

CONTEMPORARY VISUAL CULTURE

Norman Bryson
Michael Ann Holly
Keith Moxey

诺曼·布列逊、迈克尔·安·霍丽、基思·莫克西 编

translated by Yi Ying

英 等 译

当代视觉文化丛书

视觉文化

图像与阐释

湖南美术出版社 Visual Culture: Image and Interpretation

CONTEMPORARY 当代视觉文化丛书

VISUAL CULTURE

视觉文化：图像与阐释

Visual Culture: Image & Interpretation

诺曼·布列逊、迈克尔·安·霍丽、基思·莫克西 编

易英 等 译

教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目

项目名称：当代艺术实践与增强国家文化竞争力战略研究

项目批准号：12JZD015

CAS | 湖南美术出版社 HUNAN FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

视觉文化：图像与阐释 / (美) 布列逊, (美) 霍丽, (美) 莫克

西主编；易英译. —长沙：湖南美术出版社, 2015.9

书名原文：Visual Culture: Images and Interpretations

ISBN 978-7-5356-7444-9

I. ①视… II. ①布… ②霍… ③莫… ④易… III. ①

视觉艺术—研究 IV. ①J06

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第259104号

SHIJUE WENHUA TUXIANG YU CHAN SHI

视觉文化:图像与阐释

编者: (美)诺曼·布列逊 迈克尔·安·霍丽 基思·莫克西

翻译: 易英

责任编辑: 王柳润

装帧设计: 戴宇

排版: 马艳琴

责任校对: 侯婧 王玉蓉

出版发行: 湖南美术出版社(长沙市东二环一段622号)

经销: 湖南省新华书店

印刷: 长沙超峰印刷有限公司

(宁乡县金洲新区泉洲北路100号)

开本: 720×970 1/16

印张: 25.5

版次: 2015年9月第1版

印次: 2017年4月第1次印刷

书号: ISBN 978-7-5356-7444-9

定价: 78.00元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-84787105 邮编: 410016

网址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: market @ arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系更换。

联系电话: 0731-87878870

前言

易英 译

这个文集收集了15位教授提交给1989年6月—8月由罗切斯特大学主办的国家资助人文学科“视觉艺术的理论与阐释”夏季研讨会的论文。在6周的时间内，研讨会的教授、组织者、听众和访问学者每天聚在一起交谈、探讨当代理论对艺术史规则的影响。我们来自不同的学科（艺术史、艺术创作、哲学、历史、电影研究、古典文学、戏剧、人类学、心理学和文学研究），不同的教育机构，从技术学院到研究生院。特别重要的是，研讨会的组织者来自不同的地区，有不同的国际背景，我们希望消除美国艺术史与欧洲文化研究之间的潜在隔阂。

这是第二次举办这样的研讨会，第二次编辑为研讨会提交的论文。《视觉理论：图像与阐释》（诺曼·布列逊、迈克尔·安·霍利和基思·莫克西主编）在1991年由英国波利特出版社和美国哈佩·科林斯出版社出版，作为1987年在霍巴特和威廉·史密斯学院举办的研讨会的成果。第一个文集中的所有论文都是“理论的”，大多数论文涉及在分析哲学和现象学的争论中提出的问题。第二个文集，我们集中在近来的后结构主义思想对传统的艺术史分析的影响。

两次研讨会都是为了促进艺术史理论问题的讨论。两次研讨会的组织者认为其他的一些研讨会都没有讨论历史、哲学、人类学、文学研究等人文学科和社会科学中活跃的其他领域的问题。我们只是想看看如果把理论问题带到前台，作为一门学科的学科观念会发生什么事情。

导论

易英 译

学院的变化显而易见，没有哪个人文学科像艺术史那样遭受更多习惯的堕性，例如，在文学研究中，因欢迎理论修辞的扩张而产生的乱象。乔纳森·库勒（Jonathan Culler）在《构造符号》（*Framing the Sign*）中论述了阐释与批评对文学领域的影响，他希望新的理论“类型”的论文是一场挑战，以适应来自其他领域的思考，“而不是它们表面上从属的那些领域，因为其语言的，或精神的，或历史的，或文化的分析提供了新鲜的有说服力的意义论述”。¹例如，由阶级、种族、民族、性取向和性别构成的不断增长的理论视界的意识迫使艺术史家承认我们的学科与一个更大的文化和意识形态世界不可分离。在过去的15年中，我们思考和写作的观念似乎与我们大多数人所接受的传统规则大相径庭。在学院自身的范围内，它曾经维护的所有价值都日益受到质疑。作为艺术史学者，即使在教学中，我们再也看不到在高度发展的反讽意识之外的历史宏大叙事，看不到超历史的真理、永恒的艺术作品和无变化的批评标准。

从这个更宏大的政治领域来看，从16世纪到20世纪后期的有关视觉形象的争论似乎没什么意义，但那些参与争论的人看到了更大的问题——“再现”本身处于危机之中，并且他们注意到艺术作品以怎样的方式引发政治、社会和文化意义，而不仅仅是反映它们。本文集的论文跨越广泛的历史与当代课题，但公平地说，它们都参与到意识形态的反思中，这是20世纪最后十年所有交叉学科和学科活动不可避免的现象。再用库勒的话说：“理论不应该理解为对阐释方法的描述，而要理解为话语，这个话语产生于自然的观念与文本的意义及其与其他话语的关系，社会实践和人的主

1 乔纳森·库勒，《构造符号：批评及其惯例》，俄克拉荷马州，诺曼，1988年，第15页。

题成为总体反映的对象。”²

图像的历史，艺术的历史

本文集应理解为对图像史而非艺术史的作用，它们（指其中的论文）代表了一种脱离作为记录审美作品的创造、构成西方艺术杰作的法则的艺术史的总体趋势，因为艺术作品产生的历史情境，及其在我们自身的历史条件的语境下的潜在意义，要求我们对艺术作品的文化意义有更全面的理解。

把重点放在艺术作品的文化意义，而不是其审美价值上，可以意味着很多事情。最明显的是，在传统上被排除在伟大作品法则之外的艺术作品，例如，从电影或电视中产生的图像，现在可以接受仔细的分析，而这些分析曾大量运用在依据那些法则而创作的作品中。另外这也意味着我们可能以不同的眼光处理那些被认为具有内在审美价值的经典作品。通过限制讨论艺术作品产生的条件，不考虑某些特殊的动机使艺术家的意图独一无二，而一味提升和维护“伟大”艺术的价值，与此不同，这些作者考察的作品出自文化生活的图像。这些论文并不是排斥对审美价值的思考，而是提供了对审美价值的全新的和不同的定义。按照康德的美学，审美价值是艺术作品的固有特性，不论什么时代和地方的人都能够感受这种特性——这种认识只依赖于人类的本质。这些作者背离了这种意识，认为艺术作品的审美价值依赖于主导的文化条件，他们通过对艺术作品的生产与接受的文化视域的意义来判断作品的价值。

从艺术史到图像史的转变的重要性不能被过高地估计。一方面，它意味着艺术史家不再依赖于既定的审美价值的概念来确定其学科的界限。一旦认识到这种价值并非固有的，艺术史就会依赖于文化带给艺术作品的东西，而非文化从中发现的东西，那么，就有必要寻找另外的方法来确定什么是艺术史的一部分，什么不是。

另一方面，它意味着学科的构成不再以传统为基础，而是以那些图像的阐释为基础，图像的阐释对我们在今天的语境中探索过去的文化创造的潜在意义最为有效。在某种意义上，这种承诺与过去的实践，而不是与过去的理论相一致。虽然承认既定法则的价值，但艺术史的阐释总是由那些作者构成，他们的阐释最有效地抓住当代观众的想象。

从艺术史到图像史的转变也被看作在人文学科内对其他学科产生影响的理论与方法论发展的成果之一。这种转变意味着艺术史的文化工作更接近其他学科，与过去的情况迥然不同。它提供了交叉学科对话的场所以及学术研究的当代价值的关系更为密

2 乔纳森·库勒，《构造符号：批评及其惯例》，俄克拉荷马州，诺曼，1988年，第22页。

切的场所，而不是追求为知识而知识的神话。从艺术史到图像史的转变紧密地关系到完整的终极的世界知识的实现，这种实现曾是19世纪唯心主义和20世纪实证主义的乌托邦梦想，它所依赖的知识概念在于知识必须是由那些参与其生产的事物的态度与价值所调和的某种事物。

艺术社会史

在可以确认的构成当前艺术史写作的类型中，为图像史及其观念做出实际贡献的是艺术社会史。虽然一些先驱者创造了按照社会史来表述艺术的方法，并做了大量的工作，但仍然存在把艺术史淡化作为一种程序的风险，即把“语境”的背景附加到艺术作品中。在实践中，它至少是有启发性的，程序的构成是把艺术作品置于经济与社会史构成的“背景”中，而不关注或很少关注后者与前者交叉的方式。可以假设，并置的点是显而易见的，仍旧按照决定其结构的形式惯例来描述的艺术作品，也以某种方式综合或反映了产生作品的社会与文化条件，这样一种方式突出了艺术作品是文化活动的最终产物。艺术完成在历史发展中，并赋予其最高级的文化形式。而遵循18世纪美学原则的艺术史则坚持，艺术作品在“无利害的”和被动的观者的心目中造成永恒的价值或无意义。既然审美价值内在于作品，那么所有的观者都是以同一种方式对审美价值做出反应，这个理论依赖于观者与作品之间存在假设的距离。事实上，艺术史继续坚持内在审美价值的理论，阻碍了艺术史家全面地考察艺术作品与所有其他构成社会生活的学科与实践的关系的各种方式。

本书中的一些论文力求修订这种艺术社会史的观念，放弃对艺术作品审美状况的传统关注，而揭示艺术作品怎样发挥积极的文化作用，它和任何社会机制一样，对历史过程同样重要。为此，这些作家，格丽塞尔达·波洛克（Griselda Pollock）、莉萨·蒂克纳（Lisa Tickner）、约翰·塔格（John Tagg）、沃尔夫冈·坎普（Wolfgang Kemp）、托马斯·克劳（Thomas Crow）和基思·莫克西（Keith Moxey），采用了各种理论资源。

1. 每位作者都动用了一种符号学的再现的观念，将艺术作品定义为一种符号的再现，即作为一个记号的系统。他们打破了传统艺术史对艺术创作以相似或模仿的概念为基础的解释。远非复制某些现实世界的指示物，如模仿的传统所坚持的那

样，这些作者表示，关于再现性作品最有意思的是，它们展示出艺术家所从属的历史时刻的文化价值的方式。换句话说，他们极不情愿地委身于质地丰富的图像符号学话语，他们认为这种话语是透明的。在模仿的原则支配艺术生产的几个世纪之后，西方绘画史传统的显著特征是它的多样性，而不是同质性。如同同质性被作为再现理论的证据一样，它也被用来探寻“本质的复制”，事实证明这是可能的。与诉求本质的观念不同，如“原始的”或“成熟的”，他们认为再现的作品并不像传统的解释那么简单。图像话语的多样性在于艺术作品与实际参与并置身其中的有组织的、结构性社会的文化环境相关联的方式。

2. 谈到艺术作品作为一种“再现”的符号学定义，这些作者也力求避免传统社会史遭遇的困难。传统社会史深受马克思主义的社会定义的影响，将社会划分为经济基础与上层建筑。按照马克思主义的文化分析传统，社会生活由经济基础构成，包括经济生活和劳动组织的状况；上层建筑则包括宗教、哲学和艺术活动。这种理论强化了传统的审美观念，将艺术作品看作浸透了固有价值文化综合，艺术作品反映了特定时期决定性的历史事件，即那些发生在经济基础上的事情。符号学理论打破这种两分法。理论家们认为社会生活的方方面面，包括经济基础的活动，与上层建筑的文化活动一样，由记号构成的指示系统构成，这些社会史家抛弃了通过一个文化层面来认识另一个文化层面的可能性。如果经济活动和文化活动都被视为再现，那么它们都同样被注入了社会价值，社会价值必须被看作是不同的话语的种类，而不是在社会结构的其他地方发生的现象。

3. 波洛克、蒂克纳和塔格都希望避免传统社会史的成见，即把阶级划分作为阐释的主要因素。他们认为依据马克思主义的经济基础/上层建筑模式，阶级斗争的主要地位同样会成为艺术史叙事的最重要的领域。这样，那些叙事就会忽视涉及确定和构成性别差异的艺术作品的方式，而只关注阶级。格丽塞尔达·波洛克和约翰·塔格特别重视将米歇尔·福柯（Michel Foucault）的思想作为一种敏感问题的社会史的基础。塔格在福柯的思想中发现一种对由话语实践构成的社会权力的表述，社会权力反映了各种利益的多样性。在关于照片的讨论中，他指出摄影能够作为控制和操纵疯癫、罪犯和贫困生活的指意系统的一部分，物化为男权社会消费的女性身体，（以图像为工具）作用于自我意识的构成。所有这些系统都蒙上他们着

力构造的权力关系的色彩，即他们表明的一个专制国家、一个家长制家庭结构和一种人道主义的自我意识的价值。塔格的观点是，由话语实践构成的福柯的文化意识由权力意识指示，并以敏感问题的社会史而非社会阶级的方式提供给我们。事实上，他以一个争论性的注释结束他的文章，要求“文化的”而非“社会的”历史。

格丽塞尔达·波洛克的文章探讨了福柯的话语实践的思想，通过19世纪后期波里纳日的矿工生活的文化再现的过程揭示权力关系。在每种情况下，她追寻阶级与性别的观念一起构成社会差异的方式。对她来说，福柯提供了探索文化再现的手段，文化再现不能孤立地表述为阶级制度或父权制度，要研究这些社会价值在控制和操纵无产阶级女性身体上的相互作用与共谋。

莉萨·蒂克纳的贡献不同于上述两位，她分析了英国现代主义的厌女心理，运用作为文化构成的性别观念来检验男性性征。她的分析借用美国学者如卡罗尔·邓肯（Carol Duncan）的方法，邓肯激进地论述了欧洲现代主义从立体主义到表现主义的厌女症为现代主义事业确立的模式³。蒂克纳探讨了男性现代主义者力求把现代主义运动规定为大男子运动的方式，这些艺术家通过获取无产阶级成员的生活习惯和衣着样式而使自己与他们从属的中产阶级和上流社会的背景相分离，现代主义就是活跃在这种方式中。

莫克西的论文探讨了一个早期的范例，通过考察希罗尼穆斯·博斯（Hieronymus Bosch）的《世上欢乐之园》，详细分析了艺术家作为天才的神话。他力求证明博斯有意操控那个时代的图像符号系统，保证它们被理解为自我参照的表现。为实现其意图，博斯求助于在中世纪艺术的边缘中发现的怪诞的世俗形象。把大众文化的边缘形象放在宫廷委托作品的中心，通过对艺术作品形成过程的关注，博斯也就把艺术家的个性放在其赞助人和观众注意的中心。这样，通过矮化委托作品的题材和文化功能，颂扬艺术家作为独一无二的天才的创造性想象，他有效地颠覆了那个时代艺术家/赞助人的传统关系。

托马斯·克劳提交的文章是对吉罗代（Girodet）的绘画《沉睡的恩底弥翁》（以下简称《恩底弥翁》）的分析，清楚地说明视觉风格的问题没有被社会艺术史

3 卡罗尔·邓肯，《20世纪早期前卫绘画的男子气与支配权》，《艺术论坛》1973年11月刊，第30—39页。

家忽视和抛弃，而是更加复杂和深入。如果艺术风格史，从狭义上说，被看作视觉样式和类型的连续，那么《恩底弥翁》（1791年）就背离了吉罗代的老师达维特（David）的风格，开始了一种新的色情的古典主义，这种古典主义延续在热拉尔（Gérard）的《丘比特与普塞克》（1799年）或布罗克（Broc）的《许阿铿托斯之死》（1801年）中。《恩底弥翁》的重要之处在于脱离了按照公民美德和自我牺牲来再现男性形象，转向以性感和个人愉悦为特征的新型的人物表现。不过，克劳发现这种解释并不适合在复杂的社会环境中产生的绘画。克劳指出，《恩底弥翁》并不是与达维特模式的“浪漫主义”断裂的标志，它从依附与竞争的矛盾气质中浮现出来——这种气质在达维特的画室中十分显著。吉罗代的绘画依附于前在的模式〔德鲁埃（Drouais）和达维特〕，同时又通过有意地背离前人作品的某些方面而显示出独立的才能。虽然作品的性感与享乐主义似乎暗含了一种私密与愉悦的非政治视角，但在大革命的语境中，健壮男性之美也能够暗示公民美德（这就是为什么达维特也能够把《恩底弥翁》的因素吸收到他的作品，年轻的政治牺牲者“巴拉”一画中）。如果我们看看吉罗代在罗马期间卷入共和政治的记录，就会知道他不是一个逃离政治斗争的反革命人物，而是一个雅各宾派的积极分子。他的绘画延续了共和主义的理想，形式主义的限制是明显的，如果我们只关注与语境无关的风格的事实，就会错失《恩底弥翁》在其自身所处的历史时期与环境中所产生的意义。我们真正需要的是一个既作用于风格又作用于语境的分析框架，从而能够根据其复杂的历史意义“阅读”出风格上的细微差别的代码。

沃尔夫冈·坎普的论文既表达了一种理论的立场，又为我们提供了实践的历史阐释的模式。他对达维特的绘画《网球厅宣誓》的论述，不仅说明了作品产生的历史情境，还描述了作品在其原始位置上怎样发生作用。通过分析建立在焦点透视基础之上的绘画规则的方式，以对应作品在建筑中指定置放的位置为目的，坎普把作品视为那些进入立法议会的人不断确定革命合法性的手段。议会质询的场面同样联系到非常时期，作品也创作于这个时期，即大革命“公安委员会”强化监控的时期。作品没有完成，因为曾参与大革命的多数立法议会成员都被处死，包括巴伊（Bailly）在内，他的脑袋正好处于线透视的灭点上。换句话说，大革命的行为破坏了以宣扬新秩序的合理性为目的而精心设计的图像结构。

性别研究

虽然坎普和克劳在他们的作品分析中都没有提出性别问题，但性别问题是其他一些论文的重点。在学院论争中，一个意想不到的论题是男性气质的视觉再现，至少有五篇论文〔莉萨·蒂克纳、诺曼·布列逊和卡娅·西尔弗曼（Kaja Silverman）的论文与惠特尼·戴维斯（Whitney Davis）、恩斯特·范·阿尔芬（Ernst van Alphen）一道〕直接涉及在假设为极端重要的男性气质结构中的艺术作品。很多文章在主题上无关时代或媒介，而集中在男性气质的问题，可能也不会使我们感到意外。一个时期以来，随着父权制自信的衰败及其陈旧模式的疲软，导致关注男性气质的贫乏和过时、空洞和矛盾的方面成为文化研究主要的特征；同性恋研究的兴起，理论指导的研究与话语领域对男同性恋、女同性恋、双性恋和异性恋的分析成为整个文化研究的一项紧迫而重要的工作。

非常明显，所有关于男性气质及其视觉再现的论文都是与批评传统的决裂，传统的批评语言总是与对阴茎特权的颂扬相联系。在蒂克纳看来，奥古斯塔斯·约翰（Augustus John）或温德姆·刘易斯（Wyndham Lewis）的“粗野且男性化的作品”的现代主义特征明显是对男性特权地位受到威胁做出的反应，在整个英国，女权呼声日益高涨，“教育和就业的机会，社会流动和公民权利”，特别是女性艺术家和赞助人的大量出现对男性艺术家团体的挑战。约翰追求对吉卜赛父权制的自我认同的形象，刘易斯将罗杰·弗莱（Roger Fry）及其在欧美加的团体蔑称为“误入歧途的美学”，以及他的大男子主义的狂妄（“没有哪个男人强大得能够抬起一座房子，并把它扔过河去，真是一个悲哀”），蒂克纳认为，这些完全是对男性霸权的衰落做出的防卫性反应。

对布列逊来说，籍里柯的伤兵形象或不相称的男性英雄主义的化身可以理解为战争和男性胜利的崇拜。籍里柯表现的不是男性英雄主义的自我充盈，而是后者在根本上就是矛盾的和不可能的东西。在参照了布列逊的观点后，恩斯特·范·阿尔芬进一步探讨了在男权制的再现中这种冲突的本质。阿尔芬认为，在一个形象中对男权的性别维度的否定和拒绝可以理解为，如布列逊所暗示，作为解决俄狄浦斯情结的矛盾冲突（对阴茎特权的崇敬导致其既像父亲又不像父亲）的方式，但围绕着男性气质的焦虑和禁忌也可看作阴茎被假定为在男权社会的权力显现与阴茎作为权力指示的不可能

性之间的矛盾的结果。阴茎面临的威胁是，如阿尔芬所说，它将不是“一个作为男性特权的显要符号的骄傲的阴茎，而是一个萎缩的虾米”。男权制在这儿面对的危险是象征的权力（阴茎所指）和权力的能指（阴茎）之间的鸿沟，男权秩序本身被显现为专断地连接到男性身体（所投射和自然化）的一种虚假的符号结构。

惠特尼·戴维斯也关注男性气质的图像志，并对托马斯·克劳关于吉罗代的《恩底弥翁》的论文做出回应。克劳依照共和政治来论述吉罗代的绘画，将它看作吉罗代的老师达维特的风格的延续和断裂。但是，戴维斯把《恩底弥翁》的再现看作一种被动性和感觉性的男性气质的描绘，直接对立干达维特在《贺拉斯兄弟的宣誓》《苏格拉底之死》和《布鲁特斯》这类画中体现的严格和英雄主义。此外，将艺术与男性英雄主义的宣扬联系在一起也是有问题的，戴维斯的讨论有意避免了艺术与男性气质的等同——奥古斯塔斯·约翰和温德姆·刘易斯，在某种程度上还包括达维特，都有这样的等同，很多女性主义艺术史家对这种等同抱有隐藏的希望。男性气质并非稳定的和英雄的，男性气质是按照冲突与矛盾来论述的，在布列逊和阿尔芬那里是结构性的矛盾，在戴维斯那里是男性气质的碰撞性定义之间的矛盾（《苏格拉底之死》比《恩底弥翁》）。

在卡娅·西尔弗曼论述法斯宾德（ Fassbinder ）和拉康（ Lacan ）的论文中，男性气质结构内的矛盾与冲突再次成为争论的重点。西尔弗曼聚焦法斯宾德拒绝创造“正面的”形象，而专门表现边缘的和压抑的社会人物，他坚持自我——不论男人还是女人——不依赖于表面形象的展示。按照她的分析，法斯宾德的男性角色是通过他的眼光构成的，在这种方式中，不戴面具的不停地表演，就会暴露出他自己生存的无能。面具后面一无所有——法斯宾德的现实生活中的形象不是其拥有的自我的某种本质或内核的翻版和折射，而是基本的社会心理构成。角色作为朝向他们试图内在化和投射的形象之间的运动——永远不会达到或融合到外部剧场的运动——而存在。很多近来的电影分析，如同本文分析的电影，都是把折射放在女性角色上，现在发现女性角色实际上寄寓在男性气质的中心地带。

精神分析学的概念被大量运用于视觉研究，拉康的“想象”模式似乎运用得最多。有意思的是，这些概念不是作为永恒的精神事实在真空中讨论，而是每一种分析都联系到历史和阶级。更确切地说，想象被理论化为性别认同和阶级身份各自产生的

地点和准确的历史坐标。蒂克纳说明，在充满“粗野与男子气”的现代主义追逐中，英国前卫艺术家力求摆脱他们自己的阶级所规定的男性身份，追求浪漫化的下层社会的具有男性气概的形象——“小贩、苦力、吉卜赛人、‘野蛮人’”。男子气“形象”的操作过程同时是阶级术语的复杂表演，性别认同与阶级认同交织在一起。在布列逊对籍里柯军事肖像画的释读中，阴茎呈现和阴茎缺失的矛盾是通过拿破仑的军事社会的等级观念而存在的——优等的与劣等的，有权的与无权的，同时也是精神与社会或阶级的术语。在西尔弗曼关于法斯宾德的社会边缘人物的讨论中，社会压抑和阴茎缺失连接在一起〔“男性身体（是）经济、社会和性别压抑的交接点”〕。这些论文的显著之处是作者们承诺社会的与精神分析的话语模式的综合；对自身形式的哪一种分析都不是完整的，不论可能有多大的困难，首要的问题是把性别的主体性结合到整体的分析中。

虽然阿尔都塞（Althusser）和拉康为布列逊、范·阿尔芬、西尔弗曼和彭利（Penley）的论文提供了更大的框架，但更为直接和更决定性的背景是电影研究的理论，特别是最有影响的劳拉·马尔维（Laura Mulvey）的理论。在其论文《视觉愉悦与叙事电影》⁴中，马尔维指出，运作一个视觉体制的主要形式体现在观看中主动的（=男性）和被动的（=女性）作用之间的严格区分，围绕着作为形象的女性和作为观看者的男性之间的对立构成观看行为。虽然马尔维的论题对于电影研究中观看行为理论的发展非常重要，尤其是把精神分析学作为理解观看主体的实质的方法，但布列逊、西尔弗曼和彭利也以不同的方式对马尔维的模式做了重要修改。对布列逊和西尔弗曼来说，“作为形象的女性，作为观看者的男性”的观念需要通过反向的追问做一个补充，不低于女性主体性的男性主体性是围绕形象与镜像构成的。在彭利对“鞭挞”文学的考察中，她发现妄想作品需要更加流动的体位位置，而体位位置通常被严格的性别区分的模式所规定。如彭利在别处所说，“妄想的结构……在男性与女性的角色、主动与被动的活动的安排中更加复杂和流动”，不能简单地通过“主导电影理论和早期女性主义电影分析的窥淫癖和恋物癖模式”来理解。⁵在对“爱好者杂志”（fanzines）的讨论中，她指出这种流动性作用于通过妄想的操作达到女性观众和读

4 劳拉·马尔维，《视觉愉悦与叙事电影》，《银幕》16，第3卷，1975年秋季。

5 康斯坦斯·彭利，《女性主义与电影理论》导言，彭利主编，纽约和伦敦，1988年，第22页。

者对男性主角、男同性恋，甚至妄想自身的位置（仪式化的《星际迷航》的宇宙）的身份认同。很显然，主体的自我定位和主体身份的流动性、多重性，至少对妄想而言，超越了性别区分和性别取向的界限。

大多数艺术史写作都不关心电影研究中对观看行为的研究，到1980年代，至少有女性主义艺术史对电影研究的思想做出响应，深受电影研究的影响。例如，窥淫癖和恋物癖成为分析根据西方绘画的重要类型假设的观看方式的关键概念。在电影研究本身已超出了窥淫癖、恋物癖和性别角色在观看中的严格区分的模式时，这样的发展对那些艺术史写作进入对观看行为的本质的研究是有重要意义的。在男性和女性的身份认同过程的复杂性得以承认的时候，又有一些新的问题产生出来，例如，对男性和女性观众而言，可以说与绘画有关的跨性别身份吗？什么是与男性（不只是女性）有关的性虐待狂的角色？何时开始公开讨论和分析男同性恋、女同性恋和双性恋的观看行为？这些问题指向未来关于观看行为研究的可能性，在艺术史中，亦在电影研究中。

学院距离

彭利的论文之所以不同寻常，不仅在于它提供的有关妄想主体的流动性的文化题材是不可否认的事实；最重要的还在于它拒绝规定研究者和研究对象之间惯常的距离。人文学科的学术研究总是要保持这个距离，彭利说：“我不觉得有多大距离，如果我分析女影迷，就会和她们一道思考。”消解一个学者与其题材之间人为建立的距离，在某种程度上，是这篇论文的中心思想，思想的内涵超出了论文直接的主题。如果学院的一个重要原则是在传统上知识主体与知识对象的分离，在分析者和分析对象之间制造鸿沟——这个鸿沟被认为是无功利研究的合理空间，彭利的论文则是反对大学话语的这个基本规则。

在一篇论大众文化（popular culture）的论文中提出这个观点，绝不是偶然的，因为“大众文化”一词隐藏着深刻的矛盾，使用和欣赏“大众文化”的那些人一般都不从事这种文化或这种方式的实践。这个词本身表达了一种冷漠，一种距离，同时也含有一种贬义，一种“de haut en bas”（居高临下）。真正危险的是学科领域的这种方式的分类，如果不是因为上流社会或等级的优越，它怎能蔑视拥有自身话语策略

的那些人的生活？他们不会贬低自己。彭利对蔑视的拒绝给一些读者带来的麻烦是他揭示了学院的知识生产的方式，知识生产同时是社会权力的生产，通过社会权力，一些社会群体凌驾于另一些社会群体。拒绝蔑视等于揭示了学院自身的统治机制，它暗示了对等级优越的维护，更加客观的任何借口，学者与题材之间更大的距离。

迈克尔·安·霍丽论沃尔夫林（Wölfflin）的论文，关于“合适距离”的讨论表达了另一种立场，即艺术史家在其研究对象中隐含着自身成为重要的知识对象。在她看来，沃尔夫林的《美术史的基本概念：后期艺术中的风格发展问题》，这个精心构造在“文艺复兴”与“巴洛克”的概念对比之上的文本本身是巴洛克历史志的一次演习。沃尔夫林总结的巴洛克的原则（冲突、不协调、不对称）是沃尔夫林自身看待历史过程的观点和理解，因此，《美术史的基本概念：后期艺术中的风格发展问题》是历史学家在其研究题材中的基本的循环和深刻的暗示。按照修辞学来阅读的艺术作品构成后来的历史志描述。对基思·莫克西来说，这种含义并不意味着没有“历史的”历史描述，“过去的记号系统被当前的记号赋予意义”，从而否定了当前进行的历史解释是当前的产物以及它会使历史志的本质神秘化。

可能最为极端的论述是米克·巴尔（Mieke Bal）论伦勃朗一文中的观点：艺术作品的阐释有其自身在当代阐释环境中的来源。在这儿，关键的问题是当代观者的看法。由她考察的伦勃朗作品所暗示的不可再现的再现，施虐狂和窥淫癖之间的关系，错综复杂的主体地位的标示，这些都是巴尔文章中提出的论题，与艺术史传统的叙事惯例大相径庭，传统艺术史要求解释描述的所有视角都明确地建立在历史的既定位置上。巴尔的非正统的叙事模式得到人文学科其他领域的正式认可，特别是文学研究。在艺术史研究中，明确地宣布阐释的位置存在于当前与某些最深层的学科惯例背道而驰。巴尔毫不隐晦的历史与批评的当代视线的前台化挑战了传统的艺术史，证实了那些假设的传统程序和一些明显预先设定的观念很少得到理论的检验，如语境、线性的历史和历史志的“客观性”。

最后是戴维·萨默斯（David Summers）的论文，它在有关艺术语言的讨论中，以“历史距离”的人为中立化间接延续了这个问题。必须承认，所有的视觉艺术研究都需要形式话语的因素，没有哪个艺术史家能够回避客体的研究，萨默斯担心艺术史的语汇无法协调近来社会艺术史和精神分析学批评的压力。为了一个“简单的理

由”——“不再工作的工作语言”——而进行这项研究，萨默斯从亚里士多德和柏拉图追溯形式的性别观念的根源，他们（指亚里士多德与柏拉图）把形式视为完美的男性行为的信条，形式潜在地构成被动的女性题材。作为试图包括从古希腊到海德格尔的大多数重要美学家的大范围的知识史，这篇论文令人信服地指出，两千年来贯穿西方思想的形式/题材的两极对立已经成为事物的自然规则。如果在我们讨论的艺术成就中主要的隐喻语言植根于生物学和性别差异，那么我们只有重新思考形式主义艺术批评的历史，而排除已有的这些分类。这显然是一种指控而非修正，论文留给我们的任务是发现一种描述的语言，这种语言将引发被亚里士多德的传统的不精确和意识形态的压力所消除的那些语言的贡献。

本书中最原创的贡献之一，使得我们回归图像史/艺术史主题的是安德鲁·罗斯（Andrew Ross）的论文《图像生态学》。罗斯的论文关注通俗文化的图像，那些图像是为最广大的观众制造和传播的。电视中的图像一瞬即逝，少数保留在电影中的图像也不会长久。关于图像，讨论的问题不是通过某些审美价值的固有观念来证实图像的合法性。罗斯不想为了估计在生产它们的过程中投入的无形价值来分析创作者的意图，他更关心这些图像被投入社会语境后所产生的文化效应——它们在其被接受过程中创造的各种意义。通过分析遍布于我们社会的通俗文化的各种各样的自然的再现，他指出这些图像有其自身多样的生态学。例如，一些自然退化的图像被显示在有效地对付它们引起一种激进反应的能力的语境中，反之，另一些图像则作为自然化的背景作用于被生态意义上的中立或反生态学的叙事所激活的未来的非乌托邦景象。这篇论文所贡献的价值在于把大量被忽视的图像带到知识分子辩论的前台。这些图像之所以具有文化价值，不是因为人们发现了这些图像的内在特征，尽管对内在特征的忽视使它们不能在合法性中取得合适的位置，而是在于它们与其阐释者所从属的世界的知识与政治成见相交叉的方式。

目录

CONTENTS

第一章

女性主义与福柯——监视与性 /001

第二章

男人之作？男性气质与现代主义 /035

第三章

支离破碎的城市——图像显示与话语场域 /077

第四章

希罗尼穆斯·博斯和“颠倒的世界”——《世上欢乐之园》个案研究 /097

第五章

论 1785—1794 年法国绘画中男性裸体形象的风格与历史 /129

第六章

吉罗代的《沉睡的恩底弥翁》中对复古的放弃 /151

第七章

革命的剧场：雅克－路易·达维特《网球厅宣誓》的一种新解读 /183

第八章

籍里柯与“男性气质” /205

第九章

认同的策略 /231