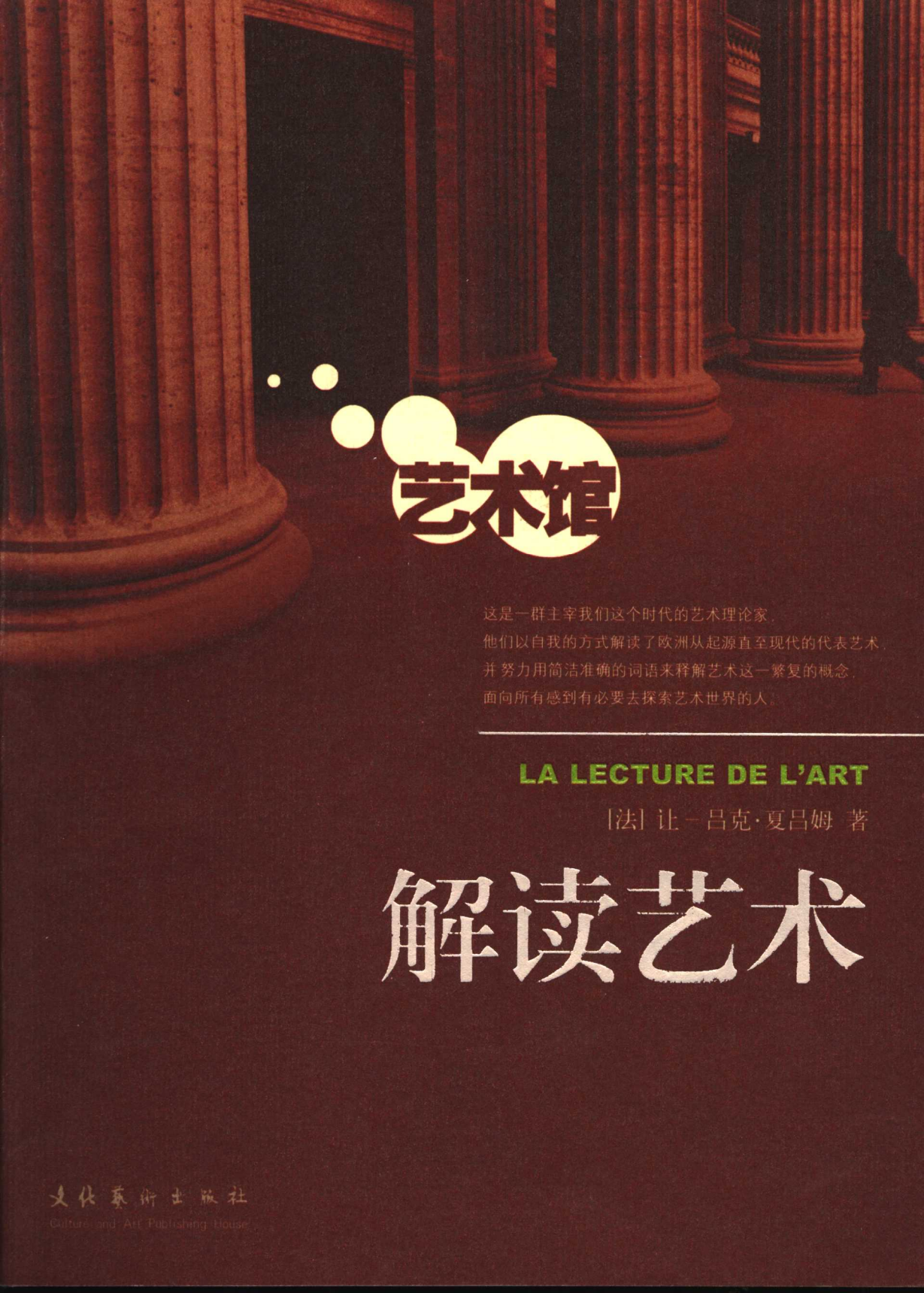




艺术馆

这是一群主宰我们这个时代的艺术理论家。
他们以自我的方式解读了欧洲从起源直至现代的代表艺术，
并努力用简洁准确的词语来释解艺术这一繁复的概念。
面向所有感到有必要去探索艺术世界的人。

LA LECTURE DE L'ART

[法] 让-吕克·夏吕姆 著

解读艺术

文化艺术出版社

Culture and Art Publishing House

丛书主编 丁亚平

丛书统纂 李世跃



LA LECTURE DE L'ART

解读艺术

【法】让·吕兹·夏吕姆 著

刘 芳 吴蔚 译

文化艺术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

解读艺术 / [法] 夏吕姆著; 刘芳, 吴启雯译. - 北京:
文化艺术出版社, 2005.2
(艺术馆丛书)

ISBN 7-5039-2652-X

I. 解... II. ①夏...②刘...③吴... III. 艺术史-西方国家
IV. J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 138089 号

版权登记号 图字: 01-2004-5698

根据 Klincksieck & Cie 1996 年版 *La lecture de
l'art* 译出

解读艺术

著 者 [法] 让-吕克·夏吕姆
译 者 刘 芳 吴启雯
责任编辑 蔡宛若
责任校对 方玉菊
版式设计 每天出发坊
出版发行 文化艺术出版社
地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029
网 址 www.whyscbs.com
电子邮件 whysbooks@263.net
电 话 (010)64813345 64813346 (总编室)
(010)64813384 64813385 (发行部)
经 销 新华书店
刷 文物出版社印刷厂
版 次 2005 年 3 月第 1 版
2005 年 3 月第 1 次印刷
开 本 787 × 1092 毫米 1 / 16
印 张 17.625
字 数 140 千字
书 号 ISBN 7-5039-2652-X / J · 721
定 价 54.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

前 言

一开始就给“解读艺术”下定义恐怕有些莽撞,因为它并不是惟一的,即使是同一件作品也可能有好几种解读方式。我们这个时代离19世纪中叶已经很远,因此也就离当时盛行的学院主义画派很远,这一画派只有一种观点,那就是学院主义的观点,即如皮埃尔·布迪厄(Pierre Bourdieu)所说的“专注于含义”,它还反对马奈和其他那些只注重形式的纯粹的绘画。布迪厄提出,在今天,学院派以暗喻的方式对艺术所进行的解读与符号学一起重新受到了大学教育界的青睐,而符号学是与“作为解读者的教师所持的学院派观点完全相符的”^①。我们对艺术符号学地位的研究颇感兴趣,但也不会忽视其他为数众多的对艺术可能持有的解读方式。

举个西方重要艺术品的例子来说,有一件作品自诞生之日起就不断

受到人们的赞扬和欣赏。那就是1441年安基利诃(Fra Angelico)在佛罗伦萨圣马克修道院房间的墙壁上绘成的《受胎告知》。作者有意将这幅画处理成逆光的效果,使它只能逐渐地展现在我们眼前。当我们的眼睛适应了绘画的光线时,画就变得可见了,但它是否因此也能被理解呢?

乔治·迪迪-于伯曼(Georges Didi-Huberman)在他的一篇优美的散文《面对图像》中陈述了他的忧虑:图像的作用不只是在于知识的传递,相反地,它们还能够不断地使“知识因转移和分离而变得混乱,从而产生并转变成无知”^②。

观者乍一看,左侧的加百列天使和右侧的圣母玛利亚之间一无所有。整个房间白茫茫一片。但不能说空无一物,因为还有白色!诚然,从是否有轮廓的角度来说,这白色是不可见的,



受胎告知 1438—1445 年 安基利河

但它又不是完全不可见的。迪迪·意伯曼建议把它定义为视觉的。它不是一个发声符号（也就不可读），而是一种象征。为了表现圣母的绝对纯洁，以及在天使报喜这一时刻圣子转世的神秘性（当时的《圣经》的注释者将这一时刻比作万丈光芒），安基利河没有使用任何符号，而是运用了圣·乔凡尼（San Giovanni）的简单的白色，这种绘画方式能够表现那些构成他的信仰基础的难以表达的神秘事物。

这一白色区域^③凝聚、转移并转化成了《圣经》中不可改变的论据：“它通过行为来解释视觉现象。”

同是面对这幅壁画，迈克尔·巴克森德尔（Michael Baxandall）却有完全不同的解读方法。他只对圣母玛利亚的神态感兴趣，这一点上，他与安基利河时代的传道者们对于《受胎告知》的阐释接近。著名的传教士，罗伯特修士（Fra Roberto）就分析过圣徒路加（Saint Luc）的叙述，从而将圣母玛利亚在这一伟大事件中的精神和心理状态分成五种状态，前四种分别为：焦急、思考、怀疑、顺从。

费利浦·利比（Filippo Lippi）和波提切利（Botticelli）都曾经诠释过第一种

状态（波提切利的评论相当大胆），油画大师巴贝里尼（Barberini）则对第二种状态作过描述，阿尔索·巴尔多维内底（Alesso Baldovinetti）阐述过第三种状态，而安基利河则和其他一些人一样，偏爱第四种状态，这种状态最为美妙。他画中的圣母像是直接来自于罗伯特修士的时代：“世上哪有语言能够表现，又哪里有人能够想像圣母双膝跪地的样子？她低着头说道：‘我是上帝的仆人……’”^④

巴克森德尔研究的是艺术社会史学，他指出只有确切了解完成绘画作品时的社会历史背景与主题，才能真正读懂它。“视觉的能力”取决于一个时代的日常生活、宗教行为、社会或商业活动，也是决定这一时期艺术风格的因素。

而乔治·迪迪·意伯曼则认为，当艺术史无法理解这些“人们为了视觉效果创造出来的物体”，因为它仅仅满足于将这些物体归入传统的可见物体的体系中。圣像画并不是一成不变的。对于一些物体（他指出“甚至是有形的物体”），确切的描述未必能反映它们的真实情况。他以此为根据，提出了诸如灾难的几何形态表现之类更进一



圣母子与天使 约 1481 年 波提切利

步的观点，“这些观点不再专注于寻求对模式的确切描述，而是去寻找一些在短期内可以确认的模式，这样一来，形式才变得有意义”^⑤。

本书试图对各种不同的艺术见解进行排序，这些见解至少有一个特点，那就是它们各不相同。马塞林·普勒涅（Marcelin Pleynet）回答道：“如果要谈艺术，那就不要谈论绘画。因为语言的转换必然会失掉一些东西。”^⑥

事实上，能同时将我们的理性与感性拉近的文字是解读艺术最好的文字，而这些文字往往出自于那些与创作者们有私交的作者。

左拉（Zola）就因为与马奈的好友才能如此清楚明白地谈论他的作品，至少对于没有超出他理解能力之外的作品是这样的。加埃唐·皮康（Gaëtan Picon）指出，左拉“并不像文学家或哲学家那样，用一种有距离的、抽象的方法看待作品，对于这两种人，不得已时给他们一件独一无二的样品或一本复制品画册也是可以的”^⑦。而如果他认识放在他眼前的作品的作者，他也会立即表现出一种友好的感情：“我不认识马奈先生，而且我想我以前也未看到过他的任何一件作品。但我仍感到像是他的老朋友。”

在理论家冷冰冰的淡漠和艺术家朋友的充满热情的激进之间，很自然地存在一些中间立场。例如哲学家梅洛-庞蒂（Merleau-Ponty）、萨特（Sartre）、列奥塔（Lyotard）、德勒兹（Deleuze）……关注他们同时代的艺术家这一具有法国风格的传统，以及纯艺术史学家瓦尔堡（Warburg）、沃尔夫林（Wölfflin）、帕诺夫斯基（Panofsky）等等。关注广为流传的表现手法的建立者，这一极富德国特色的传统。

既是艺术评论家又是理论家的人则更少，他们是近年来才出现的（而且

已经开始消失),19世纪的代表人物有:格林伯格(Clement Greenberg)、罗莎琳德·克劳斯(Rosalind Krauss)以及苏珊·桑塔格(Susan Sontag)。

正如托马斯·麦克维利(Thomas McEvilley)观察到的那样,过去,我们也许还可以成为沃尔夫林时代平静的形式主义者。但是自从格林伯格把艺术理论作为战斗工具,甚至是一种控制他本人和他的朋友的力量之后,艺术就几乎成为现代主义和攻击性的同义词。^⑧

费代里科·泽里有关“解读艺术的艺术”的谈话,在今天所关注的只是过去的艺术。它的解读方式需要有大量历史和文化背景作准备,尤其还要有能够根据不同环境转换解读方法的天赋。“如果在我们看过一些其他人的作品之后,再去看塞尚(Cézanne)的画,我们必须完全改变欣赏方式,才能对其作出正确的解读。”^⑨

然而,在一个对艺术解读抱有偏见的时代,锡耶纳市教授所倡导的折中主义并未得到广泛的应用。就像梯也里·德·杜夫(Thierry de Duve)特别指出的那样,所有的见解都太过绝对,“但是所有这些都应该互相融

合”。

艺术解读不再是博才多学之士对艺术作品毫无利害关系的观点。它从此被艺术家和评论家用作定义自己身份的战略手段,因为半个世纪以来,艺术一直被禁锢在自相矛盾的环境中,艺术家和评论家的身份也就一直处在这种状态中。

佛里奥·阿达米(Valerio Adami)曾说:“艺术家的责任在于维护他的艺术理念”,他还明确指出他把艺术看作是修辞,“一种能表达真理的真正的修辞”^⑩。

在所有主宰着我们这个时代的艺术理论家中,历史无疑是将以下的艺术家与康定斯基(Kandinsky)或克利(Klee)摆在同样重要的地位:马塞尔·杜尚(Marcel Duchamp)、约瑟夫·博伊斯(Joseph Beuys)或丹尼尔·布伦(Daniel Buren),——没有他们,我们将无法理解近代的艺术发展。本书接下来要谈的主要就是对这些问题的理解 and 解答。

注 释

① 皮埃尔·布迪欧 (Pierre Bourdieu), 《混乱的制度化》, 出自《国家现代艺术馆手册》, 1987 年 6 月号, p. 18

② 乔治·迪迪-意伯曼 (George Didi-Huberman), 《面对图像: 艺术史终端的提问》, 巴黎, 子夜出版社, 1990, p. 25

③ 迪迪-意伯曼 (George Didi-Huberman) 将这一平面含蓄地与另一平面相提并论, 即费米尔 (Vermeer) 的《德尔夫特的世界》中那个黄色的平面, 马塞尔·普鲁斯特曾凭借他的聪明才智猜到了这个平面的作用: 它在被展示前是一块画布。

④ 迈克尔·巴克森德尔 (Michael Baxandall), 《十五世纪之眼》, 牛津, 牛津大学出版社, 1973, 巴黎, 加利马尔出版社, 1985 年出版其法文版, p. 86

⑤ 乔治·迪迪-意伯曼 (George Didi-Huberman) 《面对图像》, p. 43, 同前, 勒内·托姆 (René Thom), 《半物质性概况》, 巴黎, 国际出版社,

1988,p.11

⑥ 马塞林·普勒涅(Marcelin Pleyne),《绘画和结构主义》,出自《绘画教学》,巴黎,所耶出版社,1971,p.186-202

⑦ 《左拉和他的画家们》,是加埃唐·皮康(Gaëtan Picon)为埃米尔·左拉(Emile Zola)《不错的战役》一书所写的序言,巴黎,艾尔曼出版社,1974,p.9

⑧ 托马斯·麦维利(Thomas McEvilly),《艺术的内容和不满:历史终端的...》,尼姆,雅克琳娜·尚邦出版社,1994

⑨ 费德里科·泽里(Federico Zeri),《论图像》,米兰,隆格耐斯出版社,法译文版,马赛,海岸出版社,1987,p.261

⑩ 此力为作者佛里奥·阿达米(Valerio Adami)的采访中的话,《国际作品》,第7期,一、二月号,1990

目 录

前 言 001

第一章 艺术现象学 001

1. 康德打开了艺术现象学之门 002
2. 黑格尔——古典美学主义的终结者 004
3. 萨特对艺术现象学的贡献 009
4. 梅洛-庞蒂对艺术现象学的贡献 019

第二章 艺术心理学 029

1. 艺术心理学概念 030
2. 勒内·于热眼中图像的作用 033
3. 安德烈·马尔罗眼中生活和作品之间的关系 037
4. 艺术是“对宿命的反抗” 042

第三章 艺术社会学 049

1. 艺术社会学概念 050
2. 弗朗加斯代尔——新艺术社会学的奠基人 054
3. 形象语言 057
4. 弗朗加斯代尔眼中艺术解读的动力 061
5. 艺术和技术的关系 066
6. 鲍德里亚的美学客体社会学 070

第四章 从艺术社会史到结构主义 075

1. 瓦尔堡对艺术社会史的贡献 076
2. 帕诺夫斯基的寓意画像研究法 081
3. 帕诺夫斯基对文艺复兴的解释 084
4. 于贝尔·达弥施解读贝拉斯克斯的侍女图 090
5. 皮埃尔·戴对马奈艺术结构的分析 096

第五章 马克思主义在艺术中的应用 107

1. 马克思主义在艺术中的应用表现 108
2. 阿多诺认为艺术是缺乏逻辑性的 112
3. 马尔库赛对马克思主义美学的评价 114
4. 阿尔杜塞的艺术解读 117
5. 对阿尔杜塞艺术解读的评价 125

第六章 精神分析学和艺术 133

1. 艺术中的精神分析法的含义 134
2. 拉康对艺术精神分析学的贡献 139
3. 梅耶尔·沙比罗解读塞尚 142
4. 弗洛伊德理论在塞尚面前显得苍白无力 145

第七章 艺术中的形式主义和符号学 153

1. 沃尔夫林对艺术形式的解读 154
2. 巴特对形式主义的贡献 160
3. 今日肖像学 165

第八章 后现代主义 173

1. 艾希勒·博尼多 - 奥利瓦看后现代主义 174
2. 让 - 弗朗索瓦·列奥塔看后现代主义 178
3. 德里达定义的后现代派意识 181

第九章 20 世纪先锋艺术的代表人物 185

1. 马塞尔·杜尚彻底改变了对艺术的理解 186
2. 反对波洛克艺术理念的论点 197
3. 毕加索作品风格的多样性 203
4. 马蒂斯的“分享美学” 210
5. 贾斯帕·约翰斯的历史重要性 215
6. 德勒兹看弗朗西斯·培根对艺术的理解 219
7. 安迪·沃霍尔在艺术史上举足轻重的意义 223

第十章 艺术的衰落 231

1. 贫穷艺术 232
2. “载体 / 张面”画派绘画的对象 238
3. 博伊斯——艺术“无产者” 241
4. 博伊斯的政治经济学建立的基础 244
5. 博伊斯对“英国新雕塑”产生的影响 246
6. 布伦的从语义学到句法论著变化的意义 248
7. 布伦的作品里有一种“美的效果” 253

结 论 259

第一章 艺术现象学





1 康德 打开了艺术现象学之门



康德

康德打开了很多学术研究的大门,而其中最重要的就是艺术现象学。1776年,约翰·亨利克·兰伯特(Johann Heinrich Lambert,德国数学家——译者注)首先提出了艺术现象学,这给康德留下了深刻的印象,他还差点要把他的《纯粹理性批判》命名为《艺术现象

学》。

不管怎么说,最近两个世纪以来,艺术在很大程度上受到了康德的影响,而作为始于《纯粹理性批判》的一系列哲学批判作品的终点,《判断力批判》对美学批判问题产生了很大的影响。事实上,直到《纯粹理性批判》出现后,哲学上才建立起了完全自主的与理性相对的感性论。在此之前,美学一直被束缚在莱布尼茨(G.W.Gottfried Wilhelm Leibniz,德国数学家、哲学家,和牛顿同为微积分学的创建人——译者注)的理性主义哲学中,不具有这种感性上的自主性。它还带有柏拉图主义的印记。当时一件艺术作品的价值首先体现在可能存在于其主题中的高尚性,而且“真理”应该在其中占主导地位。

当时,艺术本身在文化领域中的地位低于那些它为之服务的理念,只



热那亚小姐 1621—1622年 凡·代克

是处于从属地位。

康德提出的感性论在理论和实践上都是与理性相对立的，这种感性论建立了一种新的美学原则，吕克·费里（Luc Ferry，法国教育部长——译者注）对这一原则的评价是“美在思想史上第一次拥有了独立的存在形式，而不再只是一个对于能够带给它真实意义的外在实体的反映”^①。从此，美学就是一个人们能观察并对其进行评论的现象了。

这样看来，美学似乎是与脱离神圣哲学的运动密切相关的：这一运动对艺术家来说至关重要，它使他们不再需要致力于“发现”上帝所创造的真理进而进行“表达”；相反，从此以后他们就要与之相抗衡。通过想像力

和“天赋”，艺术家能够创作出相当新颖的作品来。与传统的观念相反，康德指出艺术并不从属于完美这一概念。艺术家的使命并非“完美地”表现一个“不错的”理念，而是用潜意识创作出一个新颖的作品，一个能够在瞬间表达出人的思想的作品。

现象艺术的出现却与艺术家无关，这是一个有趣的现象：天才艺术家不会遵守规则，因为他们具有创造规则的神奇的能力。“一个靠其天赋而创作的创造者，他本人是不知道脑中的这些想法是怎么来的。”^②

在康德看来，这种“感受美学理念的能力”能够“使难以言表的事物能够进行普遍的沟通”，因此也就与模仿这一构成传统艺术概念的精神完全相对（对于模仿，康德轻蔑地用上了诸如“装腔作势”、“幼稚无知”之类的修饰词）。天才产生了自主意识，产生了需要理解和评判的各种现象。简而言之，就是要能够品味艺术。康德只是开启了美学的大门，而最初的现代艺术现象学的建立则需要靠黑格尔来完成。但是这位雷拿（Iéna，德国一地名——译者注）的大师所开创的整个庞大的理论体系却是为了重新建立神圣的主导地位。

2

黑格尔——古典美学主义的终结者

在黑格尔看来,人类历史不过是上帝铺展的历史画卷中的短短一个瞬间,而康德的感性到了他那里也失去了自主性。在感性的领域内,美学也如古典观念中那样不过是其理念的表现形式。

当然,黑格尔已经摆脱了古典美学的学说。根据古典美学,艺术的功能在于以感性为背景来表现理性的真理。但在黑格尔看来,则正好相反,因为真理是有历史的(它本身就是历史),而艺术作为真理的表现形式,就应该从属于真理的历史性。但吕克·费里却指出,黑格尔并未从根本上对受到康德美学猛烈抨击的古典主义美学进行改写。“真理虽然具有历史性,但它仍然是艺术作品的基础,而艺术也继续被看作是真理的感性表现。因此

我们可以这么说:如果说黑格尔主义在形而上学的层面上将莱布尼茨的神正论历史化了,那么在美学的层面上,它也将古典主义历史化了。”^③

让我们再来看黑格尔美学的要素,特别是他在《美学》中所提到的观点。在黑格尔看来,艺术能使精神渗透



黑格尔