

Oxford
History of
Art
牛津艺术史

| 丛书中文版主编 · 易英 |



艺术史的艺术： 批评读本

[美] 唐纳德·普雷齐奥西 / 主编

易英 王春辰 彭筠 等 / 译

文景

上海人民出版社

Horizon

牛津艺术史 | 丛书中文版主编·易英

The Art of Art History:
A Critical Anthology

**艺术史的艺术：
批评读本**

[美] 唐纳德·普雷齐奥西 / 主编

易英 王春辰 彭筠 等 / 译

文
景

Horizon

社科新知 文艺新潮

艺术史的艺术：批评读本

[美]唐纳德·普雷齐奥西 主编 易英 王春辰 彭筠 等译

出品人：王 蕾

总编辑：姚映然

责任编辑：苏 本

装帧设计：高 熹

出品：北京世纪文景文化传播有限责任公司
(北京朝阳区东土城路8号林达大厦A座4A 100013)

出版发行：上海世纪出版股份有限公司

印刷：北京汇瑞嘉合文化发展有限公司

制版：北京大观世纪文化传媒有限公司

开本：710mm×1020mm 1/16

印张：36 字数：563,000

2016年1月第1版 2016年1月第1次印刷

定价：89.00元

ISBN：978-7-208-13213-9 / J-411

图书在版编目(CIP)数据

艺术史的艺术：批评读本 / (美)普雷齐奥西
(Preziosi, D.) 主编；易英等译. —上海：上海人民
出版社，2015

书名原文：The Art of Art History: A Critical
Anthology
ISBN 978-7-208-13213-9

I. ①艺… II. ①普… ②易… III. ①艺术史-世界
-文集 IV. ①J110.9-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第173472号

本书如有印装错误，请致电本社更换 010-52187586

目 录

5 导言

- 9 唐纳德·普雷齐奥西：艺术史：创造视觉的清晰 [1998]

15 第一章 作为历史的艺术

- 25 约翰·乔基姆·温克尔曼：关于在绘画和雕刻中模仿
希腊作品的一些意见 [1755]
- 35 惠特尼·戴维斯：分裂的温克尔曼：哀悼艺术史之死 [1994]
- 46 迈克尔·巴克桑德尔：意图的模式 [1985]

59 第二章 美学

- 65 伊曼努尔·康德：答复这个问题：“什么是启蒙运动？” [1784]
- 71 伊曼努尔·康德：判断力批判 [1790]
- 91 G. W. F. 黑格尔：美学 [1835—1838]

103 第三章 风格

- 108 海因里希·沃尔夫林：艺术史原理 [1915]
- 120 戴维·萨默斯：“形式”——19世纪的形而上学与
艺术史描述的问题 [1989]
- 134 迈耶·夏皮罗：风格 [1953]
- 141 恩斯特·贡布里希：论风格 [1968]

157 第四章 作为艺术的历史

- 162 阿洛伊斯·李格尔：罗马晚期艺术意志的主要特征 [1893]
- 170 阿比·瓦尔堡：北美普韦布洛印第安人地区的图像 [1923]
- 200 埃德加·温德：瓦尔堡的“文化科学”概念及其美学意义 [1930]
- 207 玛格丽特·艾弗森：拯救瓦尔堡的传统 [1993]

219 第五章 意义的机制：图像志与符号学

- 226 于贝尔·达弥施：符号学与图像志 [1975]
- 235 米克·巴尔、诺曼·布赖森：符号学与艺术史：关于语境和传播者的讨论 [1991]
- 248 欧文·潘诺夫斯基：《甚至在阿卡迪亚也有我》：普桑与挽歌传统 [1936]
- 254 路易斯·马林：走向视觉艺术的解读理论：普桑的《阿卡迪亚的牧人》 [1980]

269 第六章 现代性及其不满

- 274 罗莎琳德·克劳斯：扩展领域中的雕塑 [1979]
- 292 米歇尔·福柯：什么是作者？ [1969]
- 308 克雷格·欧文斯：寓言的冲动：走向后现代主义的理论 [1980]
- 323 安德烈亚斯·许森：勾勒后现代 [1984]

333 第七章 性别问题

- 338 纳内特·所罗门：艺术史规则：忽略之罪 [1991]
- 349 丽莎·提克纳：性与再现 / 再现中的性：五位英国艺术家 [1984]
- 363 玛丽·凯利、保罗·史密斯：没有本质的女性特质 [1982]
- 376 阿米莉亚·琼斯：后女性主义、女性主义的快感和身体化艺术理论 [1993]

391 第八章 解构主义与阐释的限度

- 395 史蒂芬·梅尔维尔：新透视的诱惑 [1990]
- 406 马丁·海德格尔：艺术作品的本源 [1935]
- 419 迈耶·夏皮罗：作为个人物品的静物画：一则关于海德格尔与凡·高的笔记 [1968]

425 雅克·德里达：定位中的真理的还原 [1978]

445 第九章 他者：艺术史与博物馆学

449 蒂莫西·米歇尔：东方主义与展览秩序 [1989]

465 卡罗尔·邓肯：作为仪式的艺术博物馆 [1995]

479 安妮·E. 库姆斯：发明“后殖民”：当代策展中的混杂性
与赞助者 [1992]

490 内斯托尔·加西亚·坎科利尼：再造护照：多元文化主义
争论中的视觉思想 [1994]

500 唐纳德·普雷齐奥西：艺术史的艺术 [1998]

518 后记

520 注释

555 文本目录

557 插图目录

560 作者说明

562 术语解释

568 译名对照表

目 录

5 导言

- 9 唐纳德·普雷齐奥西：艺术史：创造视觉的清晰 [1998]

15 第一章 作为历史的艺术

- 25 约翰·乔基姆·温克尔曼：关于在绘画和雕刻中模仿
希腊作品的一些意见 [1755]
- 35 惠特尼·戴维斯：分裂的温克尔曼：哀悼艺术史之死 [1994]
- 46 迈克尔·巴克桑德尔：意图的模式 [1985]

59 第二章 美学

- 65 伊曼努尔·康德：答复这个问题：“什么是启蒙运动？” [1784]
- 71 伊曼努尔·康德：判断力批判 [1790]
- 91 G. W. F. 黑格尔：美学 [1835—1838]

103 第三章 风格

- 108 海因里希·沃尔夫林：艺术史原理 [1915]
- 120 戴维·萨默斯：“形式”——19世纪的形而上学与
艺术史描述的问题 [1989]
- 134 迈耶·夏皮罗：风格 [1953]
- 141 恩斯特·贡布里希：论风格 [1968]

157 第四章 作为艺术的历史

- 162 阿洛伊斯·李格尔：罗马晚期艺术意志的主要特征 [1893]
- 170 阿比·瓦尔堡：北美普韦布洛印第安人地区的图像 [1923]
- 200 埃德加·温德：瓦尔堡的“文化科学”概念及其美学意义 [1930]
- 207 玛格丽特·艾弗森：拯救瓦尔堡的传统 [1993]

219 第五章 意义的机制：图像志与符号学

- 226 于贝尔·达弥施：符号学与图像志 [1975]
- 235 米克·巴尔、诺曼·布赖森：符号学与艺术史：关于语境和传播者的讨论 [1991]
- 248 欧文·潘诺夫斯基：《甚至在阿卡迪亚也有我》：普桑与挽歌传统 [1936]
- 254 路易斯·马林：走向视觉艺术的解读理论：普桑的《阿卡迪亚的牧人》 [1980]

269 第六章 现代性及其不满

- 274 罗莎琳德·克劳斯：扩展领域中的雕塑 [1979]
- 292 米歇尔·福柯：什么是作者？ [1969]
- 308 克雷格·欧文斯：寓言的冲动：走向后现代主义的理论 [1980]
- 323 安德烈亚斯·许森：勾勒后现代 [1984]

333 第七章 性别问题

- 338 纳内特·所罗门：艺术史规则：忽略之罪 [1991]
- 349 丽莎·提克纳：性与再现 / 再现中的性：五位英国艺术家 [1984]
- 363 玛丽·凯利、保罗·史密斯：没有本质的女性特质 [1982]
- 376 阿米莉亚·琼斯：后女性主义、女性主义的快感和身体化艺术理论 [1993]

391 第八章 解构主义与阐释的限度

- 395 史蒂芬·梅尔维尔：新透视的诱惑 [1990]
- 406 马丁·海德格尔：艺术作品的本源 [1935]
- 419 迈耶·夏皮罗：作为个人物品的静物画：一则关于海德格尔与凡·高的笔记 [1968]

425 雅克·德里达：定位中的真理的还原 [1978]

445 第九章 他者：艺术史与博物馆学

449 蒂莫西·米歇尔：东方主义与展览秩序 [1989]

465 卡罗尔·邓肯：作为仪式的艺术博物馆 [1995]

479 安妮·E. 库姆斯：发明“后殖民”：当代策展中的混杂性
与赞助者 [1992]

490 内斯托尔·加西亚·坎科利尼：再造护照：多元文化主义
争论中的视觉思想 [1994]

500 唐纳德·普雷齐奥西：艺术史的艺术 [1998]

518 后记

520 注释

555 文本目录

557 插图目录

560 作者说明

562 术语解释

568 译名对照表

导言

《艺术史的艺术》是为编写艺术史的批评史而作的资料汇编。它不是按照通常的自成一体的“艺术史学史”来编辑的，也不是有开头、中间和结尾的历史小说。它更像是一些有争议的事物的集合和汇聚，每一个事物与其他事物都有多重的联系，每一个事物都可以收在这个集子里，也可以收在别的集子里。按照过去的意思，它也是一个“文选”——各种事物的一个总计，事物的丰富多彩好比一个花园；一个文本的收集，在某种意义上，这些文本本身就被赏识为优美的艺术作品。

本书是文章的合集，文章选自过去两百年已出版的一些主题相互关联的书籍。其中每一本书在其自身的时代（与在其他时代不同）不是激发争论，就是被其他作家用来让自己参与更加多样的、激烈的、通常是持续不断的辩论。一些争论直接提到那些与它们并置的论文。对同样的问题或艺术作品有一些交叉的审视。它们都以不同的艺术“历史”的构架，以针对艺术史与批评的社会作用的不同视角，并以更广阔的现代性的事业，涉及当代“艺术”现象的本质与命运。

文集不是作为孤立的纪念碑来看待的，虽然其中一些已有永久的影响——在某种意义上它们已有自己的生命。它们也不被处理成去模仿发展道路上的单一主流。它们在这儿不是虚假地集合起来“为自己说话”，好像挂在现代主义画廊光秃秃的墙面上的绘画作品。在《艺术史的艺术》中没有空白的墙面。它的墙面上充斥着笔迹、路标、偶尔的涂鸦，被通向其他空间的通道，以及引导观众走向更多标本、各种来源和其他可能世界的邀请和挑衅所分割。

这个文集的所有文本最初都是产生于过去两百年在世界各地非常激烈的论战与辩论的环境中，通常是它们自己挑起这种争论。在这里，争论是在一系列讨论、解释和批评中展开的，其目的是鼓励对于其批评与历史形势的重要方面的理解，使读者能以对话和质疑的方式参与讨论。总之，文本被置于大量的重写或重叠之中。文集可以穿过各个方向，沿着几条交叉的道路行进，那些经过和围绕一个文本得出的问题或主题通常会以同样的或变形的方式重新出现在其他地方。联系和标记文本之间的区别的相关解释是作为讨论的催化剂和工分。通过这张文本与重写的门票，它们也指示了可供选择的道路。

组织

《艺术史的艺术》在格式上是围绕一些主要的辩论与主题而被组织的，这些辩论与主题自 18 世纪以来已与关于人的本质和认知的知识生产相联系。彼时“美学”作为一个明确的研究对象已有了清晰的学科文献的特征。文集照顾到不同的方式，艺术史在这些方式中被视为**社会与认识论工具**的构成，作为这些政治实体的支撑与辩护者而出场的现代民族—国家，以及个体和集体的身份的观念、构成和维持（先是欧洲，后来是世界各国）都以此为基础。

读本涉及很多大家熟悉的题材，艺术、美学、历史、风格、意义、阐释的草案、知觉、身份、性别和种族。各章的分配也是根据这些主题，文本的编排大约按照年代的顺序，从 18 世纪后期到 20 世纪后期。每一章还包含一个相关阅读的目录，以便读者进一步研究。提交的文本以及推荐的那些文本对于理解艺术史的历史是有益的，对于博物馆的发展和博物馆学的实践是一个补充。它们的目标是突出一些基本的问题，这些问题被近来竞争理论和方法论的学院争论所掩盖。

如前所述，论文的选择与阅读的顺序并不意味着制定了一个想象中单一的艺术史的叙事史。非常明显，任何这类叙事都不是一个小问题，而是学科的多样性、其各自不同的任务和动机，以及通常相对的社会、政治或意识形态运用到已置入过去和现在的这种单一谱系和叙事历史中的问题。《艺术史的艺术》有一个明确不同的目标：在两者的意义上，为读者提供已被其经验证明的生产的和有用的资源，以及继续讨论艺术史的艺术的状况的出发点。

特别为这本文集撰写的两篇文章也被收录进来，目的是确定文集的框架（如果导论是遮挡入口的帘布，那第一篇论文就是入口或门廊，第二篇则构成了出



图1 小汉斯·霍尔拜因

《大使》，1533年。

口)。第一篇论文“艺术史：创造视觉的清晰”，意在对于艺术史的主题——或对象——作整体概观，可以想象为一个小的望景楼，或可能是一个引廊，提供了从整个文集中抽取的问题的一个概要或大纲（当然，和任何概要一样，都不是中立的或单纯的）。后一篇论文（“艺术史的艺术”）是对于前在文本的讨论，包括对第一篇论文本身的回溯思考：它是对整体的一个重写，也是通向另一旅程和另一世界的十字路口。

两篇论文在整个文集中的作用如同变形的补充，就像在小汉斯·霍尔拜因（Hans Holbein the Younger）的《大使》（*The Ambassadors*，

1533) 中的奇怪形状 [图 1], 倾斜的焦点在画面上显示出另外隐藏的观点和不同的解读, 形成了更大的集合。这样, 两篇论文“读”出了整个文集的另外的意思。它们彼此相关, 在同一框架中阅读, 前后两篇论文构成轮流合作呈现的面貌, 或一个“视觉幻想”的表面; 一个摇摆的和谜一般的双重形象——一个技艺与张力的仿像 (如果它可以变得清晰), 即在艺术史的历史上发挥作用的技艺, 并使它保持活力的张力。

艺术史：创造视觉的清晰

唐纳德·普雷齐奥西，1998

艺术史是制度与专业相互连结的网络之一，其全部功能是构造一个可置于系统观察之下的历史过往，以古为今用。通过与其相关的领域——艺术批评、美学、艺术实践、艺术鉴赏、艺术市场、博物馆学、旅游、日用品时尚体系和文化遗产产业——艺术史学科综合了不同时代和地域的分析方法、理论透视、修辞或话语协议和认识论技术。

虽然艺术史正式进入大学课程始于1840年代的德国，^[1]但在19世纪末，大规模的学院课程、教授职位、学生数量与学位授予是在美国而不是在欧洲，甚至今天仍是如此。由于欧洲与其前殖民地的学院制度有着不同的境况与原因，早期专业以不同方式结合或仿效心理学、哲学、文学、考古学、各精神科学、鉴赏学或艺术批评的研究方法。^[2]

不过，无论艺术史怎样被专业化，它仍然以因果性作为其关注的一般领域，将其研究对象——个别的艺术作品（无论在何种定义下）——构造为如同自然中可被证明的。它常规上受以下这一假设的引导：一件艺术品是思想的、象征的，或是其最初时间、地点和生产境况的一般再现。一切类型的艺术物品在以下双重意义上都具有历史文献的性质：（1）每件物品都假定提供了重要的证据，这些证据通常是独一无二的，偶尔会深刻地揭示一个时代、民族、个体或人民的特性；（2）其外表是一个历史环境的合成产物，无论是狭义还是广义的构成。

后一种意义一般包括各种社会、文化、政治、经济、哲学或宗教的影响力，这些影响力可以说体现在特定的时代和地域。艺术史实践

的特点是致力于根据这些周边的影响力——从个别创作者的意图，到更普遍的历史因素或环境——来重构捉摸不定的“事实”。总之，所有艺术史研究的首要目标是使艺术品在今天或对于今天变得更加清晰。

自艺术史学科创建以来，令艺术作品被充分清晰解读的各种范式或分析方法，有关它们的功效只取得过松散而短暂的一致性，关键的问题就在于历史信息或背景资料的数量与质量是否足以阐释一个特定对象。如同准确阐释的标准随着时代而变化一样，让这些理解适用于今天的这类意图已在过去的两个世纪中发生了极大的变化。关于一件艺术物品在多大范围内可被作为其历史环境的指示或症候因素而被采纳，仍有相当大的分歧。

对一些人来说，考量到艺术作品的解释与一个不断发展的风格体系的关系——这个体系既由艺术家个人（作品特定的主体）也由更广泛的美学学派或运动所表明——艺术史的阐释是完整而充足的。对另一些人来说，阐释包括风格的发展与艺术家传记的显露这两者之间相互关系的衔接，或（如16世纪艺术家和历史学家乔治·瓦萨里的情形）在当时的一个伟大艺术家（如米开朗基罗）的综合性作品中达到高峰的地区性或全国性的风格之间。^[3]对一些人来说，只有通过一件艺术物品更大的历史“语境”，凸现作品的文献或再现的状况及其生产与接受的情形，阐释才能做到大致接近充分。^[4]

关于艺术史的对象—领域的限制或边界，也没有长久的一致意见。对一些人来说，那个领域完全是由统治阶级或权威机构的建筑、雕塑和绘画构成的传统奢侈品的集合。这样一个重点领域一般是通过参考共享的可论证的操作技术标准，或参考当做自我意识的审美意图而被记录的（或假定的）内容来判断的。显然，它排除了大量由人类社会生产的形象、物品和建筑。对另一些人来说，学科的关注范围理想化地集合了后者，传统美术偶尔构成可辨识的分支或历史人工制品的理想化准则。现代博物馆学几乎关注物质文化的任何项目，社会、文化或历史的重要性与当前展览的价值（其在风格或知识时尚开放系统的形式逻辑内的原创性或尖锐性）相合并，使这种形势更加复杂化了。

更全面的关联话语的网络，以及艺术史作为整体的、多维结构的学科，才开始得到艺术史学家和其他学者的检验，这一检验通常是在文化史或视觉文化研究的话语掩护下。艺术史学科的批评编年史状况不断受到困扰，乃是由于（1）关于学科的合适范围或研究的对象—领域，还有无法解决的问题；（2）相矛盾的目标与理论假设，致使跨领域研究的艺术史对象的专业重点的分裂与耗散；（3）在

各个专业或机制内解释与阐释范式中，相应的批评标准明显不同。

已有艺术史的历史要么是记述有影响的专家的传记和谱系——叙事的记述支配艺术理论的发展（或在真空中，或如同一个时代、人民或地域的某种更宽泛的、精神的纯粹反映）；要么是记述各种阐释方法论的发展。不过，随后的观察可能适用于这个实践网络的大范围。

除了对因果关系和证据问题的共同关注之外，潜藏在所有这些相互关联的领域下的最基本原则，是假定艺术形式中的变化指示着个体或集体精神或意图中的变化。最普遍的是，人工制品或物品被作为一些个体或集体意识在某些思想、主题或价值上的特殊反映——无论物品是否作为这些观念的反思或建设（或两者兼有）而被解释。

这些假设的一个推论是：形式（与态度）上的变化本身是发展轨道的显示；在精神上的演变或整体指向，可以在跨越时间与空间的风格变化上以图表的形式实质性地显现出来。这样一个在时间中的图形（或“形状”），总被解释为是时间本身形状的证据，一场“精神的”目的论或演变。在某种意义上，艺术现象被解释为对这种精神或社会演进提供了关键的文献证据。

在艺术史和传统艺术哲学中最普遍的艺术品理论，是其作为交流或表现的媒介的观念。在这种交流或语言范式内，物品被解释为一种“传达工具”，通过意图、价值、态度、观念、政治或其他信息，或制作者的情感状态——抑或制作者的社会与历史语境的范畴——有意或随机地传达给目标（或依情况而定的）观众。

这种观点被联系到在艺术史和其他领域中的普遍假设，即形式的变化是为了影响观众对新物品被创造（干预）出来之前所传达的内容的理解。对一些艺术史学家来说，艺术作品被视为社会和文化变化的催化剂；对另一些人来说，它们却是这种变化自身的产物。在任一情况下，分析对象一般都被放置在一个肯定的或建议的框架内，并由此引出一系列相关的特殊问题，其中最基本的问题是：这个对象在何种方式中是其特定时代和地域的一种再现、表现、反思或化身，即那个生产它的个体、集体或社会的特定精神轨迹或效果？

在艺术史的历史中，为了给研究对象分类，根据其传达以上这种信息的能力，学者们精心制定了各种批评标准。对某些人来说，某种对象在假设性语义上的“承载能力”是传统上“美的”与“实用的”艺术之间等级区别的功能，尽管关于各种对象的语义比重的观念，随着时代的变化在艺术史学家中间也有很大变化。

一般而言，这些假设是艺术史实践与相关话语和机制共有的一个方面，即将