

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

THE LANGUAGE OF ART HISTORY

Salim Kemal Ivan Gaskell

艺术史的语言

萨林·柯马尔 著

伊万·卡斯克尔

王春辰 李笑男 杨 扬 译

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

THE LANGUAGE OF ART HISTORY

Salim Kemal Ivan Gaskell

艺术史的语言

萨林·柯马尔

著

伊万·卡斯克尔

王春辰 李笑男 杨 扬 译

图书在版编目 (C I P) 数据

艺术史的语言 / (英) 柯马尔, (等译. — 南京: 江苏美术出版社, 2
(西方当代视觉文化艺术精品译...
ISBN 978-7-5344-2219-5

I . 艺... II . ①柯...②卡...③王... III . 艺术史—语言
—研究 IV . J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 002765 号

© Salim Kemal, Ivan Gaskell 1991

This book is in copy right. Subject to statutory exception and to the provisions
of relevant collective licensing agreements, no reproduction of any part may
take place without the written permission of Cambridge University Press.

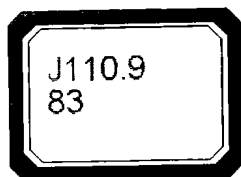
First published 1991

由剑桥大学出版社授权江苏美术出版社

独家出版本作品中文版

登记号: 图字: 10-2006-096

主 编 常宁生 顾华明
责任编辑 顾华明 刘信步
装帧设计 卢 浩
责任校对 吕猛进
审 读 顾丞峰
责任监印 吴蓉蓉 朱晓燕



书 名 艺术史的语言
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 17
版 次 2008 年 6 月第 1 版 2008 年 6 月第 1 次印刷
标准书号 ISBN 978-7-5344-2219-5
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



编者致谢



本丛书顾问委员会的几位顾问给予我们的帮助和建议甚多，远超出他们的责任范围。我们特别感谢卡尔·R. 豪斯曼和 R. W. 海普波恩。其他的同仁也给予了宝贵的建议，尤其是艾米莉·格罗斯霍尔兹。



撰稿人



米歇尔·巴克森德尔 (Michael Baxandall): 美国加州大学伯克莱分校

荷塞·A. 本纳戴特 (José A. Benardete): 美国纽约州雪城大学

安德鲁·哈里森 (Andrew Harrison): 英国布里斯托大学

卡尔·R. 豪斯曼 (Carl R. Hausman): 美国宾州州立大学

凯瑟琳·罗德 (Catherine Lord): 美国纽约州雪城大学

利奥塔 (Jean-François Lyotard): 美国加州大学欧文分校

斯坦雷·罗森 (Stanley Rosen): 美国宾州州立大学

理查德·希弗 (Richard Schiff): 美国德克萨斯大学奥斯汀分校

戴维·萨默斯 (David Summers): 美国弗吉尼亚大学(夏洛特维尔市)

理查德·沃尔海姆 (Richard Wollheim): 美国加州大学伯克莱与戴维斯分校



目 录



编者致谢

撰稿人

第一章 艺术史与语言：若干问题

(萨林·柯马尔/伊万·卡斯克尔) / 001

第二章 在场(让-弗朗索瓦·利奥塔) / 010

第三章 书写与绘画：作为阐释者的心灵(斯坦雷·罗森) / 037

第四章 艺术中的通感、投射属性和表达

(理查德·沃尔海姆) / 053

第五章 艺术批评的语言(米歇尔·巴克森德尔) / 069

第六章 巴克森德尔和古德曼

(凯瑟琳·罗德/荷塞·A. 本纳戴特) / 079

第七章 艺术史中的比喻性语言(卡尔·R. 豪斯曼) / 106

第八章 塞尚的物理性：触觉政治学(理查德·希弗) / 135

第九章 条件与惯例：论艺术与语言的非类比性

(戴维·萨默斯) / 181

**第十章 图画的极小句法：图画与语言学——类似性
与非类似性**(安德鲁·哈里森) / 212

注释 / 240

译后记 / 264



第一章

艺术史与语言：若干问题



萨林·柯马尔 伊万·卡斯克尔

本书的目的是提供哲学家和艺术史学家对艺术品与艺术史的语言的关系所产生的若干重要问题的各种反应。

在此上下文中，需要说明一下为何选用“艺术史”而不选用“艺术批评”。斯蒂芬·巴恩(Stephen Bann)对这两种活动作了区分：艺术史“关注的是一物品在时间中的财富”，而艺术批评则“对该物品提供一种超时间的评价”^[1]。我们可以这样补充：艺术史追求的是确定艺术品最初被创作、被感知的环境。我们也不应该忘记：我们是从一个特殊的立场来建构我们的艺术史的，这一特殊立场借助于一般的文化，同时又为这一般的文化做出了贡献。所以，我们应当记住艺术批评内在于艺术史之中。巴克森德尔(Baxandall)在他的文章中，很小心地使用“艺术批评”一词，而不使用“艺术史”一词，并将后者归在前者中^[2]。

某些学院化的艺术史学家可能喜欢降低这种相互关系的事实重要性，因为艺术史的关注点在于历史的复原——而不是批评——这种看

法基本上把艺术史看做是一项学院化的活动。正如诺曼·布列逊(Norman Bryson)所指出的,艺术批评一般被看做是新闻报道^[3]。尽管我们承认巴恩、巴克森德尔和布列逊的评价的合理性,但是我们的选择还是把艺术史看做是一种学院化的学科,而不是看做一般所认为的艺术批评。然而,本书各位撰稿人的论点对于艺术批评还是极其重要的,正如对艺术史重要一样。

本书前几章很清楚地说明了批评与艺术史密不可分。这几章讨论了艺术品的“在场”问题。这个问题也说明了艺术史与哲学的关注点之间的近邻关系。有些批评家,如已去世的彼得·富勒(Peter Fuller)曾认为艺术品具有很鲜明的在场性,因为它昭示了日常生活的超验性^[4]。鉴于“上帝的永恒缺席”,富勒提出“艺术与全部的审美经验是超验性的唯一的一抹余光”。这种超验性依赖于艺术的定性及评价方面,因为“每一种审美反应都是一种区别行为,它包含着一种趣味等级的意味”^[5]。这种等级关系就是哲学辩护(justification)的主题。

尽管富勒严格地将自己限制在重新引入“精神性”的范畴之内,但是其他人则充分地肯定有必要从哲学角度解释艺术的“在场”。在《哲学家论多弗海滩》一书中,罗杰·斯克鲁顿(Roger Scruton)认为,缺少宗教性的任何审美经验都是不确切的^[6]。同样,乔治·斯坦纳(George Steiner)说道,伟大的艺术品最终是有价值的,因为它们“受到上帝之火与上帝之冰的触摸”^[7]。这两者都是对当代语境的反应,在当代语境中,人们质疑了单一规则的合法性,用富勒的话说,即“共同分享的符号秩序”^[8]。这两个作者在返回上帝及人类共同拥有的自然经验上,都似乎是在努力追求一种前现代视角与秩序的确定性(certainty)。

这样的后退不是我们唯一的选择。本书前两章的作者利奥塔(Lyotard)和斯坦雷·罗森(Stanley Rosen)都在其近作中探讨了这种超验性的本质,即作品的崇高性和开放性^[9]。他们虽然在为本书撰写的

章节里还揶揄了宗教语汇，但他们还是努力用一种宗教叙述来解释艺术品的“在场”。利奥塔和罗森探索出艺术与哲学的关系的另一个重要维度，检视了艺术品的在场及其特殊而不可还原的视觉性。

在“在场”一章中，利奥塔是用一种暗喻式的对话方式来呈现他的论点，这种方式很适合我们借用语言去理解与反思艺术品的在场的不断延迟性。他解释了谈论“在场”是指向艺术品的方向、指向前观念排序(pre-conceptual ordering)的方向。虽然他强调了这个特殊性，但是艺术的这种视觉“在场”并不禁绝反思或评论。那么，后者必须寻求作品本身并通过作品的艺术品的预想，而不是应用某些一般的理论把这件作品与其他的一切作品联系起来。

在“书写与绘画：作为阐释者的心灵”一章中，罗森处理了类似的主体。他通过引用柏拉图的《菲利布篇》及其两个书写与绘画的创造者，提出任何使用语言从阐释学上掌握作品的举动都会让画家失望的。他通过特殊的阅读，借用了康德的《纯粹理性批判》中的问题，用一种直接的开放方式来比较阐释方法和作品的属性。他认为，只有这样的开放性才保证了我们的思想与经验的一致性^[10]；他坚持认为绘画不可还原到书写。这就提出了这两者如何可能被联系起来的问题。

在第四章“艺术中的通感、投射属性和表达”中，沃尔海姆(Wollheim)提出了一种语言与艺术品相联系的理论。某些理论家认为艺术品有意思，是因为它具有表现性。最近，有些理论家争论道，这样的表现如果类比为语言和语法，则最容易理解(例如，沃尔海姆的《艺术及其作品》)^[11]。然而，这类理论多数都没有成功地解释我们是如何把一种心理属性(如表现性)归于物品的。沃尔海姆在这一章中提供了这种解释根源的机制，也就是提出了一种“投射属性”的观念^[12]。这就为艺术中的表现理论提供了一种基础，通过暗示，也可以成为表现的语言学描述的基础。

这一章扩展了沃尔海姆早期对绘画、表现及作品的意义性(meaningfulness)的研究^[13]。他减少了至少一种所谓的艺术品对语言的抵制的关键因素(通过解释心灵与物品之间的关系),这种减少特别符合本书的主题。利用语言来掌握艺术品也是巴克森德尔的关注点。在他撰写的“艺术批评的语言”^[14]一章中,他提出了一种对这个问题的实用的、艺术史的反应。我们应该记住的是,巴克森德尔对艺术史原理的分析来自特殊的艺术史问题。他始终都视艺术品是一种物理实体(entity,这与他过去是博物馆馆长的经验有关),他的观点在艺术史学家中影响很大。这就使得他的许多同事很容易信任他的理论判断,而不会轻易相信那些回避这种看法的人的理论判断。

在这五章中,巴克森德尔勾勒了他的关于“艺术批评生活的基本事实”的观念。这里有三重含义。首先,那些撰写艺术的人所掌握的语言受到了文化的限制。第二,论述艺术的话语必须是说明性的(demonstrative),而不能是描述性的(descriptive),所以,主要来讲是间接的。第三,话语的线性形式与它的作品有冲突,作品是通过扫描和辨析(resolution)来被感知的。巴克森德尔仔细地研究了第二项,他通过区分制作者、作品与观者之间各种含蓄的关系,分析了艺术批评语言的用法。他认为,几乎所有的这种语言都是隐喻的,即使在很多例子里隐喻的原始力量已经失去。

巴克森德尔这一章对隐喻和比喻语言的关注与后面凯瑟琳·罗德(Catherine Lord)和荷塞·A. 本纳戴特(Jose A. Benardete)、卡尔·R. 豪斯曼(Carl R. Hausman)与理查德·希弗(Richard Schiff)写的几章有着密切联系。很显然,语言和视觉不可分离的要点始终是本书的中心议题。哲学家和艺术史学家对这个问题有着相关的兴趣。关于艺术的品质,利奥塔和罗森在他们的文章中认为它是不可还原地具有视觉性,而沃尔海姆视之为进入表现与语言的通道,巴克森德尔则希望通过谈

论艺术品的论说来掌握它。但是，他意识到艺术品的鲜明特点(它们的视觉旨趣)，并不是用散文化的描述语言可以直接掌握的。那么，我们需要弄明白什么样的语言处在矛盾中，它是如何以视觉旨趣的特殊方式在起作用的。

凯瑟琳·罗德和荷塞·A. 本纳戴特在他们撰写的“巴克森德尔与古德曼”一章中，主张语言和视觉性始终是相互渗透的，因为只有语言的使用构成了艺术品。这样，他们就接受了巴克森德尔的观点，即我们对艺术的谈论。但是，他们也认为巴克森德尔依赖艺术史语言的概念未经证实，是牵强的说法。他们求助于内尔森·古德曼(Nelson Goodman)的艺术语言的理论^[15]，给巴克森德尔提供一种修正性的补充说明。他们认为古德曼的理论提供了一种成功的关于意义的观念，这个观念证实了相关的品质可以归结为艺术品。

卡尔·R. 豪斯曼也思考了艺术史语言的隐喻性。他在“艺术史中的比喻性语言”一章中，认为隐喻在艺术史中是不可避免的，因为艺术作品作为创造活动的结果，是由新近产生的意义所构成的。标准语言追求描述性的准确，必须是可重复的、可被辨认的。所以，它不能完全阐述艺术品内在的新奇性。因为它产生新的意义，所以隐喻语言就特别适合去阐述艺术品的新奇性。

谈论隐喻就提出了哪类比喻性语言适合艺术史的语言的问题。卡尔·R. 豪斯曼在这一章中和他的著作《隐喻和艺术》^[16]中，都是依据隐喻的互动理论。艺术史学家也可以使用其他种类的比喻语言。理查德·希弗在第八章“塞尚的物理性：触觉政治学”中，研究并应用了在分析塞尚的作品时所使用的艺术史隐喻语言。他的重点在于牵强比喻(catagoresis)，他说明了这是无法避免的隐喻。有些隐喻依赖于它们的意义的代替物或比较物，相较之下，牵强比喻就没有这种选择。正如希弗所指出的，当我们谈论椅子扶手时，我们并没有用“扶手”来代

替别的东西。这个术语可能暗指人的手臂，所以某些比较就起作用了。但是我们使用了这个词，把它当做一个普通的、唯一方便的术语去指示椅子的那个部件。罗德和荷塞·A. 本纳戴特在他们撰写的一章中，讨论了隐喻如果必须依赖于对类似性的肯定，那么它就无法成为真正的主谓关系(predication)，这样就质疑了艺术史中牵强比喻的有效性。然而，希弗诉诸梅洛—庞蒂(Merleau-Ponty)对牵强比喻形成的主体与客体、自我与他者、触摸与视觉之关系的模糊性的分析，因此他的意见是牵强比喻，为形成艺术品的构建以及用语言掌握它们提供了手段。

希弗的论文还举例说明了艺术史的牵强比喻语言。人们曾认为语言和艺术品之间的关系会产生问题，因为它们彼此绝对不同。希弗撰写的一章就像巴克森德尔和卡尔·R. 豪斯曼的一样，作为对比，提出对这样的纯粹性的追求是一种误导。艺术史的语言可以让我们认识到只要使用了技术上“不纯粹”且充满牵强比喻和隐喻的语言，就掌握了艺术品。艺术品和语言并不作为纯粹的实体而彼此独立存在。

戴维·萨默斯(David Summers)的第九章“条件与惯例：论艺术与语言的非类比性”的核心要点是一种语言比“独立的”艺术品优先的方法。萨默斯指出各种术语在艺术写作中已经膨胀。他在各种条件与惯例之间做出了区别，比如有些因素，如果没有它们的话，则任何给定的艺术品都不会存在；而惯例呢，他认为与通过语言学术语的理解紧密联系着的。对于萨默斯而言，惯例必须从属于条件。在进行这种区别时，他认为，对于把观念图像看做是一种“像”(iconic)的理解——也就是不是武断的，并且依赖于视觉隐喻——成为西方思考艺术的基础。他先是从古典描述开始，然后分析了两种版本的索绪尔符号学和贡布里希(Gombrich)对艺术知觉心理学的论述，从而说明纯粹的语言学理解不适合艺术品。图像与参照者之间缺少必要的完全等同，这种缺乏构成了图像的使用和意义的实质。虽然承认图像的指涉性，但图

像的使用与意义远没有被用尽。萨默斯提出，艺术品的真实空间上下文——艺术品存在于其中的空间的特殊的文化表达——构成了它的条件，从而形成了意义的惯例构成的基础。

如果说戴维·萨默斯展示了一种方式，说明了艺术品的语言学类比方法并不准确，那么安德鲁·哈里森(Andrew Harrison)在本书最后一章“图画的极小句法：图画与语言学——类比性与非类比性”中则展示了另一种方式。哈里森重新肯定了艺术品的特殊视觉性。他认为艺术品具有特殊的视觉性，甚至语言尽其所能详加阐述了一切之后，它仍然保持着视觉性；但是它可以从句法上构想，即通过受到严格限定的语言学类比法去构想。这种视觉性激发了我们对艺术品的浓厚兴趣。

简短的介绍远不能说尽各章内容。还有大量其他主题与问题互相联系。一个问题是艺术品完全依赖艺术家的交流意图的程度怎样。理查德·沃尔海姆的文章认为这种意图对作品的意义很关键^[17]。其他人拒绝这种提示。安德鲁·哈里森提出作品是否有意义取决于句法，它可能并不单纯依赖意图，甚至反对它们。艺术家的意图缺少针对作品及其意义的权威性，然而尽管没有艺术家的意图，该句法还是可能会出现观众之间对作品的交流。戴维·萨默斯的文章通过惯例与条件的区别而产生了艺术品的结构的问题，而卡尔·R.豪斯曼归之于隐喻的作用，具有隐含的语言学结构，也拒绝意义单纯依赖于艺术家的意图。

另一种决定许多章节的主题是艺术的文化与社会语境。对于一篇研究艺术史的文本而言，这毫不惊讶，但这是美学家在研究从语境中抽象出纯粹的“审美经验”时很容易忽视的一个因素。萨默斯对惯例与条件进行的区别意在为这种历史与社会语境化留有空间。他的文章承认条件来自社会与历史语境，因而肯定了艺术与文化之间的重要关系。它提醒我们：我们是从特殊的有助于形成文化的立场来构建我们对艺术史分析

的条件及惯例的。这样，可以补充我们关于艺术史的观念，即它不仅定义了艺术品最初创作的环境，而且还有助于决定我们理解艺术作品的文化语境。卡尔·R. 豪斯曼暗示了一个类似的观点。因为艺术史语言是隐喻的，所以它产生了把握艺术品的新的意义，而且也有助于我们建构文化。利奥塔和沃尔海姆也指出了文化的重要作用。利奥塔对构成艺术作品“在场”的特别联想有一种敏感[这里特指阿达米(Valerio Adami)、荒川修作(Anakawa)和布朗(Buren)的近期绘画]。这种敏感将作品定位在特定的心理与文化语境中，而沃尔海姆对投射属性及表现的说明，考虑到了创作与欣赏艺术品的惯例特质。

本书提出的问题对于当代艺术实践也具有意义，哲学、艺术史与艺术批评在当代艺术实践中同样很重要。哈里森在他那一章中怀疑某些现代艺术“实际上是一种哲学形式”。尽管某些当代艺术确实不过是堕落的理论化的视觉宣言，但其他当代艺术家的作品几乎不能被轻易地忽视。例如，巴巴拉·克鲁格(Barbara Kruger)和詹妮·霍尔泽(Jenny Holzer)作为艺术家就直接关注语言在艺术中的内在性，在图像中运用了口号，很显然是从《广告、电子广告牌》上的格言套话中挪用来的。这类作品提醒我们：艺术家对观念问题(包括艺术品与语言的关系)的严肃探索，长期以来就是研究的领域，与学院哲学家跑马遛地的那些领域一样重要。

当代艺术实践关注的另一个问题是发展出如何逃避艺术品的生产手段。在此对语言与艺术的关系的关注又成为关键问题。艺术家采取的最明显的若干策略就是行为艺术(performance art)的增长。如果使用同样的展示与商业术语就无法把行为看成是艺术品。正如亨利·萨耶(Henry Sayre)所说，行为提示的问题在许多其他的当代艺术实践形式中多有涉及^[18]。艺术品与美术馆的关系受到相当的关注，因为美术馆是展示的主要场所，所以也是定义的主要场所。有两种反应曾经是利

用其他的场所，所以也是含有颠覆性意图的场所(如广告牌)。这样就将美术馆重新定义成总体的装置空间，而不是表面上“很自然的”环境，这个环境是通过展示作为艺术的作品而使之合法化的。

在这个时刻，提到艺术家、美术馆策展人与批评家活动的发展似乎很恰当，因为他们有助于决定早期艺术的当代观念，但是他们还完全处在学术话语界限之外。尽管他们经常在教育机构框架内进行艺术训练，但是对新艺术的创作、展示和评论几乎不被当做学术活动。然而，长期以来我们却习惯于忽略艺术及其评论，而这时候艺术家逐渐地使用视觉媒介和语言(有时独立使用，尽管逐渐地混合起来使用)。此外，许多策展人认为展示和文本评论一样重要，都塑造了对艺术的批评反应。因此，我们应当记住，参与这些活动的有些人相信单纯用语言(无论是多么丰富的比喻性语言)总是不足以胜任对艺术进行分析、甚至把握的任务。

尽管如此，我们还是认为艺术(无论怎样定义)在某种意义上经得起语言的独立检验，正如本书各章所说明的。即使巴克森德尔喜欢的“成熟的、起完全作用的推论式词汇”不再适合所有的目的时，也仍然是这样。哲学问题可能会唤醒人们去关注语言对艺术的应用。我们希望这些问题的哲学方法将鼓励艺术史学家、批评家去衡量一下他们的语言的意义、准确性和一致性，例如质疑一下从符号学及其他经过图腾般处理的术语那里借用来的概念的可靠性。同样，哲学家也可能对艺术史学家每天讨论着的视觉经验与语言的奋斗(通常是努力回答一些紧迫而没有智力光彩的问题，如谁创作了某一艺术品、什么手段、在哪里、什么时间等)有更为准确的理解。

本书的各位撰稿人的共同兴趣是如何将语言应用于艺术品上，以便完全地解释视觉艺术。所有希望重新思考艺术创作、艺术批评的人，都会面对艺术品与语言的关系的问题，我们相信撰稿人在文章中提到的问题是这类再思考的中心问题。



第二章

在 场

让-弗朗索瓦·利奥塔

你

他说画家在今天像所有的时代一样，不论他采用什么手段，所做的无非是尽量去理解可感知的在场。我坚持认为，在场已逃离，不论你认为你抓住它多少片羽鳞甲。它只能被理解为延迟(deferred)。即使你理解了它，你也延迟了它。有多种方式去理解绘画中的它。哲学家知道它自己延迟了它自己，以任何的方式，足以反思。在反思中，看得最少似乎是先决条件，带有的话外语气应该叫做“不足以看(underseens)”，对物理的、生理的、社会文化的条件不予考虑，这些使得看上一眼成为可能。绘画如何给看一眼提供一个对象而不考虑凝视所期待的所有事物？在一笔色彩中的当下在场隐藏了全部的沉思世界，创作它的画家是无法忽略它们的，除非他是绣花枕头(dauber)，今天比过去还要少。从一开始，绘画传统就拥有丰富的上千种方法，这