

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

ART: HISTORY: VISUAL: CULTURE

Deborah Cherry

艺术、历史、视觉、文化

[英] 德波拉·切利 编

杨冰莹 梁舒涵 等译

王春辰 审校

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

ART:HISTORY: VISUAL:CULTURE

—— Deborah Cherry

艺术、历史、视觉、文化

[英] 德波拉·切利 编

杨冰莹 梁舒涵 等译

王春辰 审校

图书在版编目(CIP)数据

艺术、历史、视觉、文化 / (英) 切利编; 杨冰莹等译. —南京: 江苏美术出版社, 2009. 12

ISBN 978 - 7 - 5344 - 2510 - 3

I. 艺… II. ①切…②杨… III. ①艺术史—西方国家②文化史—西方国家 IV. J110.9 K103

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 229501 号

This edition is published by arrangement with **Blackwell Publishing Ltd**, Oxford. Translated by **Jiangsu Fine Arts Publishing House** from the original English language version. Responsibility of the accuracy of the translation rests solely with **Jiangsu Fine Arts Publishing House** and is not the responsibility of **Blackwell Publishing Ltd**.

由 Blackwell 出版有限公司授权江苏美术出版社
独家出版本作品中文版

登记号: 图字: 10 - 2006 - 364

责任编辑 张 韪 沈小玥
装帧设计 卢 浩
责任校对 吕猛进
责任监印 贲 炜
审 读 丁亚雷

书 名 艺术、历史、视觉、文化
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
照 排 南京展望文化发展有限公司
印 刷 南京大众新科技印刷有限公司
开 本 652×960 1/16
印 张 18.5
版 次 2010 年 1 月第 1 版 2010 年 1 月第 1 次印刷
标准书号 ISBN 978 - 7 - 5344 - 2510 - 3
定 价 35.00 元

营销部电话 025 - 68155666 68155670 营销部地址 南京市中央路 165 号 5 楼
江苏美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换

纪念雅克·德里达



译后说明



这本书的翻译前后经过了4年，中间有三次接受翻译的人退出翻译，认为难度太大，不好把握，只做了一部分文章的初步翻译。后来交给杨冰莹和梁舒涵时，已经是2008年的9月了。他们两个不怕困难，协力合作，不仅翻译了那些剩余的章节，而且又校对了已经翻译的文章。通常，校对比翻译还要费事费力，有时候不如重译来得痛快。最后一章就是重译的。这里要特别说明的是第二章，这是一篇研究中国佛教图像的视觉含义的专文，作者洋洋洒洒地引经据典，核查原典很是艰难，译者多次联系原作者，希望获得帮助，但由于联系不畅，始终未果。所以，译者尽了最大努力，核查中文原典，还原了相当的典籍引语；若干查无线索的，留给读者方家来指正了。

我通读了全部译文，核实了一些细节和措辞，也进行了部分校改，想必会挂一漏万，尚斟酌之处一定还有，译事之难，这部书的问世即是明证。出版合同已过了4年，不能再拖延了，现今交上译稿，就快快出来，以飨读者。因为这是一部好书，它们研究的视野和方法是大大有助于我们的美术史学科建设和学术研究的。

谢谢前面的那些译者和后面的这两个年轻的译者。祝我们中国的艺术理论翻译事业兴旺发达。

王春辰

2009年11月10日 于北京中央美院



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所创造的另一表现与传达的方式。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置于边缘状态。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：①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”；②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；③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的时代。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：① 新艺术史系列；② 视觉文化研究系列；③ 公共艺术研究系列；④ 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



图1 拉斐尔，《圣母、圣子与圣约翰》，约1509~1510年。木板油画，1837年移到画布上，直径95.3 cm。安德鲁·W.梅隆收藏，1937年。华盛顿国家美术馆版权所有。摄影：罗伦那·埃默森 (Lorene Emerson)。



目 录



译后说明 / 001

总序 / 001

1 艺术、历史、视觉、文化

德波拉·切利 (Deborah Cherry) / 001

2 梦的边界与消解的身体：作为镜殿的

佛教石窟寺 汪悦进 / 024

3 拜占庭艺术中的感觉 (sense) 与感受

(sensibility) 莉斯·詹姆斯 (Liz James) / 057

4 时代之眼的性别观：分娩盘和文艺复兴

时期的视觉艺术 艾德里安·W. B. 伦道夫
(Adrian W. B. Randolph) / 081

5 身体文化：18世纪英国肖像画中脸红的

现象和白色的清晰性 安吉拉·罗森塔尔
(Angela Rosenthal) / 115

6 视觉内外：19世纪加拿大原住民之呈现与再现

露丝 B. 菲利普斯 / 157

7 框定殖民地：照片中的阿尔及利亚住宅

查莉普·史丽克 (Zeynep Çelik) / 187

8 “最适合的记录工具”——科学、超现实主义与**视觉性** 戴维·洛马斯 (David Lomas) / 201**9 超越美学的艺术：哲学批评、艺术史和当代艺术**

彼得·奥斯本 (Peter Osborne) / 232

10 控诉史：威廉·肯特里奇与种族隔离政策之后**南非的生成** 杰西卡·杜波与卢斯·罗森嘉顿 / 260



1

艺术、历史、视觉、文化

德波拉·切利 (Deborah Cherry)

近年来，艺术史和视觉艺术成为热议的话题。专业期刊、出版社、学术会议及大学课程无不以艺术史和视觉艺术为焦点。如果说长期以来艺术史已经成为各种研讨会的法定保留节目，那么视觉艺术研究和视觉文化研究则是最近才频繁出现的。两者之间的关系也受到了特别关注：艺术史和视觉艺术研究是相互差别、相互对立还是相互补充的专业领域？视觉艺术研究真的如米切尔 (W. J. T. Mitchell) 所说是一个危险的补充，即它不仅增加了艺术史的价值，同时也造成了取代艺术史的潜在威胁吗^[1]？抑或它仅仅是嵌入艺术史的广阔领域的又一个“关键术语”吗^[2]？

艺术史自 19 世纪晚期自成一统，成为独立的学科研究领域以来，就一直处于不断的变革修正之中。一个多世纪之后，又对艺术史的产生、历史沿革和它那些格式化的文本 (formative text) 进行了实质性的重新评判。但正是那些在刚刚过去的 30 年中发生的记忆犹新的事件，

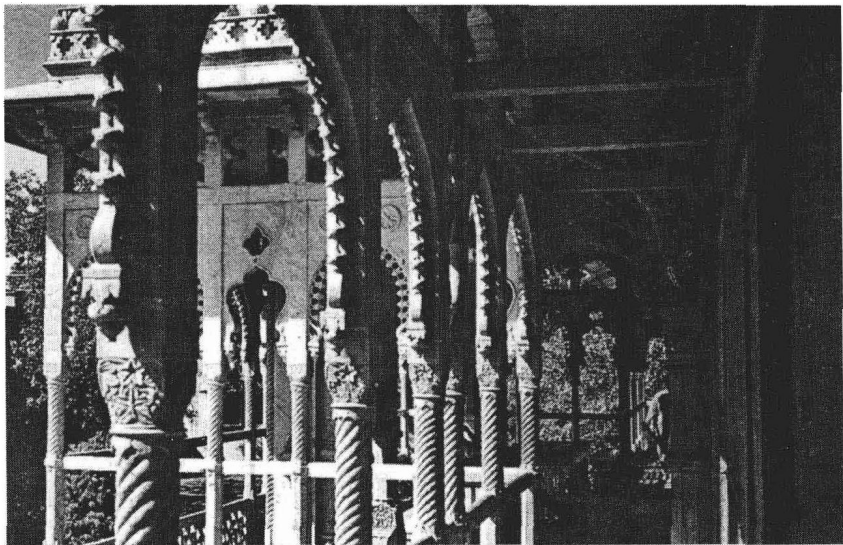


图2 奇曼拉尔：《印度斋浦尔市穆巴拉克宫的上阳台》，1990年。韦布迪·萨奇多夫与吉尔斯·提罗森（Vibhuti Sachdev and Giles Tillotson）摄影。

真正加快了这个错综复杂地交织于全球化艺术市场中的学科领域的变革。这些变革不仅体现在它的文献和可供借鉴的思想源泉上，也体现在它的对象和目标上。自20世纪70年代中期以来，尤其是从女权主义、社会主义和马克思主义干预这个学科领域以来，它一直受到深入的审视。同样意义重大的的是向符号论、精神分析和批评理论的转型。这种转型尤其体现在米歇尔·福柯（Michel Foucault）的著述中。到上世纪80年代，这些各不相同、甚至有时相互冲突的理论思潮被捆绑在一起，成为“新艺术史”，尽管有人质疑说这与新瓶装旧酒相差无几。而对于即将成为显赫的艺术史编辑的艾德里安·里夫金（Adrian Rifkin）来说，新艺术史是“将一个滞销的过时产品重新包装再推向市场的急切而开放的策略”^[3]。诚然，近些年来盛极一时的、对这场纷争的政治介入和激情参与已经大大地消退了。正如唐纳德·普雷奇奥西（Donald Preziosi）所说：“艺术史现已成为集材料、方法、实验方案、技术、社

会规范、礼仪和传播与编目体系的大杂烩。”^[4]有些学者认为，未来艺术史最有可能拓展的学科领域当属目前的视觉文化研究，因为在这个领域有着更广泛的材料应用、更多样的艺术表现手法和更深入的跨学科参与。现在，摄影和越来越多的电影也被细加研究。但是，这并不是说这个学科已经化解了其内部的各种矛盾或者已经能够与相邻学科相安无事地和平共处了。视觉文化发展道路的不断修正已经重新引燃了一系列辩论。辩论内容涉及艺术史本质、自身学科与相交学科的划界、表现过程、手段、技巧和应优先发展的领域等等。到20世纪90年代中期，视觉艺术的燃点开始向人文学科转向。后殖民时代的跨文化研究，对非洲、亚洲和拉丁美洲艺术越来越多的关注已成为这一转向的标志。

什么是视觉艺术研究？它源自何方？它向何处去？这三个问题使视觉艺术研究和探讨不堪重负。正如米克·巴尔（Mieke Bal）精辟的论言：“企图给一个学科下定义正是造成其被拓展的领域难以定义的部分原因。”^[5]对于视觉艺术研究或视觉文化是否可能成为一个全新学科，我们已经有了相当多的讨论。约10年前米切尔（W. J. T. Mitchell）在他关于学术专业设置的著述中宣称视觉文化应成为“一个新的混合学科”。但是，在后来为《艺术通讯》（*Art Bulletin*）颇为轰动的系列辩论撰文时，他又将视觉文化认定为“一个‘交叉学科’，一个跨越学科界限的交融和对话之地”。这是一个有着“‘无规律’的潜在性、处于已确立的研究领域边缘的激流澎湃、又不相连贯的地带”^[6]。如果说视觉文化正面临跨学科定位的社会压力，那它同时也正受到超越学科视界的审视。持相反观点的反对者阵营中的领军人物尼古拉斯·米尔佐夫（Nicholas Mirzoeff）将视觉文化描述为一种“后学科的学术尝试”（post-disciplinary academic endeavor），一种“策略”和“一种变动的阐释结构”。这一定义是在理解新视觉媒体的过程

中由其提出的问题和事项决定的^[7]。2002年米切尔将它判定为“一个学科划分的练习”。这种练习发端于学科审查领域，关注“不受视觉艺术或媒介规训的普通视觉性和日常可见的东西”^[8]。

视觉文化并非一个确定的领域，关于其起源有诸多迥异的说法。根据米尔佐夫所言，视觉文化曾一度属于后现代媒介；在20世纪后期越来越倚重日常生活的视觉现象，对这些现象的分析和研究随后也广泛地扩展到全球^[9]。然而这一断言已经遭到反驳。这些反证主要来自两个方面。首先是当代文化的文字表现多于视觉表现，并且“信息文化”多被视为一种不可视文化^[10]；其次，对西方以外，特别是东亚、西亚和南亚早期的和更新近的重大历史时期的视觉文化和视觉现象的研究也显现了反证^[11]。米切尔杜撰了很有说服力的“图像转向”（the pictorial turn），一直以来又不断将其修正成一个囊括“无数不同情境”的概念。他指出：“在我们这个时代，假想的视觉统治权……已经变成了一种妄想，不再具有任何效力。”^[12]从视觉文化出现在文化研究中，到它引发的论争[出现在1996年《十月》（*October*）的“视觉文化问题”（visual culture questionnaire）上]，再到它被2002年的《艺术史、美学、视觉文化》[迈克尔·安·霍利（Michael Ann Holly）和基斯·马克赛（Keith Moxey）编辑]所接受，我们可以看到另一条轨道^[13]。其实在以前的艺术史中已经有一条线索可循，那是从1972年迈克尔·巴克桑德尔（Michael Baxandall）的那本入门式书籍《文艺复兴时期的意大利绘画与经验》（*Painting and Experience in Renaissance Italy*）开始的，然后是1984年斯维特拉娜·阿尔佩斯（Svetlana Alpers）的《描述的艺术》（*The Art of Describing*），她在这篇发表在她的研究著作《17世纪的荷兰艺术》（*Dutch Art in the Seventeenth Century*）中的文章里说：“我想要研究的不是荷兰艺术的历史，而是荷兰的视觉文化——我要用的方法来自巴克桑德尔。”^[14]阿尔佩斯将

注意力集中于视觉修养和视觉愉悦，各种各样的视觉实验所带来的幻觉，以及在特殊的社会群体中形成的感知模式等方面的研究上。她的结论是，图像无处不在，它们共同建构了与文本文化相对立的视觉文化的独裁统治^[15]。双方学者的论述都颇具影响，即使《绘画与经验》一书最初受到了艺术史界的“一些质疑”^[16]。

直至 20 世纪 90 年代中期，所谓的“视觉文化”才开始站在了学术研究及出版物的前沿，同时也开始了与艺术史的冲突。关于视觉文化的一些书籍都是在那个时候出现的，当时网络还没有像今天这样铺天盖地，但是这些书籍的出版增加了网络应用的可能性，并且加快了数码媒体的变革。克里斯·詹克斯 (Chris Jenks) 认为，视觉文化无非是艺术与艺术史领域的延伸而已。他写道：“在学术界，通常说来（它是）一个用来表示绘画、雕塑、设计和建筑的术语；它指的是现代对以前纯

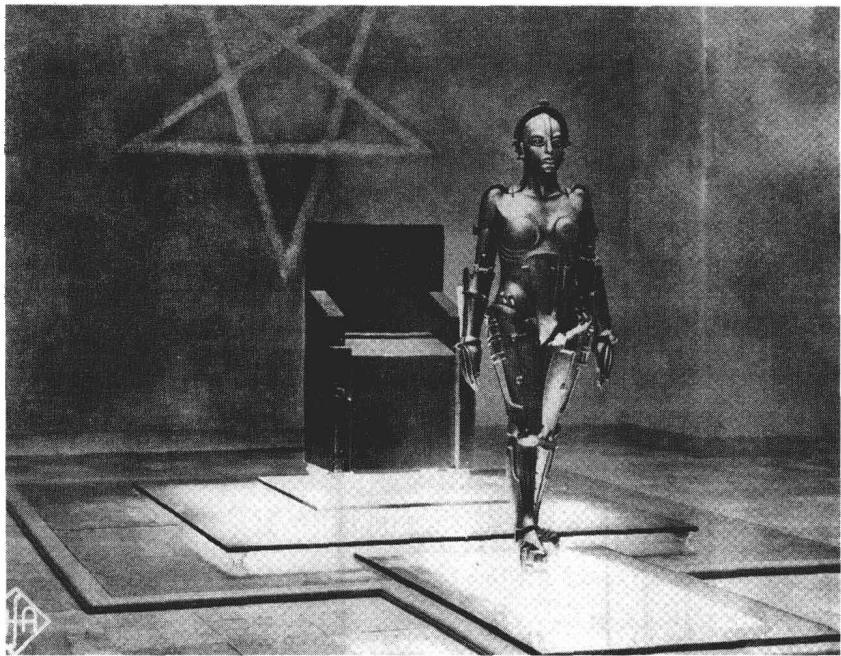


图 3 弗里茨·朗：《大都会》剧照，1926 年。经英国电影学会同意复制。

艺术定义的扩展。”^[17]约翰·A·沃克 (John A. Walker) 和萨拉·查普林 (Sarah Chaplin) 则采用了一种更为宽泛的方式, 他们认为视觉文化是艺术史的论争与扩展、“艺术社会史”的更新、“新艺术史”的出现、英国艺术学院“视觉研究”的发展、设计史的学院化、电影和媒体研究的迅猛扩展以及伯明翰的文化研究相互交融的结果^[18]。在此条件下, 视觉文化应被理解为一种对于困扰艺术史的重重危机的回应, 甚至解决方法, 这在 80 年代早期的大西洋两岸都有体现^[19]。这里, 艾德里安·伦道夫 (Adrian Randolph) 认为视觉文化是一种受欢迎的重新编写艺术史的方法, 它允许人们使用一种无等级的方法来选择对象, 并且采用“一种开放的态度对待现在对过去的反映”。戴维·洛马斯 (David Lomas) 认为, “在现成的替代物可以发展的前提下” (on the premise that established displaces can evolve), 视觉研究和艺术史可以视为一种合流。

除了这种认为视觉文化兼容并包的观点外, 还有人认为视觉文化是一种必要的分裂, 这是因为艺术史不能与当代和当前艺术共谋, 不能与日常生活相联系, 不能满足当今对于过去历史的研究, 甚至不能满足它本身的精英主义。视觉文化已经对既成的研究实践与权威发起了猛烈的挑战。伊利特·罗格夫 (Irit Rogoff) 认为, 视觉文化质疑了艺术史的传统模式、鉴赏制度和对于“好眼力” (a good eye) 的热衷, 它提供了“一种方法来理解具体知识、富有争论的意义、对于物质价值的学院式话语、看待主体在文化中的位置和欲望体系的形成过程中视觉所起的作用”^[20]。对一些人来说, 视觉文化提供了一种非常必要的新方向, 对另一些人来说它则代表了某种和解。一部关于视觉文化的先锋式书籍 (或者正如该书的编者所说, 它是“一部图像的历史”) 中的文章体现了“一种与作为大师创作作品的记录的艺术史相脱离的倾向, 传统艺术史建构起了关于西方艺术杰作的正统, 而这种倾向则要求与之

分离，从而走向对于艺术作品的文化意义、产生它们的历史环境以及它们在我们自己的历史语境中的潜在意义的更广阔的理解”^[21]。

但是这种失败不应该全部或者仅仅只归咎于艺术史。由于后现代文化的肤浅，视觉文化对于对象的研究缺乏历史包容性，而最近改头换面的艺术史则具有这样的特点。而且奇怪的是，视觉文化研究并不关心视觉的复杂性和特殊性。托马斯·克劳（Thomas Crow）对此的评论十分中肯：如果视觉文化可以纵向地囊括从纯艺术到传单到恐怖录像等等所有内容，那么它横向的范畴就会变得很狭小，并且会过分关注或依赖于“现代主义的视觉物神”和晚期现代主义视觉规则的建构。他坚持认为，视觉文化毫无疑问地接受了“高级现代主义最珍视的设想”和这样的观点：“艺术的定义是由它本质的视觉特征和完全依赖于视觉能力的创作过程决定的。”^[22]这种对于视觉的过分关注“会导致我们忽略一个事实，即西方文化中有一种通过对抗自身视觉性而实现高度自觉性的传统，比如绘画就是一个典型例子”^[23]。为了探讨观念艺术中所持续争论的这个主题，克劳将注意力转移到一个以“消解视觉性”（这一术语出自查里斯·哈里森）为特征的大规模运动和一种超越“图像分类”的艺术上（而这正是欧洲艺术学院的理性传统）^[24]来为艺术史辩护，因为艺术史认为艺术实践和接受活动是反对或者厌恶视觉的。他反对将艺术史解释为“图像的历史”，认为如果仅仅局限于图像或者图像艺术，会得不偿失，“将艺术史屈就于图像的历史，必然意味着阐释技巧的丧失，意味着对于人类文明最为重要的一个领域的不可避免的误读和误解。”^[25]虽然克劳深思熟虑和富有煽动性的挑战已经得到了回应，即视觉文化不止是图像的历史，他提倡鉴赏力和鉴定能力^[26]，但是他倡导艺术史去争论、辩驳和重新审定视觉性，这依然是艺术史最困难的任务之一。克劳的关注点是视觉文化会导致“差异的消除，从而将世界上的所有东西都拉入西方所设计的一片混沌中”^[27]，这一点在汪