想象力地去展开你自己的阐释。在这个意义上用理论进行研究对那些想继续学术生涯的学生们来说是至关重要的，但对任何试图严密地思考并在写作中表达复杂的想法与论点的人来说，这也是很好的训练。最后，这个过程不是关于论文的，而是关于严密的思考的；通过用理论进行写作的尝试，你用以解决理论性的观念的特殊方法也许会不仅加深你的理解力，而且会更有助于你处理与众不同的想法和阐释图像的方法。

学习如何用理论进行写作

有一些策略也许会有助于你学会如何用理论进行写作。首先显而

易见但很重要的一项是：阅读大量的理论与艺术史书籍。这不仅仅有助于你熟悉许多不同的理论研究，而且也是在给你作示范：注意你要阅读的不仅仅是内容，而且还有辩论的风格与结构。最后，你会对批评理论产生特殊的兴趣，而你也会对各种理论有好的、基本的了解，以便如果你正在做的一项研究课题与一种特殊的理论有一个好的“吻合”，那么为了能顺着这种提问的方式走，要向哪走你就会有一些基本的想法了。

当你阅读理论性著作时，想一想你读的材料会如何与一项视觉艺术的分析相关联。它会让你考虑什么样的问题——它使什么样的问题成为可能？当这种理论著作是非艺术史专业的著作（比如运用精神分析或者马克思主义理论），一定要阅读一些运用这些理论视角进行研究的艺术史家的著述，以作为你自己研究的范例。当有著述在理论上启发了艺术史的时候，一定要注意作者形成其论点的方式。作者是如何运用理论去提出问题的？他的分析是如何产生理论性的洞见的？在他的著述中，理论与实践是如何相互影响的？是理论推动了论证呢，还是它看起来是无关紧要的？理论的工具是更有利于论证呢，还是在论证中有逻辑上的漏洞？

除了你自己的阅读外，你的艺术史系也许会开理论与方法论的课。这样的课在为你奠定理论研究的基础上是十分有用的：通过知识渊博的老师的指导，还有正在研究相似的问题的一组同学的帮助，你将会迅速而有效地进行研究。而且，你完全肯定有机会写许多东西。看看其他系吧。政治学系也许会开一门马克思导论，而英文系则会开一门符号学，或者一门关于种族理论的社会学课。我的一个学生修了一门关于逻辑的哲学课，这极大地有助于他学会进行论证。在这种情形下，你也许能在教授的指导下，写一篇关于一个艺术史的热点问题的文章，这会有助于你运用你从自己的专业中获得的见识。

如果你找不到这样的课，你可以召集一组同样对理论感兴趣的艺

术史的学生，组成一个理论读书小组。这个小组可以开一个书单，每周或每两周聚在一起讨论指定的读物。你们也许会想组成一个写作小组，讨论你们不同的研究计划，并评论彼此的论文。请能力强的组员向你推荐一份书目，或者指导你去做一项独立研究的工作。

理论在研究中的地位

165

如果你对用理论进行写作感兴趣，那么你不能直到坐在电脑前要写你的第一篇草稿时，才去读理论。用理论进行研究必定是写论文的整个过程的一部分。当你对理论产生兴趣时，这项研究会继续进行，甚至是作为一项独特的研究计划而产生并做下去。

哪一个居先？

那么理论与研究课题哪一个居先？这是那些是先有鸡还是先有蛋的问题中的一个，这些问题是不会有明确答案的。事实上，它所依赖的——一部分是你的研究专题，一部分是你兴趣的性质，一部分是你的理论知识。

在此我将一言以蔽之：当你首先用理论进行研究的时候，你很可能首先从材料开始，因为这是你多么习惯的工作啊。就是说，你将选定一个特定的艺术家、图像或者期刊（它可以是《费斯·林古尔德^①的被褥》（*Faith Ringgold's quilts*），《沃尔道夫的妇女》（*The Woman of Willendorf*^②），或者是19世纪法国的艺术批评），然后你

① 这位 Faith Ringgold 原文未作说明，可能指的是美国非白人女艺术家费斯·林古尔德，美籍非洲裔画家，她的系列作品在当代的后现代派艺术家中有极强烈的特色和影响力。——译者注

② 这里的沃尔道夫原书未作说明，但可能指的是奥地利的一个小村庄，它以出土旧石器时代文物而闻名于世，最著名的是已有25000年历史的“沃尔道夫的维纳斯”（*Venus of Willendorf*）。——译者注

就要去寻找合适的理论模式来帮助你形成你的阐释。只要你不断地用理论进行研究，广泛地读书，并越来越熟悉不同的理论，那么你会发现你自己会对特殊的理论模式产生兴趣，或者热衷于此。这时它就会开始指引你从事研究了。所以，如果你对某些由接受理论提出的问题感兴趣，那么你就不太可能去研究来自古罗马的小陶罐，它们最初是用来贮藏而绝少用于观看的——尽管有些从事唯物主义或者文化研究的视角会觉得它们很有意思。如果你要继续学习艺术史，当你成长为一个学者的时候，也许你会成为一门很小的理论研究的专家，你会对此有重要的贡献。

166 当你研究你的专题的时候，你会开始形成一种观点，一种你需要表述出来的独特阐释。这是你应该运用理论去提出关于你的专题，去引导你的研究并将其推向新的方向的地方。本书第二章到第五章中所给出的示范性问题会告诉你如何在你的研究中提出通过理论形成的问题。在任何层面上，在经验性的研究与理论性的工作之间都存在着循环往复。你对专题的研究会促使你走向特殊的理论建构，关于这样的理论著述会产生让你回到你的专业上的问题，等等。

最后，你不可能大量运用你所读到的东西。比如说，如果你热衷于精神分析的模式，你也许会读大量关于“镜像阶段”的著述，但最后仅仅是参考雅各·拉康关于这个主题的原著（《精神分析理论中揭示的作为我之功能的构成要素的镜像阶段》（*The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Theory*），（1949年），还有凯亚·希费曼（Kaja Silverman）的一篇关于镜像与电影理论的文章（《声学镜像》（*The Acoustic Mirror*），（1988年）。你看的其他由大卫·卡里尔（David Carrier）与其他学者的关于镜像阶段观念的著述——尽管在扩展你的想法上很有意思、很有价值并很有帮助——但最后不一定有助于你形成自己的独特论点。你不应该觉得这

是在浪费时间；在形成你的想法时放弃一些材料不仅是不可避免的，而且你读过的东西也许将来在其他的研究项目里会是有用的。

你怎么知道要用到哪一种理论（或者哪一些理论）？

尽管有些专题要比其他的专题更适于理论追问的模式，但不存在针对特定主题的正确或者错误的理论或是提问的方式。尽管如此，在一个课题与你用以解决这个课题的理论模式之间存在着关于“適切”的判断；“適切”并非坐在那里等着被发现——它取决于你，取决于你如何考虑与研究这件视觉艺术。要知道，如果研究与写作的过程看起来很困难，而你又觉得你的分析不断地在进入死胡同，那么这种“適切”也许就是不对的。这是向你的导师请教并实现你的想法的好机会。

有时候你的课题与你的理论模式之间有好的“適切”是因为艺术家自己就对那种理论感兴趣。现代与当代艺术尤其是常常如此的，在现代与当代艺术中艺术家们也许会积极地研究许多种理论。比如说，20世纪20年代与30年代的许多超现实主义艺术家就对马克思主义与精神分析很感兴趣，并且这些理论模式常常会提供有效的方式去分析他们的作品。下文是一个学生的研究论文，在导论性的段落里也有一种类似的“適切”，它运用了多纳·哈拉维（Donna Haraway）发表于《类人猿、机器人和女人：女人的再发明》（*Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Women*（1991））中的著名论文《一个机器人的宣言》（*A Cyborg Manifesto*），去分析当代韩国艺术家李部（Lee Bul）的机器人形象（图6—2）：

李部（Lee Bul）的机器人形象所突现的，是许多女性主义者关于科技对于妇女及其在社会与社会的不同体制中的社会—政治地位（尤其是新的、通过科技促成的体制，比如说互联网、虚拟现实和生



图 6—2 李郢, 机器人, 铝线, 不锈钢, 聚乙烯树脂, 铝片, 韩国汉城国际画廊 (Kukje Gallery)

物学工程)而言所具有的暗示性的讨论。多纳·哈拉维的著名论文《机器人宣言》(1991年)对于从社会主义—女性主义的立场来概括机器人理论的教条/学说是很重要的……我将讨论多纳·哈拉维的著述对于女性主义认识论的积极的一面——女性机器人是如何能被用作一种理解围绕在性别上的神话的(手段),尤其是对于认为性别是一种统一的整体身份的观念——同时也对她的著述进行批判性的研究,以指出她的视角是如何无法认同某些现实的科技运作策略的。多纳·哈拉维的乌托邦式的视角,尽管能够准确地描述妇女矛盾的后现代状况,但无法认同(这一点)并暗示我们如何——当现有的机制(强大的力量)(与性别的陈规陋习)仍然是科技机器构成女机器人的基础——能够超越这种仍然充满着对妇女的再现的性别的陈规。李郢的机器人恰恰在解决这个问题,他要探讨的是,科技与科学是如何被赋予同样的弥漫在更大的文化之中的男性主义、种族主义与年龄歧视的父权制意识形态的。

这个学生关注的是雕塑与女性主义机器人理论之间的直接关系，二者都是通过机器人的形象解决科技与科学中的男性主义问题。她着重将李部 (Lee Bul) 的形象与多纳·哈拉维的论文结合起来并在彼此的关系中进行阐释。注意，这不仅仅是将多纳·哈拉维的论文运用到这些形象的阐释之中去的问题，仿佛理论为阐释提供了一个大纲，这个阐释本身就已经是统一而完满似的。相反，阐释与追问是双向的：哈拉维的论文帮忙这个学生去阐释李部的作品，反之亦然。

但是那种直接的联系并不总是存在的，并且并不总是必然的。在多数情形下，20世纪20年代与30年代的男性超现实主义艺术家实际上不会被描述为女性主义者，但是关于他们作品的女性主义的分析——包括许多女性身体的形象——还是常常十分有见地的。当处理非西方或者古代艺术时，这种问题会是十分困难的，在某种意义上，你要在此二者上运用的这种理论模式对于这种材料会有格格不入之感，或者没有明显的关联，因为这些艺术是在十分不同的文化语境中产生出来的。但要记住的是，在某种意义上理论模式是很重要的，因为你所运用的方法是针对你和你的思维方式的。因为一种理论模式在一件艺术品产生之初或者一种艺术活动流行之时尚未出现，并不意味着它就不是一种有效的分析模式。毕竟，米开朗基罗并不知晓潘诺夫斯基的图像志方法，但这对于研究他的作品来说仍然是有效的方式。你可以记住的是，在米开朗基罗的时代就有人作类似的分析，并且每一种文化都有分析与阐释视觉艺术的传统。你正在艺术史的语境中，在一个独特的学科框架内寻求领悟；你不是在对一个对象、一个艺术家或者一种艺术活动的价值作唯一的或者最终的报告。

与此同时，用理论进行研究，需要意识到你自己的态度与你正在研究的题材的关系。为什么你对这个题材感兴趣？为什么你希望能

- 169 完成对它的研究？是什么样的权力关系在塑造你的研究？性别、阶级问题或者殖民主义的遗存是如何影响了与你的课题相关的知识与信息的获取方式的？

写论文

理论性的艺术史写作是一项挑战——它会在智性与创造性上对你提出很高的要求。在写作过程中，务必寻求你所需要的帮助。向你的老师请教你研究的课题，并和他讨论你所感兴趣的理论视角。他很可能会给你提供背景知识、参考书与真知灼见，以对你的工作有所裨益。我知道学生们总是怯于在师生面谈时向教授请教——我读大学的时候也不例外。但我自己作为一个教授，我会说与学生谈论他们的研究是一件我所做的重要而令人愉快的事情。我也会在此指出，尽管我十分支持写作中心，但他们不可能在这种理论性的、专业的写作计划上会对你有所帮助，除非他们除了雇有相关的编辑外还聘有专家。参加高级的写作班，尤其是说明文写作或者高级的研究论文写作班，是一项更为长远的计划。我的遗憾之一就是，在我念大学的时候，没有参加一年级必修课以外的写作班。

写作是一个思考的过程，你的论点可能到了初稿的最后会与刚开始的时候并不相同。即便如此，拟出提纲仍是组织你的想法并扩展你的论点的一个重要部分，不要将你自己禁锢在一个仿佛不可动摇的计划的提纲之中。同样地，不要期望自己从一开始就会写出精彩的、高水平的理论：任何计划的初稿大多是粗糙的，你的论据中会有各种不充分的论点与缺陷，你写的第一篇理论文章很可能会相当的粗糙。记住，即使是有多年经验广受尊敬的艺术史家也仍然会努力地研究理论性的观念。

精心准备一个有理论支持的论点

你的研究定下来了，并且你正在构思与准备你的论文的初稿：很关键的一点是要充分地¹⁷⁰将理论与论点结合；理论不应该是孤立的或者后加的，而是应该去塑造你在每一步所表述出来的分析。如果你发现，你是在作一种只是一般性的语境分析的形式分析，接着就引述理论，那么你就需要回头，重新思考你的提纲。

与理论相结合

在此我将简要地讨论一些通常的失误，这都是学生们在精心准备有理论支持的论点时会遇到的。

记叙文^①

正如你并不想去写记叙文式的艺术史——那种根本就不是阐释性的艺术史——你也并不想要记叙文式的理论。你不仅仅是在概括一个理论性的论点，你是在用它来进行研究——运用它、扩展它、质疑它。你可能做的最糟糕的事情之一就是在论文的开头抛出一堆未经消化的理论段落（也许结果除了是你名不副实外，只是看起来学识高深而已），然后就把这堆东西放在这儿了，与你后面写的东西完全没有任何联系。同样地，对长篇大论地引用理论文献要谨慎，因为写这样的东西通常意味着你没有完全理解它们所体现的视角。

没有关注艺术

当出现整页整页的理论性写作，却完全没有提到艺术作品的时候

^① 原文是“Descriptive Writing”，即“描写文”，与“descriptive”相对应的是“analytical”，即“分析的”。前者更多带有文学写作的意味，这种方式不适用于学术写作。——译者注

候，你的论点就有问题。在这一点上，你要问问自己你是在写关于理论的文章还是在写你计划的课题。也许到了最后，你要写的是关于安东尼奥·葛兰西的霸权理论的论文，但如果你开始是要写关于大卫的拿破仑肖像画的话，那么你应该想办法将这两个主题结合到一块。通常，艺术作品是更好、更有意思的理论化的关键。下面关于李部的机器人的论文的引文（如前所述）试图展示这种关于理论与艺术作品的相互关联的分析：

在此我们应该记住，李部的《忧郁的机器人》(*Cybprg Blue*)，它可以有理由被看作是对福柯关于身体是一个“权力场”的观念的视觉再现。对福柯而言，肉体的身体变成了一个冲突的场，权力机器在其中不断地分配它的调节性投资。我们是通过类似的模式与情欲化的身份类目而被表述出来的，我们的身体必须与这种模式和身份类目相对应。根据哈拉维关于机器人的看法来理解，存在着一种独特的思维与身份结构——迄今为止被理解为是统一而固定的——它如此地在压制我们流动而不稳定的主体性。

171 这个学生以一种很有意思的方式将福柯与哈拉维放在了一起，而《忧郁的机器人》就是他的论据的纽带，但他并没有让我们看到对《忧郁的机器人》的视觉分析，以支持并展开这些想法。他必须告诉我们，关于《机器人》的图像与理论是如何再现了福柯关于身体是“权力场”的观念的：仅仅说它再现了这种观念是不够的。将对《忧郁的机器人》的视觉分析与语境分析相结合，我想，还得要求他在更多的细节与特殊性中来继续讨论关于“模仿的模式与情欲化的身份类目”的具有挑战性的观念。

支撑你的论点/提出证据

这里要说的是关于提供有说服力的证据以证明你的论点的重要性的问题。不要只是罗列论据，仿佛它们的相关性是自明的一样；相反，要解释这些证据是如何支持你的观点的。在下面引自一篇论文的引文中，一个学生将巴彭·欧梭里欧（Pepon Osorio）做的一件装置《En La Barberia No Se Lloro》（理发店不让哭）与吉尔·德勒兹（Gilles Deleuze）关于经验主义、记忆与差异的观念放在一起，作为走向对艺术家与哲学家的新的理解的途径（图6—3）：

图6—3 巴彭·欧梭里欧, En La Barberia No Se Lloro (理发店不让哭), 1994年, 现实艺术的途径 (Real Art Ways), 哈特福德市 (Hartford)



在《差异与重复》(*Difference and Repetition*)中, 德勒兹讨论时间的综合、记忆的综合以及想象, 这些都是支撑经验主义的机制的一部分。他说: “这种灵活的记忆与理解的综合性是重叠在想象的

综合之上,并为想象的综合所支撑的。”(1994年,71页)德勒兹将灵活的记忆与理解的综合看作是与真正的经验主义相对立的东西,(即使)它们通常被看作是经验主义的基础。这种消极的想象的综合引发了前述积极的综合。德勒兹关于想象与记忆之间的关系的观念为理解《理发店不让哭》提供了一种更好的方式,它会符合一个“记忆计划”的分类,就像它们在艺术界被特称为的那样。我们会看到,就记忆本身而言,这件装置与欧梭里欧的以及公众的想象的联系和它与他们的记忆的联系一样多。毕竟,这件装置是艺术而不是在做生意,是用于作交流平台的空间。进而,正像前面所讨论的,这件装置缺乏逼真性(较前的段落讨论这件装置为什么不是对一个波多黎各人的理发店的忠实的复制品,就像对理发店的一个务尽其详的、夸张地再想象一样)。但它的确包括了这种能够根据游戏来很好地描述的想象……

在写作的时候,你所说的话要经过论证:你要扩展出一个细致的论点。同样地,你也许要花费时间去反驳明显相反的观点:与你自己辩论,认识到你的阐释中可能的弱点,提出能反驳可能的批评证据。

创造性、想象力与真理

这些品质是属于学术写作、理论与艺术史的,就像它们属于小说或诗歌一样。它们同样可以用于研究、构思一个论点,用于写作。所有的写作,无论它是否处理的是史实,都是关于真理的言说的,或者在某种意义上是担当证人的,并且所有的写作都是从作者独特的看待世界的方式中产生的。这要求要有想象力,还要有勇气去写出比学生们通常为了求得高分而写的保险的、循规蹈矩的寻章摘句要好得多的文章。



注释

导言：本书使用方法

173

[1] 对那些对艺术史学史感兴趣的同学们来说，温尼·海德·米奈 (Vernon Hyde Minor) 的《艺术史的历史》(*Art History's History*) (新泽西州，上鞍河 (Upper Saddle River)：普伦蒂斯霍尔 (Prentice Hall) 出版社，2001 年) 是一本好的入门书，亦可参阅 Donald Preziosi 主编的《艺术史的艺术：批评文集》(*The Art of Art History: A Critical Anthology*) (牛津大学出版社，1998 年) 与 Eric Fernie 主编的《艺术史及其方法：批评文选》(*Art History and Its Methods: A Critical Anthology*) (伦敦：费顿出版社，1995 年)。

[2] 这个方法最初是由鲁宾逊 (E. P. Robinson) 加以改进的，《有效的学习》(*Effective Study*) (纽约：哈珀罗出版公司 (New York: Harper and Row)，1970 年)。

第一章 关于理论思考

[1] 安妮·达勒瓦 (Anne D'Alleva)，《十九世纪塔希提岛上作为罪与罚的纹身》(*Tattoo as Crime and Punishment in Nineteenth-Century Tahiti*)，即将出版。

[2] 特里·伊格尔顿 (Terry Eagleton)，《文学理论导论》(*Literary Theory: An Introduction*) (明尼阿波利斯市：明尼苏达大学出版社，1983 年)，115 页。

[3] 米歇尔·福柯的《权力/知识：谈话录及其他著述文选，1972—1977 年》(*Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972—1977*)

为关于福柯的著述中的这些问题提供了一个很好的导论。

[4] 例如，参见贝尔·霍克的《渴望：种族、性别与文化政治》(*Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*) (波士顿：南岸出版社 (South End Press)，1990

- 年)与《非法的文化: 抵制再现》(*Outlaw Culture: Resisting Representation*) (纽约: 卢特莱奇出版社 (Routledge), 1994年)。
- [5] 奥特莉·罗德 (Audre Lorde), 《师傅的工具永远也拆不了师傅的房》(*Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*), 选自《局外的姐妹: 论文与演讲》(*Sister Outsider: Essays and Speeches*) (Crossing出版社, 1984年), 110~113页。
- [6] 贝尔·霍克, 《后现代黑人》(*Postmodern Blackness*), 选自《渴望》(*Yearning*), 23页。
- [7] 盖特尔德·伦泽尔 (Gertrud Lenzer) 主编的《奥古斯特·孔德与实证主义论文精选》(*Auguste Comte and Positivism: The Essential Writings*) (新不伦瑞克, 新泽西州: 学报出版社 New Brunswick, NJ: Transaction 1998年) 可以作为孔德的实证主义的一个导论。
- [8] 德语世界中关于19世纪艺术史家的讨论, 参见迈克尔·波德罗 (Michael Podro) 的《批判的艺术史家》(*The Critical Historians of Art*) (纽黑文, 康奈提格州: 耶鲁大学出版社, 1982年)。
- [9] 伊格尔顿, VII-VIII。
- [10] 《吉尔·德勒兹与克莱尔·帕奈特对话录》(*Gilles Deleuze and Claire Parnet, Dialogues*), 休·汤姆林森 (Hugh Tomlinson) 与芭芭拉·贺柏哲 (Barbara Habberjam) 英译 (纽约哥伦比亚大学出版社, 1982年): VII。
- [11] 同上, 也可参见康斯坦丁·邦达斯 (Constantin V. Boundas) 的《译者导论》(*Translator's Introduction*), 选自吉尔·德勒兹的《经验主义与主体性: 论休谟的〈人类理智新论〉》(*Empiricism and Subjectivity: An Essay on Hume's Theory of Human Nature*), 英译 (纽约哥伦比亚大学出版社, 1991年), 1~20页。
- [12] 阿尔伯特·韦德 (Albert Wendt), 《为后殖民的身体纹身》(*Tatauing the Post-Colonial Body*) 42~43页 (1996年3月—10月), 15~29页。

第二章 形式分析, 象征与符号

- [1] 对形式主义与当代艺术史的评价, 参见大卫·萨默斯 (David Summers) 的《“形式”, 十九世纪的形而上学与艺术史叙述的问题》(*“Form”, Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description*), 《批评探索》(*Critical*

- Inquiry*) 1989 年冬季刊第 15 期, 372~393 页。
- [2] 伊曼努尔·康德, 《论构成天才的心灵的能力》(*Of the Faculties of the Mind that Constitute Genius*), 《判断力批判》(1790 年), Eserver.org Accessible Writing (爱荷华大学 (Iowa State University), 录入于 2003 年 11 月), <http://eserver.org/philosophy/kant/critique-of-judgement.txt>。
- [3] 海因里希·沃尔夫林, 《艺术史原理: 晚期艺术的风格发展问题》(*Principles of Art History: the Problem of the Development of Style in Later Art*) (1915 年), 引自唐纳德·普雷齐奥西 (Donald Preziosi) 主编的《艺术史的历史: 批评文集》(*The Art of Art History: A Critical Anthology*) (牛津大学出版社, 1998 年), 118 页。亦可参见马歇尔·布朗 (Marshall Brown) 的《古典的就是巴洛克的: 论沃尔夫林的艺术史的原理》(*The Classic is the Baroque: On the Principle of Wolfelin's Art History*), 《批评探索》(*Critical Inquiry*) 1982 年 12 月第 9 期。
- [4] 劳里·施耐德·亚当斯 (Laurie Schneider Adams), 《艺术方法论导论》(*The Methodologies of Art: An Introduction*) (纽约: Icon Editions, 1996 年), 212~215 页。
- [5] 罗杰·弗莱, 《视觉与设计》(*Vision and Design*) (牛津: 牛津大学出版社, 1981 年): 弗莱的朋友与助手克莱夫·贝尔 (1881—1964 年) 以他的著作《艺术》推行了“有意味的形式”的观念。
- [6] 亨利·弗西雍, 《西方艺术》(*The Art of the West*) 卷二: 《哥特艺术》, 让·博尼 (Jean Bony) 主编 (伦敦: 费顿出版社, 1963 年): 3 页。
- [7] 克莱门特·格林伯格, 《现代主义绘画》(*Modernist Painting*), 选自约翰·奥布赖恩 (John O' Brian) 主编的《克莱门特·格林伯格: 论文与评论集》(*Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*) 卷三 (芝加哥: 芝加哥大学出版社, 1986—1993 年): 86 页。
- [8] 艺术史家与批评家迈克尔·弗里德 (Michael Fried) 20 世纪 60 年代也写过重要的形式主义批评, 这些文章以一些有趣的方式背离并扩展了格林伯格的著作。对他的评论文选的长篇导论提供了一个对形式主义批评的自传性的说明。《艺术与物性: 论文与访谈》(*Art and Objecthood: Essays and Reviews*) (芝加哥: 芝加哥大学出版社, 1998 年): 1~74 页。

- [9] 罗莎琳·克劳斯,《以毕加索的名义》(*In the Name of Picasso*)选自《先锋派与其他现代主义神话的原创性》(*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*) (剑桥:麻省理工学院出版社(Cambridge: MIT Press), 1985年), 37页。
- [10] 同上, 24页。
- [11] 同上, 25页。关于这篇文章与T.J. 克拉克的著述的关系的一个有争议的讨论, 参见Jonathan Harris的《新艺术史评述》(*The New Art History: A Critical Introduction*) (伦敦:卢特莱奇出版社(Routledge), 2001年), 47~56页。
- [12] 温克尔曼是艺术史发展中的重要人物。参见阿列克斯·波茨(Alex Potts)《肉体与理想:温克尔曼与艺术史的起源》(*Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*) (纽黑文:耶鲁大学出版社, 1994年)。
- [13] 埃温·潘诺夫斯基《视觉艺术的含义》(哈芒斯沃斯(Harmondsworth):企鹅丛书, 1970年): 205页。
- [14] 阿德里安娜·凯普勒(Adrienne Kaeppler)《谱系与无礼:夏威夷形象中的象征主义研究》(*Genealogy and Disrespect: A Study of Symbolism in Hawaiian Images*), RES杂志1982年第2期, 82~107页。
- [15] 米歇尔·安娜·霍莉(Michael Ann Holly)《潘诺夫斯基与美术史基础》(纽约, 伊萨卡:康奈尔大学出版社, 1984年), 130~157页。
- [16] 恩斯特·卡西尔《符号形式哲学》(*The Philosophy of the Symbolic Forms*)卷4(纽黑文:耶鲁大学出版社, 1953~1996年)。
- [17] 简·比亚沃斯托茨基(Jan Bialostocki)《风格与图像学:艺术学研究》(*Stil und Ikonographie: Studien zur Kunstwissenschaft*) (科隆:DuMont, 1981年);亦参见威廉·拉希(Willem F. Lash)《图像志与图像学》(*Iconography and Iconology*), 格罗夫在线艺术辞典(The Grove Dictionary of Art Online) (牛津:牛津大学出版社, 录入于2002年11月) <http://www.groveart.com>。
- [18] Harris op. cit. under *above*: 6。哈里斯(Harris)的《导论》对“新”艺术史的异军突起作了很好的介绍。哈里斯指出,该词于20世纪80年代早期开始流行,用以描述这门学科最新的流行趋势。亦参见O.K. Werckmeister《激进的艺术史》(*Radical Art History*), 《艺术期刊1982年冬季刊》(*Art Journal* (Winter 1982年)),

- 284~291页；诺曼·布列逊《图形文：法国新艺术史文集》（*Calligram: Essays in New Art History from France*）（剑桥：剑桥大学出版社，1988年）。
- [19] T.J 克拉克《艺术创造性的状况》（*The Conditions of Artistic Creativity*），《时代文学增刊》（*Times Literary Supplement*）（1974年3月24日），561~562页；斯维特拉娜·阿尔珀斯（Svetlana Alpers）《描述的艺术：荷兰17世纪的艺术》（*The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*）（芝加哥：芝加哥大学出版社，1983年）： xviii-xx。
- [20] “在很大程度上，艺术及其历史的研究已经被意大利艺术及其研究所决定了。事实上，在艺术史学者的研究对象与性质急剧多样化的今天，艺术史学者正处于见而不见的危险之中。”阿尔珀斯（Alpers），*op. cit.*： xix。
- [21] 艾迪·德·容（Eddy de Jongh）《17世纪荷兰绘画中的现实主义与表面上的现实主义》（*Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting*），选自威尼·法兰尼兹（Wayne Franits）主编的《17世纪荷兰艺术中的观看：重新考虑的现实主义》（*Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered*）（剑桥：剑桥大学出版社，1997年），21~56页。
- [22] Lash, *op. cit.* under 17 above.
- [23] 米克·巴尔（Mieke Bal）与诺曼·布列逊《符号学与艺术史》（*Semiotics and Art History*），《艺术公报》（*Art Bulletin*）1991年6月73期。
- [24] 费迪南·德·索绪尔《普通语言学教程》，罗伊·哈里斯（Roy Harris）英译，查尔斯·巴利（Charles Bally）与阿尔贝尔·艾什塞（Albert Sechehaye）主编（伦敦：达克沃斯出版社（Duckworth），1983年）。
- [25] 查尔斯·桑德斯·皮尔斯《皮尔斯论符号：查尔斯·桑德斯·皮尔斯符号学文集》（*Peirce on Signs: writings on Semiotics by Charles Sanders Peirce*），詹姆斯·胡珀（James Hooper）主编（查布尔希尔：北卡来罗来纳大学出版社，1991年），141~143页，253~259页。
- [26] 罗莎琳·克劳斯《索引集注：20世纪70年代的美国艺术》（*Notes on the index: Seventies Art in America*），选自安妮特·麦克尔逊（Annette Michelson）等主编的《十月杂志：最初的十年》（*October: The First Decade*），（剑桥：马萨诸塞州：麻省理工学院出版社（MA: MIT Press），1987年），2~15页。

- [27] 罗曼·雅各布森 (Roman Jakobson) 《最后陈述：语言学与诗学》 (*Closing Statement: linguistics and Poetics*)，选自托马斯·西比奥克 (Thomas Sebeok) 主编的《语言中的风格》 (*Style in Language*) (剑桥：马萨诸塞州：麻省理工学院出版社 (Cambridge, MA: MIT Press), 1960年)，350~377页。
- [28] 安伯托·埃柯《符号学理论》 (*A Theory of Semiotics*) (布卢明顿：印第安纳大学出版社 (Blomington: Indiana University Press), 1979年)。
- [29] 乔万尼·莫雷利 (Giovanni Morelli) 《意大利画家》 (*Italian Painters*)，引自埃里克·费尼 (Eric Fernie) 主编的《艺术史及其方法：批评文集》 (*Art History and Its Methods: A Critical Anthology*) (伦敦：费顿出版社，1995年)，106~115页。
- [30] 卡洛·金兹伯格 (Carlo Ginzburg) 《莫雷利、弗洛伊德与歇洛克·福尔摩斯：线索与科学的方法》 (*Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method*)，《历史研讨斯刊》 (*History Workshop Journal*) (1980年春季号)，282页。
- [31] 詹姆斯·埃尔金斯 (James Elkins) 《为什么我们的图画令人费解？论图画的复杂性的现代起源》 (*Why Are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*) (伦敦：卢特莱奇出版社 (Routledge), 1999年)，258页。
- [32] 朱丽娅·克里斯蒂娃 (Julia Kristeva), *Semiotike* (巴黎：瑟伊出版社版 (Paris: Editions du Seuil), 1969年)，146页，亦参见朱丽娅·克里斯蒂娃的《克里斯蒂娃文选》 (*The Kristeva Reader*)，托利尔·莫瓦 (Toril Moi) 主编 (纽约：哥伦比亚大学出版社，1986年)。
- [33] 瓦伦汀·沃罗辛诺夫 (Valentin Voloshinov) 《马克思主义与语言哲学》 (*Marxism and the Philosophy of Language*)，拉迪斯拉夫·马特杰卡 (Ladislav Matejka) 与迪徒尼克 (I. R. Titunik) 英译 (剑桥，马萨诸塞州：哈佛大学出版社 (MA: Harvard Press), 1986年)，105页。关于这些问题的一个很好的导论，参见大卫·钱德勒 (David Chandler) 《指示、含义与神话》 (*Denotation, Connotation, and Myth*)，《符号学入门》 (*Semiotics for Beginners*) (录入于2002年) <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem06.html>。
- [34] 罗兰·巴特, S/Z, 理查德·米勒 (Richard Miller) 英译 (牛津：布莱克威尔出版社，1974年)，9页。

- [35] 路易·马兰 (Louis Marin) 《走向视觉艺术的阅读理论：普桑的〈阿卡迪亚的牧人〉》 (*Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's "The Arcadian Shepherds"*)，选自普雷齐奥西 (Preaiosi) 的《艺术史的艺术》 (*The Art of Art History*)，269 页。
- [36] 米克·巴尔 (Mieke Bal) 《读解“伦勃朗”：在世界一图像对立之外》 (*Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition*) (剑桥：剑桥大学出版社，1991 年)；布列逊 (Bryson) 《语词与图像》 (*Word and Image*)，Marin, op. cit.。 175
- [38] Bal, op. cit., 47 页。
- [39] 米歇尔 (W. J. T. Mitchell) 《“语词与图像”，艺术史的批评术语》 (*"Word and Image", Critical Terms for Art History*) (芝加哥：芝加哥大学出版社，1996 年)：49 页。米歇尔的隐喻是受到了 18 世纪哲学家 G. E. 莱辛的著述《拉奥孔：论诗与画的边界》(1776 年) 的启发。
- [40] Bal, op. cit., 25~59 页。
- [41] 米歇尔 (Mitchell) 《语词与图像》 (*Word and Image*)，48 页。
- [42] 詹姆斯·埃尔金斯 (James Elkins) 《论无法表达自己的图画与语词》 (*On Pictures and the Words that Fail Them*) (剑桥：剑桥大学出版社，1998 年)。

第三章 艺术的诸语境

- [1] 以赛亚·伯林《对理想的追求》 (*The Pursuit of the Ideal*)，选自亨利·哈代 (Henry Hardy) 主编的《人类学研究论文集》 (*The Proper Study of Mankind: An Anthology of Essays*) (纽约：法劳·斯特劳斯·古罗 (Farrar, Straus & Giroux) 出版社，2000 年)，1 页。亦参见以赛亚·伯林《观念的力量》 (*The Power of Ideal*)，亨利·哈代主编 (新泽西州，普林斯顿：普林斯顿大学出版社，2002 年)。伯林自己则受俄国哲学家与革命家亚历山大·赫尔岑 (1812—1870 年) 的影响，赫尔岑写过关于社会与政治观念史的文章。
- [2] 杰罗姆·波利特 (Jerome Pollitt) 《古希腊的艺术与经验》 (*Art and Experience in Classical Greece*) (剑桥：剑桥大学出版社，1972 年)，48 页。
- [3] 《批判的马克思主义》 (*Critical Marxism*)，选自汤姆·博托莫尔 (Tom Bottomore) 等主编的《马克思主义思想辞典》 (*The Dictionary of Marxist Thought*) (牛津：布莱克威尔出版社，1992 年)。

- [4] 卡尔·马克思《政治经济学批判》(*Capital: A Critique of Political Economy*), 本·福奇斯(Ben Fowkes)英译(纽约:企鹅丛书,1992年),293~306页。
- [5] 卡尔·马克思与弗里德里希·恩格斯《共产党宣言》附相关文献,约翰·托厄斯(John Toews)主编(纽约:Bedford/St. Martin's,1999年),65页。
- [6] 马克思与恩格斯在《德意志意识形态》中第一次阐述了这种观念,该书作于1845—1846年;马克思在《1857—1858年政治经济学手稿》(*A Contribution to the Critique of Political Economy in 1857—1858年*)中发展了这种观念。
- [7] 安东尼奥·葛兰西《狱中札记》杰弗里·史密斯(Geoffrey N. Smith)与昆廷·霍尔(Quintin Hoare)英译(纽约:国际出版公司,1971年),12页。
- [8] 同上。
- [9] 路易·阿尔都塞(Louis Althusser)《意识形态与意识形态国家机器〈调查笔记〉》(*Ideology and Ideological State Apparatuses 〈Notes Towards an Investigation〉*),《列宁与哲学及其他文选》(*Lenin and Philosophy and Other Essays*) (纽约:每月评论出版社(Monthly Review Press),1971年),127~186页。
- [10] 卡尔·马克思与弗里德里希·恩格斯《马恩选集》,1845—1847年卷5,《德意志意识形态》(纽约:国际出版公司,1993年),110页。
- [11] 卡尔·马克思《政治经济学批判大纲》(*Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*),马丁·尼古拉斯(Martin Nicolaus)英译(纽约:企鹅丛书,1993年),110页。
- [12] 乔治·卢卡奇《历史与阶级意识》,罗德尼·利文斯顿(Rodney Livingstone)英译(伦敦:梅林出版社(Merlin Press),1971年),83页。
- [13] 特里·伊格尔顿《审美意识形态》(牛津:布莱克威尔出版社,1990年):323~324页。
- [14] 狄奥多尔·阿多诺《最低限度的道德:从一种被损害的生活来反思》(*Minima Moralia: Reflections from a Damaged Life*) (伦敦:NLB出版社,1974年):146~147页。
- [15] 狄奥多尔·阿多诺《文化产业》(*Culture Industry*) (伦敦:卢特莱奇出版社(Routledge),2001年),58~60页。
- [16] 瓦尔特·本雅明《机械复制时代的艺术品》,启迪(Illuminations) (纽约:图书公

- 司 (Schocken Books), 1969 年), 240~241 页。
- [17] 同上, 243 页。
- [18] 居伊·德波《景观社会》(底特律: 黑与红出版社 (Black and Red), 1983 年), 1 页。
- [19] 同上, 12 页。
- [20] 麦克·巴克桑德尔《15 世纪意大利的绘画与经验: 绘画风格社会史入门》(*Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: Primer in the Social History of Pictorial Style*) (牛津: 牛津大学出版社, 1988 年), 2 页。
- [21] T.J. 克拉克《人民的图像: 居斯塔夫·库尔贝与 1848 年革命》(*Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*) (伦敦: Thames & Gydson, 1973 年), 175~178 页。
- [22] 米歇尔·卡米耶 (Michael Camille)《哥特式的偶像: 中世纪艺术中的意识形态与制像活动》(*The Gothic Idol: Ideology and Imagemaking in Medieval Art*) (剑桥: 剑桥大学出版社, 1989 年), xxv。亦参见乔纳森·哈里斯 (Jonathan Harris) 的《新艺术史》(*New Art History*) (伦敦: 卢特莱奇出版社 (Routledge)), 175~178 页。
- [23] 卡若·邓肯 (Carol Duncan)《作为仪式的艺术博物馆》(*The Art Museum as Ritual*), 选自唐纳德·普雷齐奥西 (Donald Preziosi) 主编的《艺术史的艺术》(*The Art of Art History*) (牛津: 牛津大学出版社, 1998 年), 478 页。
- [24] 安妮·坎贝斯 (Annie E. Coombes)《重新发明非洲: 晚期维多利亚与爱德华时代英国的博物馆、物质文化与大众想象》(*Reinventing Africa: Museums, Material Culture, and Popular Imagination in late Victorian and Edwardian England*) (纽黑文: 耶鲁大学出版社, 1992 年), 2 页。
- [25] 爱丽斯·罗西 (Alice Rossi) 的《女性主义论文: 从亚当斯到波伏娃》(*The Feminist Papers: From Adams to De Beauvoir*) (波士顿: 东北大学出版社 (Northeastern University Press), 1988 年) 列出了一个很好的重要文本的书目。
- [26] 关于美国的妇女运动, 参见鲁丝·罗生 (Ruth Rosen) 的《世界裂缝的张开: 现代妇女运动是如何改变美国的》(*The World Split Open: How the Modern Women's Movement Changed America*) (纽约: 企鹅丛书, 2001 年)。

- 176 [27] 琳达·诺克林 (Linda Nochlin) 《为什么没有伟大的女艺术家?》 (*Why Have There Been No Great Women Artists?*) , 《妇女、艺术与权力及其他文选》 (*Women, Art, and Power and Other Essays*) (博尔德: 西景出版社 (Westview Press), 1989年); 158~164页。
- [28] 同上, 156页。
- [29] 格里塞达·波洛克 (Griselda Pollock) 与罗斯卡·派克尔 (Rozsika Parker) 《女性的老牌大师: 妇女、艺术与意识形态》 (*Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*) (伦敦: (Pandora Press) 潘多拉出版社, 1981年), xviii。
- [30] 帕特里夏·马修斯 (Patricia Matthews) 在马克·奇塔姆 (Mark Cheetham) 等主编的《艺术史的主体: 当代视野中的历史客体》 (*The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*) 中作如是的论述。一篇早期的但仍然很好的关于这个领域的评述是塔利亚·古马-皮特森 (Thalia Gouma-Peterson) 与帕特里夏·马修斯的《艺术史的女性主义批判》 (*The Feminist Critique of Art History*) , 选自《艺术公报》 (*Art Bulletin*) 69期 (1987年), 326~357页。
- [31] 艾丽斯·沃克 (Alice Walker) 《寻找我们母亲的田园》 (*In Search of Our Mothers' Gardens*) , 《寻找我们母亲的田园: 妇女主义散文》 (*In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*) (哈考特国际出版社 (Harcourt), 1983年), 239页。
- [32] 帕特里夏·麦纳迪 (Patricia Mainardi) 《被褥——伟大的美国艺术》 (*Quilts—The Great American Art*) , 选自诺玛·布罗德 (Norma Broude) 与玛丽·杰拉德 (Mary D. Garrard) 主编的《女性主义与艺术史: 质疑连祷文》 (*Feminism and Art History: questioning the Litany*) (纽约: 哈珀罗 (Harper & Row) 出版公司, 1982年), 2页。罗斯卡·派克尔 (Rozsika Parker) 《颠覆性的缝制: 刺绣与制造女性气质》 (*The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*) (伦敦: 妇女出版社, 1984年); 波洛克 (Pollock) 与派克尔 (Parker), *Old Mistresses*, op. cit.。
- [33] 诺玛·布罗德 (Norma Broude) 与玛丽·杰拉德 (Mary D. Garrard) 《女性主义与艺术史导论》 (*Introduction: Feminism and Art History*) , 《女性主义与艺术史: 质疑连祷文》 (*Feminism and Art History: questioning the Litany*) (纽约: 哈珀罗 (Harper & Row) 出版公司, 1982年), 2页。

- [34] 诺玛·布罗德 (Norma Broude) 与玛丽·杰拉德 (Mary D. Garrard) 《扩充论述》 (*Introduction: The Expanding Discourse*) , 《扩充论述: 女性主义与艺术史》 (*The Expanding Discourse: Feminism and Art History*) (纽约: Icon Editions, 1992年), 106~115页。
- [35] 诺玛·布罗德 (Norma Broude) 与玛丽·杰拉德 (Mary D. Garrard) 主编《女性主义艺术的力量: 美国20世纪70年代的艺术》 (*The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s*) ; 《历史与影响》 (*History and Impact*) (纽约: 艾布拉姆斯出版公司 (Harry N. Abrams), 1994年)。
- [36] 玛丽·杰拉德 (Mary D. Garrard) 《阿尔特米西亚·真蒂莱斯基: 意大利巴洛克艺术中的女英雄的形象》 (*Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*) (新泽西州, 普林斯顿: 普林斯顿大学出版社, 1991年)。
- [37] 格里塞达·波洛克 (Griselda Pollock) 《分殊正典: 女性主义的欲望与艺术史的写作》 (*Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*) (纽约与伦敦: 卢特莱奇出版社 (Routledge), 1999年), 106~115页。
- [38] 加亚特里·斯皮瓦克 (Gayatri Chakravorty Spivak) 指出, 这个主体是“一个由许多股绳索构成的庞大的不连续的网络(即一般意义上的‘文本’)的一部分, 这些绳索也许被称为政治、意识形态、历史性语言等等(这些绳索的每一根, 如果单独拿出来, 同样会被视为是由许多绳索编织而成的)。这些绳索不同的结与结构是被不同的确定性所决定的, 这些确定性自身要依赖于无数的情况, 产生出一个在起作用的主体的结果”。参见《弱势阶层研究: 解构历史》 (*Subaltern Studies: Deconstructing Historiography*) , 《在其他世界里: 文化政治学文集》 (*In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*) (伦敦: 梅休出版社 (Methuen), 1987年), 204页。
- [39] Pollock. op. cit. under 37 above.
- [40] 弗雷达·德士法乔吉士 (Freida High W. Tesfagiorgis) , 《寻找以黑人女艺术家为中心的话语与批评/各种批评》 (*In Search of a Discourse and Critique/s that Center the Art of Black Women Artists*) , 选自《理论化的黑人女性主义: 黑人女性的虚幻的实用主义》 (*Theorizing Black Feminisms: The Visionary Pragmatism of Black Women*) , Stanlie M. James (斯坦丽·M·詹姆斯) 与 Abena P. A. Busia (阿贝娜·P·布希亚) 主编(伦敦: 卢特莱奇出版社 (Routledge), 1993年), 228页。

- [41] 珍妮特·普赖斯 (Janet Price) 与马格里特·许尔德瑞克 (Margrit Shildrick) 主编
《女性主义理论与身体读本》 (*Feminist Theory and the Body: A Reader*) (伦敦:
卢特莱奇出版社 (Routledge), 1999 年)。
- [42] 阿米莉娅·琼斯 (Amelia Jones) 《身体艺术/实现主体》 (*Body Art / Performing the
Subject*) (明尼阿波尼斯: 明尼阿波尼斯大学出版社, 1998 年), 22~24 页。
- [43] 乔安娜·福如 (Joanna Frueh) 《怪兽/美女: 建构爱的身体》 (*Monster/Beauty:
Building the Body of Love*) (伯克利: 加利福尼亚大学出版社, 2000 年), 64 页。
- [44] 黛伯拉·威利斯 (Deborah Willis) 与卡拉·威廉姆斯 (Carla Williams) 《黑人女性的
身体: 一部摄影史》 (*The Black Female Body: A Photographic History*) (费城:
坦普尔 (Temple University Press) 大学出版社, 2002 年)。
- [45] 戴安娜·弗斯 (Diana Fuss) 《本质上的言说: 女性主义的本质与差异》 (*Essentially
Speaking: Feminism Nature and Difference*) (伦敦: 卢特莱奇出版社
(Routledge), 1990 年), xi。
- [46] 西尔维娅·阿登·布恩 (Sylvia Arden Boone) 《水中的光辉: 门德族艺术中的女性
美的理想》 (*Radiance from the Waters: Ideals of Feminine Beauty in Mende Art*)
(纽黑文: 耶鲁大学出版社, 1990 年); 露丝·菲利普斯 (Ruth Phillips) 《再现女
性: 利昂山脉的门德族的 Sande 面具》 (*Representing Woman: Sande Masquerades of
the Mende of Sierra Leone*) (洛杉矶: 加州大学福勒文化史博物馆 (Fowler Museum of
Cultural History, UCLA), 1995 年)。
- [47] 伊夫·考索夫斯基·塞奇威克 (Eve Kosofsky Sedgwick) 《倾向》 (*Tendencies*) (达勒
姆: 杜克大学出版社 (Durham: Duke University Press), 1993 年), 18 页。
- [48] 大卫·哈波林 (David Halperin) 《圣傅科: 走向一部男同性恋的圣徒传》 (*Saint
Foucault: Towards a Gay Hagiography*) (纽约: 牛津大学出版社, 1997 年),
62 页。
- [49] 阿德里安娜·里奇 (Adrenne Rich) 《被迫的同性恋与女同性恋统一体》
(*Compulsory Heterosexuality and the Lesbian Continuum*) 《血、面包与诗散文选》
(*Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose*), 1979—1985 年 (纽约: 诺顿
(Norton) 出版社, 1986 年), 23~75 页。
- [50] 特丽莎·德·劳丽蒂斯 (Teresa de Lauretis) 《酷儿理论: 女同性恋与男同性恋的性

- 导论》(*Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities . An Introduction*)，《差异：一份女性主义文化研究的期刊》(*differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*) (1991年)，vii-xviii；《习惯改变》(*Habit Changes*)，《差异：女性主义文化研究期刊第6期》(*differences: A Journal of Feminist Cultural Studies 6*) (1994年)，296~313页。哈波林(Halperin)也考察了“酷儿”一词在其中仍然是一个在政治上有用的概念的各种条件：参见 Halperin, op. cit: 112~115页。
- [51] 米歇尔·福柯《性史导论》(*The History of Sexuality: An Introduction*) (纽约：Vintage, 1990年)，43页。
- [52] 朱迪斯·巴特勒(Judith Butler)《性别的麻烦》(*Gender Trouble*) (纽约：卢特莱奇出版社(Routledge)，1999年)。
- [53] 同上，25页。
- [54] 朱迪斯·巴特勒(Judith Butler)《身体这东西：论“性”的模糊的界限》(*Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*) (纽约：卢特莱奇出版社(Routledge)，1993年)，232页，亦参见93~120页。 177
- [55] 同上，105~106页。
- [56] 乔纳森·温伯格(Jonathan Weinberg)《一切都是酷儿》(*Things are Queer*)，《艺术期刊》(*Art Journal*) 1996年刊。
- [57] 劳拉·科廷厄姆(Laura Cottingham)《女同性恋札记》(*Notes on Lesbian*)，《艺术期刊》(*Art Journal*) 1996年冬季刊。
- [58] 纳塔莉·博默尔·坎彭(Natalie Boymel Kampen)《古代艺术中的性导论》(“Introduction,” *Sexuality in Ancient Art*) (剑桥：剑桥大学出版社，1996年)，1页。
- [59] 斯图亚特·霍尔(Stuart Hall)《编码/解码》(*Encoding/decoding*)，选自斯图亚特·霍尔等主编的《文化、媒介、语言：文化研究工作报告》(*Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979年*) (伦敦：Hutchinson, 1980年)，128~139页；亦参见丹尼尔·钱德勒(Daniel Chandler)的《编码/解码》(*Encoding/Decoding*)，《符号学入门》(*Semiotics for Beginners*) (<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem08c.html>, consulted November 2003)。
- [60] 加亚特里·斯波瓦克(Gayatri Chakravorty Spivak)《后殖民理论批判：走向一部正

- 在消失的当下史》(*A Critique of Post-colonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*) (剑桥: 哈佛大学出版社, 1999年), 1~3页。
- [61] 斯图亚特·霍尔 (Stuart Hall) 《文化身份与离散的犹太人》(*Cultural Identity and Diaspora*), 选自乔纳森·拉瑟弗德 (Jonathan Rutherford) 主编的《身份: 社团、文化、差异》(*Identity: Community, Culture, Difference*) (伦敦: Lawrence and Wishart, 1990年), 224页。
- [62] 斯图亚特·霍尔 (Stuart Hall) 《文化身份与电影的再现》(*Cultural Identity and Cinematic Representation*), 选自休斯敦·贝克 (Houston Baker), Jr, Manthia Diawara 与露丝·林德堡 (Ruth Lindeborg) 主编的《英国黑人文化研究读本》(*Black British Cultural Studies, A Reader*) (芝加哥: 芝加哥大学出版社, 1996年), 213页。
- [63] 比尔·阿什克罗夫特 (Bill Ashcroft)、嘉雷斯·格里菲斯 (Gareth Griffiths) 与海伦·蒂芬 (Helen Tiffin) 《帝国反击》(*The Empire Writes Back*) (伦敦: 卢特莱奇出版社 (Routledge), 1989年), 2页。
- [64] 弗里德里克·库珀 (Frederick Cooper) 与安·劳拉·斯托勒 (Ann Laura Stoler) 主编, 《帝国的张力: 中产阶级世界里的殖民文化》(*Tensions of Empire: Colonial Cultures in a Bourgeois World*) (伯克利: 加利福尼亚大学出版社, 1997年)。
- [65] 爱德华·萨义德《东方学》(纽约: Random House, 1979年), 3页。
- [66] 阿吉兹·阿罕默德 (Aijaz Ahmad) 《在理论之中: 阶级、国家、文学》(*In Theory: Classes, Nations, Literatures*), (伦敦: Verso, 1994年); 伯纳德·刘易斯 (Bernard Lewis) 《东方学的问题》(*The Question of Orientalism*), 《伊斯兰教与西方》(*Islam and the West*) (牛津: 牛津出版社, 1994年), 99~118页。
- [67] 霍米·巴巴 (Homi K. Bhabha) 《文化的定位》(*The Location of Culture*) (伦敦: 卢特莱奇出版社 (Routledge), 1994年), 85~92页。
- [68] Hall, op. cit. under 61 above: 225页。
- [69] Hall, op. cit. under 61 above: 226页。
- [70] 埃莉诺·海特 (Eleanor M. Hight) 与加里·桑普森 (Gary D. Sampson) 主编《殖民主义的摄影: 图像化的种族与地区》(*Colonialist Photography: Imagining Race and Place*) (伦敦: 卢特莱奇出版社 (Routledge), 2002年)。

- [71] 伯纳德·史密斯 (Bernard Smith) 《欧洲的幻象与南太平洋》 (*European Vision and the south Pacific*) (纽黑文: 耶鲁大学出版社, 1985年)。
- [72] 例如, 托马斯·梅特卡尔夫 (Thomas R. Metcalf) 的《帝国的想象: 印度的建筑与英国的统治》 (*An Imperial Vision: Indian Architecture and Britain's Raj*) (牛津: 牛津大学出版社, 2002年)。
- [73] 涅斯托尔·加西亚·坎克里尼 (Nestor Garcia Cancilini) 《混血文化: 出入现代性的策略》 (*Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*) (明尼阿波利斯: 明尼阿波利斯大学出版社, 1995年); 奥鲁·欧奎博与奥奎·恩威佐 (Okwui Enwezor) 主编的《读解当代: 从理论到市场的非洲艺术》 (*Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Market Place*) (伦敦: 国际视觉艺术研究院, 1999年)。
- [74] 亨利·路易斯·盖茨 (Henry Louis Gates, Jr.) 《意指着的猴子: 非洲—美国文学批评理论》 (*The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*) (牛津: 牛津大学出版社, 1989年)。
- [75] 大卫·德雷斯寇 (David C. Driskell) 《美国黑人艺术 200 年》 (*Two Centuries of Black American Art*) (洛杉矶: Los Angeles County Museum of Art, 1976年); Sharon F. Patton, 《非洲—美国艺术》 (*African-American Art*) (牛津: 牛津大学出版社, 1998年)。
- [76] 拉纳吉特·古哈 (Ranajit Guha) 《论殖民地时期印度历史学的某些方面》 (*On Some Aspects of the Historiography of Colonial India*), 选自拉纳吉特·古哈与加亚特里·斯皮瓦克 (Gayatri Chakravorty Spivak) 主编的《弱势阶层研究文选》 (*Selected Subaltern Studies*) (牛津: 牛津大学出版社, 1988年)年, 37~44页。
- [77] 加亚特里·斯皮瓦克 (Gayatri Chakravorty Spivak) 《弱势阶层研究文选导论》 (*"Introduction," Selected Subaltern Studies*), 13页。
- [78] 同上。
- [79] 尼古拉斯·米尔佐夫 (Nicholas Mirzoeff) 《视觉文化导论》 (*An Introduction to Visual Culture*) (伦敦: 卢特莱奇出版社 (Routledge), 1999年)。
- [80] 乔安娜·德鲁克 (Johanna Drucker) 《谁担心视觉文化?》 (*Who's Afraid of Visual Culture?*), *Art Journal* 58, no. 4 (Winter 1999年): 37~47页; James Elkins 《图像的

- 领地》(*The Domain of Images*) (伊萨卡: 康奈尔大学出版社, 1999年)。
- [81] 诺曼·布列逊、迈克尔·安娜·霍莉与基斯·马克塞 (Keith Moxey) 主编《视觉文化: 阐释的图像》(*Visual Culture: Images of Interpretation*) 中心城: 卫斯理大学出版社 (Middletown: Wesleyan University Press), 1994年)。
- [82] 《视觉文化问卷》(*Visual Culture Questionnaire*) October 77 (Summer 1996年): 25~70页。
- [83] 1974年, T.J. 克拉克指出, 艺术史家由于转向批评理论而热衷的问题在19世纪与20世纪初的主要的艺术史家的著作中也可以找到, 参见《艺术创造性的条件》(*The Conditions of Artistic Creativity*), 《时代文学增刊》(*Times Literary Supplement*) 1974年5月24号刊, 561~562页。
- [84] 乔纳森·克拉里 (Jonathan Crary) 《观察者的技术: 论19世纪的想象与现代性》(*Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th century*) (剑桥: MIT出版社, 1992年); 芭芭拉·玛丽亚·斯坦福 (Barbara Maria Stafford) 与 Frances Terpak 《奇迹的装置: 从盒子里的世界到屏幕上的图像》(*Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen*) (洛杉矶: 格蒂艺术教育中心 (Getty Center for Education in the Arts), 2001年)。
- [85] 关于土著美国人的物品归还信息, 参见塔玛拉·布雷 (Tamara L. Bray) 主编的《过去的未来: 考古学、土著美国人与归还》(*The Future of the Past: Archaeologists, Native Americans and Repatriation*) (伦敦: 嘉兰 (Garland) 出版社, 2001年)。
- [86] Pollock, op. cit. under 37 above: 26页。

178 第四章 艺术中的心理学与知觉

- [1] 特里·伊格尔顿《意识形态导论》(*Ideology: An Introduction*) (伦敦: 左翼 (Verso) 出版社, 1991年)。
- [2] 西格蒙德·弗洛伊德《文明及其不满》(*Civilization and its Discontents*), 让·里维埃 (Jean Riviere) 英译 (纽约: 凯普与史密斯 (J. Cape & H. Smith) 出版社, 1930年)。
- [3] 弗洛伊德《图腾与禁忌》(*Totem and Taboo*) (伦敦: 卢特莱奇出版社 (Routledge), 2001年)。
- [4] 弗洛伊德《论米开朗基罗的摩西》(*Der Moses des Michelangelo*), 《意象》(*Imago*), 3/1, 1914年2月, 15~36页。

- [5] 弗洛伊德《莱奥那多·达芬奇与其童年的记忆》(*Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood*),《标准本西格蒙德·弗洛伊德精神分析著作全集》(*Standard Edition of the Collected Psychological Works of Sigmund Freud*),卷四,詹姆斯·斯特拉奇(James Strachey)英译(伦敦:贺加斯出版社,1957年)。
- [6] 荣格等《人及其象征》(*Man and His Symbols*)(加登城(Gardenully):道布尔戴(Doutleday)出版社,1964年)。
- [7] 伊格尔顿《审美意识形态》(*The Ideology of the Aesthetic*)(牛津:牛津大学出版社,1990年)。
- [8] 关于霍尼(Horney)与多伊奇(Deutsch)的著作的评述,参见珍妮特·塞耶斯(Janet Sayers)的著作《精神分析之母:海伦娜·多伊奇、卡伦·霍尼、安娜·弗洛伊德、梅兰尼·克莱恩》(*Mothers of Psychoanalysis: Helene Deutsch, Karen Horney, Anna Freud, Melanie Klein*)(纽约:诺顿(W. W. Norton)出版社,1992年)。
- [9] 同上。
- [10] 南希·乔多罗(Nancy Chodorow)《女性主义与精神分析理论》(*Feminism and Psychoanalytic Theory*)(纽黑文:耶鲁大学出版社,1991年)。
- [11] 西蒙·德·波伏娃(Simone de Beauvoir)《第二性》(*The second Sex*),帕西莱(H. M. Parshley)英译(纽约:班坦出版社(Bantam Press),1952年)。
- [12] 凯特·米利特(Kate Millett)《性政治学》(*Sexual Politics*)(加登城(Gardencity):道布尔戴(Doubleday)出版社,1970年)。
- [13] 朱迪斯·巴特勒(Judith Butler)《性别的烦恼:女性主义及其对身份的颠覆》(*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*)(纽约与伦敦:卢特莱奇(Routledge)出版社,1990年)。
- [14] 麦耶·夏皮罗《莱奥那多与弗洛伊德:一项艺术史研究》(*Leonardo and Freud: An Art Historical Study*),*Journal of the History of Ideas*(1956年):303~339页。
- [15] 梅兰尼·克莱恩(Melanie Klein)《投射于艺术作品与创作冲动之中的婴儿的焦虑状况》(*Infantile Anxiety Situations Reflected in the Work of Art and in the Creative Impulse*),《国际精神分析杂志》(*International journal of Psychoanalysis*)第10期,436~443页。
- [16] 温尼科特(D. W. Winnicott)《一个对象的使用》(*The Use of an Object*),《国际精

- 神分析杂志》(*International journal of Psychoanalysis*)，1969年49期，591~599页。
- [17] 关于雅各布森的著述及其文选的述评，参见琳达·沃(Linda Waugh)与莫尼克·蒙维尔-伯斯顿(Monique Monville-Burston)主编的《罗曼·雅各布森论语言》(*On language: Roman Jakobson*) (剑桥，马萨诸塞州：哈佛大学出版社(MA: Harvard University Press)，1990年)。
- [18] 雅克·拉康《精神分析伦理学》(*The Ethics of Psychoanalysis*)，《研讨会系列卷七》(*The Seminar Series, Book VII*)，雅克-阿兰·米勒(Jacques-Alain Miller)主编(纽约：诺顿(Norton)出版社，1992年)。
- [19] 拉康《精神分析的四个基本概念》(*The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*)，《研讨会系列卷十一》(*The Seminar Series*)，雅克-阿兰·米勒(Jacques-Alain Miller)主编(纽约：诺顿(Norton)出版社，1977年)。
- [20] 朱丽娅·克里斯蒂娃《爱情故事》(*Tales of Love*)，利昂·鲁迪耶兹(Leon Roudiez)英译(纽约：哥伦比亚大学出版社，1987年)。
- [21] 克里斯蒂娃《贝里尼的母性》(*Motherhood According to Bellini*)，选自《语言中的欲望》(*Desire in Language*)，利昂·鲁迪耶兹(Leon Roudiez)英译(纽约：哥伦比亚大学出版社，1980年)。
- [22] 关于对伊利格瑞(Irigaray)的观点的综述，参见玛格丽特·怀特福德(Margret Whitford)主编的《伊利格瑞选集》(*The Irigaray Reader*) (剑桥：布莱克威尔出版社，1991年)。
- [23] 艾琳娜·西克苏(Helene Cixous)《美杜莎之笑》(*Laugh of the Medusa*)，选自《修辞的传统》(*The Rhetorical Tradition*)，帕特丽莎·比泽尔(Patricia Bizzell)与布鲁思·赫兹伯格(Bruce Herzberg)主编(波士顿：贝德福德书店，1990年)。亦参见西克苏的《走向写作，及其他文章》(*Coming to Writing, and other Essays*)，黛伯拉·詹森(Deborah Jansen)主编(剑桥，马萨诸塞州：哈佛大学出版社(MA: Harvard University Press)，1991年)。
- [24] 简·盖洛普(Jane Gallop)《解读拉康》(*Reading Lacan*) (伊萨卡：康奈尔大学出版社，1991年)。
- [25] 弗洛伊德《日常生活精神分析学》(*The Psychopathology of Everyday Life*)，Adam

- Phillips 主编(纽约: 企鹅丛书, 2003 年)。
- [26] 诺姆·乔姆斯基 (Noam Chomsky) 《语言学理论目前的问题》 (*Current Issues in Linguistic Theory*) (海牙: 穆顿 (Mouton) 出版社, 1964 年); 约翰·莱昂斯 (John Lyons) 的《诺姆·乔姆斯基》 (*Noam Chomsky*) 是一篇很好的对乔姆斯基的导论 (哈芒斯沃斯 (Harmondsworth): 企鹅丛书, 1987 年)。
- [27] 理查德·沃尔海姆 (Richard Wollheim) 《作为艺术的绘画》 (*Painting as an Art*) (普林斯顿: 普林斯顿大学出版社, 1987 年)。
- [28] 《梅兰尼·克莱恩选集》 (*The Selected Melanie Klein*), 朱莉叶·米歇尔 (Juliet Mitchell) 主编(多伦多: 加拿大企鹅书店, 1986 年)。
- [29] 《阿德里安·斯托克斯评论集》 (*The Critical Writings of Adrian Stokes*), 高英 (L. Gowing) 主编, 三卷本(伦敦: (Thames Hudson), 1978 年); 阿德里安·斯托克斯《艺术的诱惑》 (*The Invitation in Art*), 理查德·沃尔海姆 (Richard Wollheim) 作序(伦敦: 达维斯托克出版社 (Tavistock Publications), 1995 年)。
- [30] 苏珊娜·普莱斯顿·布莉尔 (Suzanne Preston Blier) 《非洲伏都教: 艺术、精神分析与权力》 (*African Vodun: Art, Psychology, and Power*) (芝加哥: 芝加哥大学出版社, 1995 年)。
- [31] 罗莎琳·克劳斯《视觉无意识》 (*The Optical Unconscious*) (波士顿: 麻省理工学院出版社 (MIT Press), 1997 年)。
- [32] 米克·巴尔 (Mieke Bal) 《探视: 观看的艺术》 (*Looking in: The Art of Viewing*) (伦敦: 泰勒弗朗西斯 (Taylor & Francis) 出版集团, 1999 年), 239~258 页。
- [33] Lacan, op. cit. under 19 above.
- [34] 劳拉·马尔维 (Laura Mulvey) 《视觉愉悦与叙事电影》 (*Visual Pleasure and narrative Cinema*), 《屏幕》杂志 (Screen), 1975 年 3 月 16 日刊, 6~18 页。
- [35] 贝尔·霍克 (bell hooks) 《对立的凝视: 黑人女性观众》 (*The Oppositional Gaze: Black Female Spectators*), 《黑人在看: 种族与再现》 (*Black Looks: Race and Representation*) (波士顿: 南岸出版社 (South End Press), 1992 年); 《迷惑于真实: 电影中的种族、性与阶级》 (*Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies*) (纽约: 卢特莱奇 (Routledge) 出版社, 1996 年)。
- [36] 阿洛伊斯·里格尔《荷兰的群像》 (*The Group Portraiture of Holland*), 卡因 (E.

- M. Kain) 英译(纽约: 格蒂出版社 (Getty Press), 1999年)。
- [37] 恩斯特·克里斯 (Ernst Kris) 《艺术中的精神分析的探索》 (*Psychoanalytic Explorations in Art*) (纽约: 国际大学出版社, 1952年)。
- [38] 弗洛伊德《笑话与无意识之关系》 (*Jokes and Their Relation to the Unconscious*) , 《标准本西格蒙德·弗洛伊德精神分析著作全集》卷八 (*Standard Edition of the Collected Psychological Works of Sigmund Freud*) , 詹姆斯·斯特雷奇 (James Strachey) 英译 (伦敦: 贺加斯出版社, 1957年)。
- 179 [39] 哈罗德·布鲁姆 (Harold Bloom) 《影响的焦虑: 一种诗的理论》 (*The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*) (牛津与纽约: 牛津大学出版社, 1973年)。
- [40] 布列逊《传统与欲望: 从大卫到德拉克洛瓦》(剑桥与纽约: 剑桥大学出版社, 1984年)。
- [41] 见贡布里希的《艺术与错觉: 图画再现的精神分析研究》(普林斯顿: 普林斯顿大学出版社, 1961年)与《图像与眼睛》(牛津: 牛津大学出版社, 1982年)。
- [42] 鲁道夫·阿恩海姆《艺术与视知觉》(伯克利: 哥伦比亚大学出版社, 1954年); 《视觉思维》 (*Visual Thinking*) (伯克利: 哥伦比亚大学出版社, 1969年); 《建筑形式的力学》 (*The Dynamics of Architectural Form*) (伯克利: 哥伦比亚大学出版社, 1977年); 《中心的力量》(伯克利: 哥伦比亚大学出版社, 1982年)。
- [43] 诺曼·布列逊、米歇尔·安娜·霍莉与基斯·马克塞 (Keith Moxey) 主编《视觉理论: 绘画与阐释》 (*Visual Theory: Painting and Interpretation*) (纽约: 哈珀·柯林斯 (Harper Collins) 出版社, 1991年)。
- [44] 杰夫·米切尔林 (Jeff Mitscherling) 的《罗曼·茵伽登的本体论与美学》 (*Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*) 对茵伽登的观点作了评述 (渥太华: 渥太华大学出版社, 1997年)。
- [45] 沃尔夫冈·伊瑟尔 (Wolfgang Iser) 《阅读的行为: 审美反应理论》 (*The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*) (巴尔的摩: 约翰·霍普金斯大学出版社 (John Hopkins University Press) /伦敦与亨利市: 卢特莱奇与肯·保罗 (Routledge and Kegan Paul) 出版社, 1978年)。
- [46] 汉斯·罗伯特·姚斯《走向接受美学》 (*Toward an Aesthetic of Reception*) , 蒂莫西·巴赫梯 (Timothy Bahti) 英译 (明尼阿波尼斯: 明尼阿波尼斯大学出版社,

1982年)。

- [47] 斯坦利·弗希 (Stanley Fish) 《震惊于罪：失乐园中的读者》 (*Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*) (剑桥, 马萨诸塞州: 哈佛大学出版社 (MA: Harvard University Press), 1998年)。
- [48] 罗兰·巴特《文本的愉悦》 (*The Pleasure of the Text*) , 理查德·米勒 (Richard Miller) 英译 (纽约: 法拉·斯特劳斯及吉洛克斯 (Farrar, Straus & Giroux) 出版社, 1975年)。
- [49] 沃尔夫冈·坎普 (Wolfgang Kemp) 《艺术作品及其旁观者: 接受美学方法论》 (*The Work of Art and its Beholder: The Methodology of the Aesthetics of Reception*) , 选自《艺术史的主体: 当代视野中的历史主体》 (*The Subjects of Art History: Historical Subjects in Contemporary Perspective*) , 奇塔姆 (MA. Cheetham)、霍莉 (Holly) 与马克塞 (K Moxey) 主编 (剑桥: 剑桥大学出版社, 1998年), 180~196页。

第五章 对待知识的一种态度

- [1] 威廉·狄尔泰《阐释学的发展》 (*The Development of Hermeneutics*) , 《狄尔泰著作选》 (*Dilthey: Selected Writings*) , 里克曼 (H. P. Rickman) 英译 (剑桥: 剑桥大学出版社, 1979年)。
- [2] 关于海德格尔的著述及其与纳粹的关系的评价, 参见查尔斯·巴姆巴赫 (Charles Bambach) 的《海德格尔的根: 尼采、国家社会主义与希腊人》 (*Heidegger's Roots: Nietzsche, National Socialism, and the Greeks*) (伊萨卡: 康奈尔大学出版社, 2003年)。
- [3] 马丁·海德格尔《存在与时间》, 约翰·麦夸里 (John Macquarrie) 与爱德华·鲁宾逊 (Edward Robinson) 英译 (牛津: 布莱克威尔书店 (Blackwell), 1962年), 32页。
- [4] 马丁·海德格尔《诗、言、思》, 霍夫施塔特 (A. Hofstadter) 英译 (纽约: 哈珀罗 (Harper and Row) 出版公司, 1971年), 207~208页。
- [5] 马丁·海德格尔《传统语言与技术语言》 (*Traditional Language and Technological Language*) , 万达·托里斯·格雷戈里 (Wanda Torres Gregory) 英译, 《哲学研究》 (*Journal of Philosophical Research*) 1998年23期, 129~145页。

- [6] 海德格尔《诗、言、思》，44页。
- [7] 同上，43页。
- [8] 同上，68~70页。
- [9] 休·西尔弗曼 (Hugh J. Silverman) 主编《伽达默尔与阐释学》 (*Gadamer and Hermeneutics*) (纽约：卢特莱奇出版社 (Routledge)，1991年)：1页。
- [10] 汉斯·吉奥格·伽达默尔《真理与方法》，乔尔·魏因斯海默 (Joel Weinsheimer) 与唐纳德·马歇尔 (Donald Marshall) 英译 (纽约：十字路口 (Crossroad) 出版社，1989年)：477页。
- [11] 同上，302~307页。
- [12] 同上，265~271页。
- [13] Heidegger, op. cit. in 3 above: 98页。
- [14] 今天到处都有大量关于美国棉袄的文献，尤其是美籍非裔制作的被褥，小说家与散文家艾丽斯·沃克 (Alice Walker) 早在她的散文《寻找我们母亲的田园》 (*In Search of Our Mothers' Gardens*) 中便对这种媒介等级制提出了质疑，选自《寻找我们母亲的田园：妇女主义散文》 (*In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*) (纽约：Harcourt Brace and Company，1984年)：231~243页，艺术史家帕特里夏·麦纳迪 (Patricia Mainardi) 在《被褥：伟大的美国艺术》 (*Quilts: The Great American Art*) 中也提出了同样的质疑，选自《女性主义与艺术史：质疑祈祷文》 (*Feminism and Art History: Questioning the Litany*)，诺玛·布罗德 (Norma Broude) 与玛丽·杰拉德 (Mary D. Garrard) 主编 (纽约：哈珀罗 (Harper & Row) 出版公司，1982年)，331~346页。
- [15] Heidegger, op. cit. in 3 above: 153页。
- [16] 奥斯卡·贝奇曼 (Oskar Batschmann) 《艺术史阐释学导论》 (*A Guide to Interpretation: Art Historical Hermeneutics*)，选自《震撼的视觉：历史内外的艺术品》 (*Compelling Visuality: The Work of Art In and Out of History*)，克莱尔·法拉戈 (Claire Farago) and 罗伯特·齐维津农伯格 (Robert Zwijnenberg) 主编 (明尼阿波利斯：明尼阿波利斯大学出版社，2003年)：179~210页；《艺术史阐释学导论：图像的解释》 (*Einführung in Die Kunstgeschichtliche Hermeneutik: die Auslegung von Bildern*)，达姆城科学出版社 (Darmstadt: Wissenschaftliche

- Buchgesellschaft, 1984年)。
- [17] 戈特弗雷德·伯姆 (Gottfried Boehm) 《什么是图像》 (*Was ist ein Bild?*) (慕尼黑: 威廉·芬克 (Munich: Wilhelm Fink) 出版社, 1994年)。
- [18] 米克·巴尔《借用卡拉瓦乔: 当代艺术, 荒谬的历史》 (*Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*) (芝加哥: 芝加哥大学出版社): 100页注1。
- [19] 克劳·列维-斯特劳斯《结构人类学》 (*Structural Anthropology*), 克莱尔·雅各布森 (Claire Jacobson) 与布鲁克·格伦德费斯特·施欧普夫 (Brooke Grundfest Schoepf) 英译 (哈芒斯沃斯 (Harmondsworth): 企鹅丛书, 1972年): 203~204页。
- [20] 同上, 第211页。俄国形式主义学批评家弗拉基米尔·普罗普 (Vladimir Propp) 180 (1895—1970年) 关于俄国民间故事的著述极大地影响了列维-斯特劳斯的观念; 参见弗拉基米尔·普罗普的《民间故事形态学》 (*The Morphology of the Folktale*), 劳伦斯·斯科特 (Laurence Scott) 英译 (奥斯汀: 德克萨斯大学出版社, 1968年)。
- [21] Saussure, op. cit. inch. 2 note 24 above: 127.
- [22] 罗兰·巴特《神话学》 (*Mythologies*), 安妮特·莱弗斯 (Annette Lavers) 英译 (纽约: Hill and Wang, 1984年): 129页, 131页。
- [23] 玛丽·道格拉斯《纯洁与危险: 对污染与禁忌的概念的分析》 (*Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*) (纽约: 卢特莱奇出版社 (Routledge), 2002年): 44~45页。
- [24] 克劳·列维-斯特劳斯《原始思维》 (*The Savage Mind*) (芝加哥: 芝加哥大学出版社, 1966年)。
- [25] Saussure, op. cit. inch. 2 note 24 above: 115, 120 - 122.
- [26] 克劳·列维-斯特劳斯《图腾崇拜》 (*Totemism*), Rodney Needham 英译 (波士顿: Beacon 出版社, 1963年)
- [27] 罗曼·雅各布森最早发展了这种与音韵学关系的区分: “一个明显的类目的一般意义道出了某种 (无论是积极的还是消极的) 特性 A 的在场; 其相应的不明显的类目的一般意义则没有道出 A 的在场, 并且主要但非绝对地是用以标识 A 的不在场。”
《文选二: 世界与语言》 (*Selected Writing II: Word and Language*) (海牙: 穆顿

(Mouton) 出版社, 1971 年), 第 136 页。

- [28] 丹尼尔·钱德勒 (Daniel Chandler) 《符号学基础》 (*Semiotics: The Basics*) (伦敦: 卢特莱奇出版社 (Routledge), 2001 年): 112 页。
- [29] 罗兰·巴特《图像—音乐—文本》 (*Image-music-Text*) (伦敦: Fontana/ Collins, 1977 年): 143 页。
- [30] 同上, 147 页。
- [31] 娜内特·索罗门 (Nanette Salomon) 《艺术史的法规: 疏忽之罪》 (*The Art Historical Canon: Sins of Omission*), 选自唐纳德·普雷齐奥西 (Donald Preziosi) 主编的《艺术史的艺术: 批判性导论》 (*The Art of Art History: A Critical Introduction*) (牛津: 牛津大学出版社, 1998 年), 第 345 页。诸如索罗门、格里塞达·波洛克与琳达·诺克林这样的女性主义艺术史家敏锐地批评艺术史只关注个别的天才与艺术家的意图 (参见第 3 章); 另一方面, 麦克·巴克桑德尔认为, 有形的艺术对象迫使艺术史家将其看作是有目的的活动的结果, 并试图把握其制作者的想法——参见《意图的模式: 论图画的历史考察》 (*Patterns of Intention: On the Historical Investigation of Pictures*) (纽黑文: 耶鲁大学出版社, 1985 年)。
- [32] op. cit. in 29 above: 148
- [33] 朱丽娅·克里斯蒂娃《语言中的欲望: 文学与艺术研究的符号学方法》 (*Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*) (纽约: 哥伦比亚大学出版社, 1980 年), 第 69 页。克里斯蒂娃认为, 横轴连接一个文本的作者与读者, 而纵轴则将该文本与其他文本相连接。
- [34] 乔纳森·哈里斯 (Jonathan Harris) 《新艺术史评述》 (*The New Art History: A Critical Introduction*) (伦敦: 卢特莱奇出版社 (Routledge), 2001 年), 277 页。
- [35] 米哈伊尔·巴赫金 (Mikhail Bakhtin) 《对话的想象》 (*The Dialogical Imagination*), 迈克尔·霍尔奎斯特 (Michael Holquist) 主编 (奥斯汀: 德克萨斯大学出版社, 1981 年), 270~271 页。
- [36] 同上。
- [37] 同上。
- [38] 朱丽娅·克里斯蒂娃《体系与言说的主体》 (*The System and the Speaking Subject*), 《克里斯蒂娃文选》 (*The Kristeva Reader*), 托利尔·莫瓦 (Toril

- Moi) 主编(纽约: 哥伦比亚大学出版社, 1986年), 24~33页。
- [39] 诺曼·布列逊《语境中的艺术》(*Art in Context*), 《理论的要义: 文化分析实践》(*The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*), 米克·巴尔与英奇·博尔(Inge E. Boer) 主编(纽约: 统一(Continuum) 国际出版集团, 1994年), 66~74页。
- [40] 米歇尔·福柯《尼采的谱系, 历史》(*Nietzsche Genealogy, History*), 选自《福柯文选》(*The Foucault Reader*), 保罗·拉比诺(Paul Rabinow) 主编(纽约: 万神殿图书公司(Pantheon Books), 1984年), 76~100页。
- [41] 米歇尔·福柯《知识考古学》(*The Archaeology of Knowledge*) (纽约: 万神殿(Pantheon) 图书公司, 1982年), 自21页起。
- [42] 米歇尔·福柯《性史》(*The History of Sexuality*), 卷一: 导论, 罗伯特·赫尔利(Robert Hurley) 英译(纽约: 温提出版社(Vintage Books), 1990年), 102页。
- [43] 福柯《知识考古学》(*The Archaeology of Knowledge*), 自31页起。
- [44] 米歇尔·福柯《规训与惩罚: 监狱的诞生》(*Discipline and Punish: The Birth of the Prison*) (纽约: 温提(Vintage) 出版社, 1995年), 24~27页。
- [45] 同上, 3~31页。
- [46] Foucault, op. cit. in 42 above.
- [47] 同上, 103页。
- [48] 同上, 140页。作为对性研究的导论与对福柯在这一领域的贡献的评价, 参见约瑟夫·布里斯托(Joseph Bristow) 的《性》(*Sexuality*) (伦敦: 卢特莱奇出版社(Routledge), 2002年)。
- [49] 于贝尔·达弥施《云的理论: 走向绘画史》(*A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*), 珍妮特·劳爱德(Janet Lloyd) 英译(帕洛阿尔托: 斯坦福大学出版社, 2002年)。
- [50] 参见亨利希·沃尔夫林《艺术史的原则: 晚期艺术中的风格发展问题》(*Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*), 霍廷格(M. D. Hottinger) 英译(纽约: 多佛(Dover) 出版社, 1950年), 以及唐纳德·普雷齐奥西(Donald Preziosi) 的《艺术史的艺术: 批评文选》(*The Art of Art History: A Critical Anthology*) (牛津: 牛津大学出版社, 1998年), 109~126页。

- [51] 罗兰·巴特《显相器：反思摄影》(*Camera Lucida: Reflections on Photography*) (纽约：诺尔帝 (Noonday Press) 出版社，1982年)，5~6页。
- [52] 基斯·马克塞 (Keith P. E. Moxey) 《理论的实践：后结构主义、文化政治学与艺术史》(*The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*) (伊萨卡：康奈尔大学出版社，1994年)。
- [53] 罗兰·巴特《萨以德、傅立叶、罗耀拉》(*Sade, Fourier, Loyola*)，理查德·米勒 (Richard Miller) 英译 (伯克利：加利福尼亚大学出版社，1989年)。
- [54] 也许他关于艺术的最著名的文章是对《宫娥》的分析，这是《事物的秩序》和他论马格利特的《这不是一只烟斗》的论文的先声 (伯克利：加利福尼亚大学出版社，1989年)。关于福柯、后结构主义与艺术，参见克雷格·欧文斯 (Craig Owens) 的《再现、挪用与权力》(*Representantion, Appropriation, and Power*)，选自《超越认同：再现、权力与文化》(*Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*) (伯克利：加利福尼亚大学出版社，1994年)，88~113页。
- [55] 爱莲·胡珀-格林希尔 (Eilean Hooper-Greenhill) 的《博物馆与知识的生成》(*Museums and the Shaping of Knowledge*) (伦敦：卢特莱奇出版社 (Routledge)，1992年)，与托尼·班尼特 (Tony Bennett) 的《博物馆的诞生：历史、理论、政治》(*The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*) (伦敦：卢特莱奇出版社 (Routledge)，1995年)，二者都是运用福柯的著述来建构自己的论据的。
- [56] 尼古拉斯·米尔佐夫 (Nicholas Mirzoeff) 《身体风光：艺术、现代性与理想的形象》(*Bodyscape: Art, Modernity, and the Ideal Figure*) (伦敦：卢特莱奇出版社 (Routledge)，1995年)。
- [57] 参见乔治·迪迪-于贝尔曼 (Georges Didi-Huberman) 的《歇斯底里的发明：沙尔科与萨勒贝特里埃医院的摄影图像志》(*Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpetriere*)，爱丽莎·哈沃 (Alisa Hartz) 英译 (剑桥：麻省理工学院出版社 (MIT Press)，2003年)。
- [58] 尽管德里达通常是与解构相关联的学者，但我在此想指出，有许多重要的思想家也对解构的发展作出了贡献。比如，文学批评家 保罗·德曼 (Paul de Man) (1919—1983年)，他于二战后从比利时移居到了美国，在将德里达的著作引介到美国的过程中扮演着重要的角色。他的文集《阅读的寓言》(*Allegories of Reading*) (1979年)

关注的是文本无意之间揭示它们自身的自反性的方式，这是一种意识到它们是修辞系统的自身意识，并因而破坏了它们所拥有的著作权的权利。德曼与德里达一样，对文本之中的那些难以解释或是自相矛盾的问题感兴趣。加亚特里·斯皮瓦克 (Gayatri Chakravorty Spivak) 对解构所作的重大贡献不仅仅在于她翻译了德里达的著述，而且在于她将解构与女性主义、后殖民主义和马克思主义联系起来的方式上。关于对解构的更为全面的评述，参见马丁·麦奎兰 (Martin McQuillan) 主编的《解构文选》 (*Deconstruction: A Reader*) (纽约：卢特莱奇出版社 (Routledge)，2001年)。朱利安·沃弗雷 (Julian Wolfreys) 的《解构：德里达》 (*Deconstruction: Derrida*) (圣马丁出版社，1998年) 是对德里达著述的一篇比较好读的评述。关于斯皮瓦克，参见《斯皮瓦克读本：加亚特里·斯皮瓦克著作选》 (*The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*)，唐娜·兰德里 (Donna Landry) 与杰拉尔德·麦克林 (Gerald Maclean) 主编 (伦敦：卢特莱奇出版社 (Routledge)，1995年)。

- [59] 佩吉·卡穆夫 (Peggy Kamuf)，《德里达读本：在假象之间》 (*A Derrida Reader: Between the Blinds*) (纽约：哥伦比亚大学出版社，1991年)，4页。
- [60] 同上。
- [61] 雅克·德里达《关于文字学》，加亚特里·斯皮瓦克 (Chakravorty Spivak) 英译 (巴尔的摩：约翰·霍普金斯大学出版社 (Johns Hopkins University Press)，1976年)，158页。
- [62] 同上，53页。
- [63] 同上，65页。
- [64] Kamuf. op. cit. in 59 above: 5。
- [65] 麦耶·夏皮罗《作为个人对象的静物：关于海德格尔与梵高的笔记》 (*The Still Life as Personal Object: A Note on Heidegger and Van Gogh*)，选自他的《理论与艺术哲学论文集》 (*Selected Paper: Theory and Philosophy of Art*) (纽约：乔治布瑞兹 (George Braziller) 出版社，1994年)。
- [66] 马丁·海德格尔《艺术作品的起源》 (1935年)，选自他的《基本文选》 (*Basic Writings*) (纽约与伦敦：卢特莱奇出版社 (Routledge)，1993年)。
- [67] 史蒂芬·梅尔维尔 (Stephen Melville) 关于解构的看法参见《其自身之外的哲学：论

- 解构与现代主义》(*Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism*)，
《理论与文学史》(*Theory and History of Literature*) (1986年)，还有《新视野的
诱惑》(*The Temptation of New Perspectives*)，《艺术史的艺术：批评文集》(*The
Art of Art History: A Critical Anthology*)，唐纳德·普雷齐奥西 (Donald Preziosi)
主编 (牛津：牛津大学出版社，1998年)。
- [68] 霍尔·福斯特主编的《反美学：后现代文化文集》(*The Anti-Aesthetic: Essays on
Postmodern Culture*) (西雅图：海湾出版社 (Bay Press)，1983年)。
- [69] 安德里亚斯·胡森 (Andreas Huyssen) 《绘制后现代的地图》(*Mapping the
Postmodern*)，《德国新批评》(*New German Critique*)，1984年第33期，5~52页。
- [70] 弗雷德里克·詹明信《后现代主义，或者晚期资本主义的文化逻辑》(达勒姆
(Durham)，(Duke University Press) 杜克大学出版社，1991年)。
- [71] 弗朗索瓦·利奥塔《后现代状况：关于知识的报告》(1979年)，杰夫·本宁顿
(Geoff Bennington) 与布莱恩·马苏米 (Brian Massumi) 英译 (明尼阿波尼斯：明
尼阿波尼斯大学出版社，1984年)。
- [72] 让·波德里亚《仿像与仿真》(1981年)，希拉·拉里亚·格拉泽 (Sheila Faria
Glaser) 英译 (密歇根：密歇根大学出版社，1994年)。
- [73] 奥奎·恩威佐等《在/视》(*In/Sight*)，《展览目录》(exh. cat.) (纽约：艾布拉
姆斯 (Harry N. Abrams) 出版公司，1996年)；奥奎·恩威佐与奥鲁·欧奎博《读
解当代：从理论到市场的非洲艺术》(*Reading the Contemporary: African Art from
Theory to Marketplace*) (波士顿：麻省理工学院出版社 (MIT Press)，2000年)。
- [74] 罗莎琳·克劳斯《先锋派的原创性：一个后现代的重复》(*The Originality of the
Avant-Garde: A Postmodern Repetition*)《十月》(*October*) 杂志 1981年第18期，
47~66页。
- [75] 汉斯·贝尔廷《艺术史终结了吗？》(1983年)，克里斯托弗·伍德 (Christopher S.
Wood) 英译 (芝加哥与伦敦：芝加哥大学出版社，1987年)。
- [76] 唐纳德·普雷齐奥西 (Donald Preziosi) 《反思艺术史：对一门做作的科学的沉思》
(*Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*) (纽黑文：耶鲁大学出版
社，1989年)。

鸣 谢

如果“作者死亡”的观念认同的是读者在创造文本中的力量的话，那么我们还要创造出一个合适的条条框框以感谢——除了笔者以外的——甚至在这本书找到它的读者之前就塑造了这本书的许多人。

182

在劳伦斯金 (Laurence King) 出版业里，卡拉·哈特斯利-史密斯 (Kara Hattersley-Smith) 第一个相信，曾是《看！艺术史的基础》 (*Look! The Fundamentals of Art History*) 中的一章的东西应该得到扩展，并独立成书。足智多谋的莱丝莉·亨德森 (Lesley Henderson) 是看着这个项目历经困顿的，对此我深表谢意。李·格林菲尔德 (Lee Greenfield) 与 Susan Bolsom 在重要方面都给予了专家级的意见。还要感谢这个项目的经理伊丽莎白·英格斯 (Elisabeth Ingles)，负责复制与编辑的夏洛特·朗德尔 (Charlotte Rundall)，负责图片搜集的萨莉·尼科尔斯 (Sally Nicholls)，负责校对的戈登·李 (Gordon Lee)，还有负责设计的安德鲁·林赛 (Andrew Lindesay)。还有两组匿名的读者提交了果敢的批评，感谢他们在这项艰巨的任务上所花费的时间与精力。

还有许多人在间接的与直接的意义对这个项目贡献良多，本书反映了我从大学到现在与老师、学生、同事和朋友的不可胜数的讨论。几位康涅狄格大学的学生——包括米歇尔·克雷格 (Michelle Craig)、卡莉娜·安德烈卡 (Carina Andreika) 与梅根·德恩 (Meghan

Dahn) ——同意我在书中刊出他们的论文选段，我为此表示感谢。梅根·德恩还帮助我编辑了参考书，并从一个学生的角度通读了书稿。卡里·莫里斯 (Cary Morris) 慷慨地给予我友情与实际的支持，促成了这本书的实现。承蒙木原繁之 (Shigeyuki Kihara) 惠允，我有幸能在导论中讨论她的作品。

最后还有家庭。我的父母、姐妹与侄子都对我的工作关心备至，即使当它意味着我要花大量的时间坐在我的电脑前。我的搭档 Cathy Bochain 怀着喜悦与担心记挂着这本书。纳撒尼尔·霍桑 (Nathaniel Hawthorne) 曾写道：“唯一能感觉到著述结束的，首先是令人愉快的写作的辛劳，其次是家人与朋友的喜悦，最后是大把的钞票。”在我看来——很久以来我就放弃了大把钞票的念头——如果家人、朋友与学生觉得这本书是值得写的，那么这就是我最好的报酬。



图片说明

藏品出处均已在插图旁的说明中给出。并非来自博物馆与藏品的插图出处、其他的信息与版权如下，数字以阿拉伯数字标出。 186

图 1—2 照片由木原繁之 (Shigeyuki Kihara) 提供。

图 1—3 由纽约高古轩 (Gagosian) 画廊提供。

图 2—1 Photo@Michael D. Gunther/www.artandarchaeology.com.

图 2—3 由高级插图有限公司 (Advanced Illustration Ltd) 重绘。

图 2—4 由高级插图有限公司 (Advanced Illustration Ltd) 重绘。

图 2—5 Photo@Photo Josse,Paris.

图 3—1 照片为 Hirmer Fotoarchiv 所有。

图 3—4 @Studio Quattrone,Florence.

图 3—6 引述自惠特尼·戴维斯 (W. Davis) 主编的《艺术史中的男女同性恋研究》 (*Gay and Lesbian Studies in Art History*)，纽约霍索恩出版社 (Hawthorne Press)，1994 年，P. 237。

图 4—1 照片为沃纳·福曼档案馆 (Werner Forman Archiv) 所有。

图 4—4 由纽约玛丽·布恩 (Mary Boone Gallery) 画廊提供。

图 4—6 Photo@Photo Josse,Paris.

图 4—7 由艺术家与路林·奥古斯丁 (Luhring Augustine) 提供，纽约。

图 4—9 拉里·巴恩斯 (Larry Barns) 摄影，由巴巴拉·格莱德斯通

(Barbara Gladstone) 提供。

图 5—1 由费城艺术博物馆 (Philadelphia Museum of Art) 的朋友馈赠，部分由林塞 (Lindsey) 家族馈赠。

图 5—2 摄于 1991 年，照片为 AKG-Images 所有。

图 5—3 Photo@Jock Pootle For Studio Daniel Libeskind.

图 5—7 照片为大英博物馆 (The British Museum) 所有。

图 5—8 照片为 AKG-Images 所有。

图 5—9 蒙伦敦的史蒂芬·弗里德曼画廊 (Stephen Friedmann Gallery) 与耶路撒冷的以色列博物馆 (Israel Museum) 允许使用。以色列博物馆美国友人会之纽约当代艺术购买委员会 (New York Contemporary Art Acquisition Committee of American Friends of the Israel Museum) 惠赠。

图 6—1 照片为 AKG-Images 所有。

图 6—2 照片为李宰勇 (Rhee Jae-yong) 所有，由艺术家本人与汉城国际 (Kukje Gallery) 画廊提供。

图 6—3 照片为约翰·格鲁 (John Groo) / 现实艺术之路 (Real Art Ways) 所有。



译后记

这本书的翻译任务大概是一年前王春辰博士交给我的，当时我研究生刚毕业，在春辰兄鼓励下，着手翻译这本艺术史理论与方法的教材。开始似乎还可以胜任，结果译起来才发现难度超乎当初的想象，以致拖了一年才告结束。

我翻译这本书的最大体会是，通论类教材著作的翻译并不见得比专著的翻译容易，因为通论著作是面面俱到的，所介绍的每一个学术流派其实都是一个无底洞，虽然是综述性的知识，也有待专家认真对待，才可能举重若轻，吃透此中的微言大义。本来翻译就应该要求译者本人对书中提到的所有知识都要有超出基础性的了解，才可能读懂关于这些知识的概述。至少原作中提到的书，大部分译者都应该看过，才能下笔翻译。严格来说，译者应该具有与作者对等的知识储备和学术水准，才可能保证译文最大程度地忠实于原著。可是如果以这样的境界来要求通论类著述的翻译的话，恐怕至少对国内还非常薄弱的西方艺术史研究而言，还仍然只是一个乌托邦。所以翻译这样一本书，译者只能在主观上尽最大的努力，在我自己的能力范围内尽量查阅相关的资料，力求读懂作者的每一句话，并在修改时逐字校对，尽量对读者负责。不过，译著永远只应该是一种召唤，召唤读者去读原著。我认为对于任何一个有志于读书的人来说，读原著都不仅只是为了自己读，而且还是出于一种公心，因为只有较真地去读原著，才能

发现译著的错误，阻止误解变成公共知识。

译者因为刚毕业，深知好的教材对学生有什么样的意义。本书是关于方法论的一本非常全面的教材，至少在中文著述里似乎还没有比本书更全面的，实际上我似乎也没看见过有关于艺术史方法论的中文著述，即便译著也是少之又少。所以对国内艺术史系的学生而言，本书的大部分内容其实都应该算是新学。特别值得称道的是，本书作者在介绍完每一种学术思想之后，都会从这种思想的独特视角出发，来分析一件具体作品，以此示范如何运用理论与方法来针对具体作品进行有效的提问，并在最后一章对学生的作业作了具体的点评。这些特点都是国内的教材所没有的。作者在本书的最后一章再三地鼓励学生为了能够学会思考、学会提问题，要勇于冒拿低分的危险，去写一些大胆的论文，而不要为了拿一个高分而写一些保守的论文。这里想指出的，是作者安妮·达勒瓦女士对于教育、对于学生、对于学术所怀有的拳拳殷心，她不厌其烦地告诉学生读书并不是为了利益，这不得不令人感动，也使译者在这里郑重地将作者的苦心孤诣表而出之，希望所有愿意读书的学生们能够体而察之。这话不仅仅是对读者说的，也是对译者自己说的。

另外，按照惯例，译注中的西文注释，若只是注明引文出处而非说明性文字，通常是照搬不译的，但译者以做学生时读书的体会以为，读注释与作注释都是学生应该掌握的基本功之一，译者在这方面也有非常大的欠缺，所以借这个机会将注释全部译出，并将原文附于译文之后，既方便读者检索，也可以作为了解西方至少是英语世界的美术史研究的著述、期刊以及以出版学术书籍为主的出版社的参考目录，更是以此为自己补上一课。只是西文注释有许多缩略语，译者虽多方请教，亦不敢保证全部正确。并且书中涉及多国人名、地名与出版社名，其中无法查到或是译者不明白之处只好一仍其旧，原文照录。译出的人

名由于时间与精力的限制，未能按出版惯例，逐一查对中国出版集团中国对外翻译出版公司的《世界人名翻译大辞典》以及比较权威的人名辞典，有至少一半的人名是参照在线词典以及互联网上的通行译法译出的，出版社社名的翻译也是如此。译者还适当加了一些译注，以方便国内的读者理解，但这些译注只是译者想当然尔，读者不能不察。

最后要感谢的是所有帮助过译者的人。译稿但有疑难，我向我的导师李军先生请教，都能得到他耐心的解答。王春辰博士百忙之中还作了本书的校对，他对译稿的修改与润色使译者的中文表达增色不少。本书的导言保留王兄的译文，书中术语的中译也由王兄来统一。我在翻译注释部分的时候有幸结识了三联书店的编辑张琳小姐，关于西文注释体例的许多问题，都承蒙她古道热肠，假以援手，才得以解决。当然，书中的所有错误概由译者本人负责。翻译这本书对译者来说也是个学习的过程，需要走的路还很长，译者希望能得到认真的指点和批评，无论批评的人是专家学者还是业余读者。译者的电子邮箱是：li_zhen_of@163.com。三人行必有我师，译者真心盼望各位读者能有以教我。这话虽然听起来像是套话，但表达了我的诚意和希望。

译者

2008年6月11日于北京花家地



[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 艺术史方法与理论

作者 = (美) 安·达勒瓦著

页数 = 251

出版社 = 江苏美术出版社

出版日期 = 2009

SS号 = 12180810

DX号 =

URL = <http://book.szdnnet.org.cn/bookDetail.jsp?dxNumber=&d=204018350E153ABB9B73FEB82B56715>