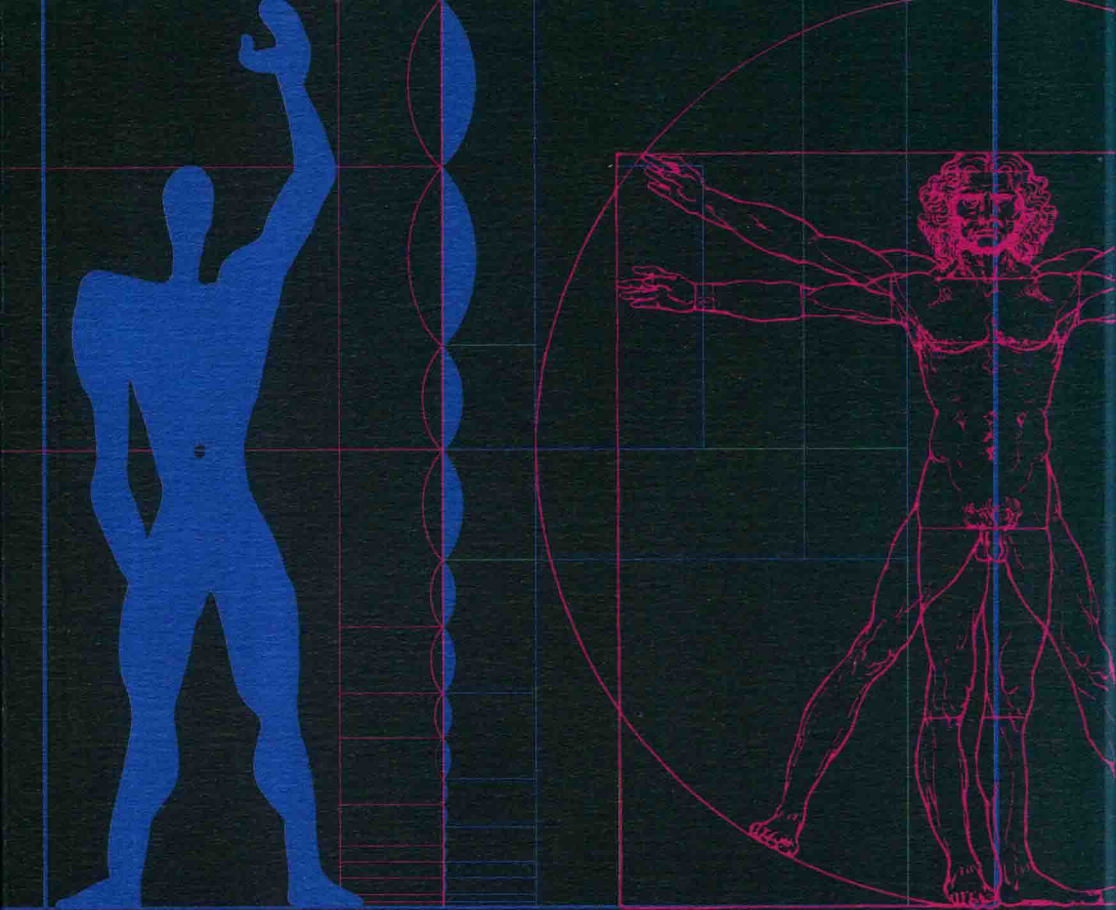




当代学术棱镜译丛·视觉文化与艺术史系列
丛书主编 张一兵 副主编 周宪 周晓虹

Giulio Carlo Argan & Maurizio Fagiolo
Guida a la storia dell'arte

艺术史向导

〔意〕朱利奥·卡洛·阿尔甘 〔意〕毛里齐奥·法焦洛 著

谭彼得 译 陈哩尔 校译

 南京大学出版社



当代学术棱镜译丛·大师精粹系列
丛书主编 张一兵 副主编 周宪 周晓虹

艺术史向导

〔意〕朱利奥·卡洛·阿尔甘 〔意〕毛里齐奥·法焦洛 著
谭彼得 译 陈哩尔 校译

图书在版编目(CIP)数据

艺术史向导 / (意) 朱利奥·卡洛·阿尔甘, (意) 毛里齐奥·法焦洛著; 谭彼得译; 陈哩尔校译. — 南京: 南京大学出版社, 2018. 6

(当代学术棱镜译丛 / 张一兵主编)

ISBN 978-7-305-20334-3

I. ①艺… II. ①朱… ②毛… ③谭… ④陈… III. ①艺术史—研究 IV. ①J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 120348 号

Guida a la storia dell'arte

By Giulio Carlo Argan & Maurizio Fagiolo

© 1977 G. C. Sansoni editore nuova S. p. A. -Firenze

Simplified Chinese edition rights © 2018 Nanjing University Press Co., Ltd.

江苏省版权局著作权合同登记 图字:10-2012-468 号

出版发行 南京大学出版社

社 址 南京市汉口路 22 号

邮 编 210093

出 版 人 金鑫荣

丛 书 名 当代学术棱镜译丛

书 名 艺术史向导

著 者 [意]朱利奥·卡洛·阿尔甘 [意]毛里齐奥·法焦洛

译 者 谭彼得

校 译 陈哩尔

责任编辑 沈清清

照 排 南京南琳图文制作有限公司

印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司

开 本 635×965 1/16 印张 13 字数 187 千

版 次 2018 年 6 月第 1 版 2018 年 6 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-305-20334-3

定 价 38.00 元

网址: <http://www.njupco.com>

官方微博: <http://weibo.com/njupco>

官方微信号: njupress

销售咨询热线: (025) 83594756

* 版权所有,侵权必究

* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购图书销售部门联系调换

Giulio Carlo Argan & Maurizio Fagiolo

Guida a la storia dell'arte

《当代学术棱镜译丛》总序

自晚清曾文正创制造局，开译介西学著作风气以来，西学翻译蔚为大观。百多年前，梁启超奋力呼吁：“国家欲自强，以多译西书为本；学子欲自立，以多读西书为功。”时至今日，此种激进吁求已不再迫切，但他所言西学著述“今之所译，直九牛之一毛耳”，却仍是事实。世纪之交，面对现代化的宏业，有选择地译介国外学术著作，更是学界和出版界不可推诿的任务。基于这一认识，我们隆重推出《当代学术棱镜译丛》，在林林总总的国外学术书中遴选有价值篇什翻译出版。

王国维直言：“中西二学，盛则俱盛，衰则俱衰，风气既开，互相推助。”所言极是！今日之中国已迥异于一个世纪以前，文化间交往日趋频繁，“风气既开”无须赘言，中外学术“互相推助”更是不争的事实。当今世界，知识更新愈加迅猛，文化交往愈加深广。全球化和本土化两极互动，构成了这个时代的文化动脉。一方面，经济的全球化加速了文化上的交往互动；另一方面，文化的民族自觉日益高涨。于是，学术的本土化迫在眉睫。虽说“学问之事，本无中西”（王国维语），但“我们”与“他者”的身份及其知识政治却不容回避。但学术的本土化绝非闭关自守，不但知己，亦要知彼。这套丛书的立意正在这里。

“棱镜”本是物理学上的术语，意指复合光透过“棱镜”便分解成光谱。丛书所以取名《当代学术棱镜译丛》，意在透过所选篇什，折射出国外知识界的历史面貌和当代进展，并反映出选编者的理解和匠心，进而实现“他山之石，可以攻玉”的目标。

本丛书所选书目大抵有两个中心：其一，选目集中在国外学术界新近的发展，尽力揭橥域外学术 20 世纪 90 年代以来的最新趋向和热点问题；其二，不忘拾遗补阙，将一些重要的尚未译成中文的国外学术著述囊括其内。

众人拾柴火焰高。译介学术是一项崇高而又艰苦的事业，我们真诚地希望更多有识之士参与这项事业，使之为中国的现代化和学术本土化做出贡献。

丛书编委会

2000 年秋于南京大学

目 录

第一篇 艺术史研究的前提

- 3 / 一、艺术领域
- 4 / 二、艺术文学
- 6 / 三、艺术史的任务
- 8 / 四、批评判断与艺术价值
- 9 / 五、艺术作品的真实性
- 11 / 六、艺术作品的质量
- 12 / 七、艺术史学家的工具
- 14 / 八、归属
- 17 / 九、艺术批评
- 19 / 十、历史与批评
- 20 / 十一、分期与定位
- 23 / 十二、形式主义的方法
- 25 / 十三、社会学的方法
- 27 / 十四、图像学的方法
- 29 / 十五、结构主义的方法
- 30 / 十六、艺术科学与艺术史

第二篇 书目指南

- 35 / 说 明
- 37 / I. 研究的工具
- 37 / 一、一般参考
- 47 / 二、艺术史的时期

71	/ 三、原始资料与艺术文学
90	/ II. 方法论
91	/ 一、从《名人传》到美学的创立
93	/ 二、从唯心主义到实证主义
95	/ 三、纯可视主义：维也纳画派
97	/ 四、鉴赏家的方法
100	/ 五、图像和文化的历史：瓦尔堡学院
103	/ 六、视觉心理学和结构主义
105	/ 七、社会学方法
107	/ 八、历史视角
108	/ 九、典范文献书目表
113	/ III. 关于研究的一些问题
113	/ 一、技术与结构
133	/ 二、社会艺术
158	/ 三、文化时刻
177	/ IV. 艺术史学家的职业
177	/ 一、学位课程与专业化
179	/ 二、研究中心
182	/ 三、美术机关

朱利奥·卡洛·阿尔甘

艺术史研究的前提

一、艺术领域

艺术现象的领域很难划定界限：以时间顺序来看，它囊括从最遥远的史前直到今天的现象；以地理方位来看，囊括人类聚居的所有区域，不论其文化发展的程度。许多互不相同的活动也都被视为艺术：不仅有所谓的视觉艺术，即我们这本书所致力阐述的主题，还有诗歌、音乐、舞蹈、表演、园艺。即便缩小到所谓的视觉艺术领域，也不可能指明某类范畴下的事物全都是艺术品，只因其从属于该类范畴。我们可以将一片古建筑群，甚至一整座城市视为艺术作品，也可以将这个整体的各个组成部分（宗教建筑、民用建筑、公共建筑、私人建筑；道路、广场、公园；桥、雕像、喷泉等）视为艺术作品。从与之相反的最小尺寸的物体来看，袖珍画、装饰书籍页面的复印画、宝石、钱币等都可以是艺术作品。事物所具有的实际功能、代表作用和装饰功用都不足以为事物提供辨别其是否为艺术品的标准，一座庙宇、一座宫殿、一栋别墅、一座堡垒，一件家具或任何一件室内物品，一件圣衣、一面旌旗、一套参加仪式的服装、一副用于检阅或打仗的盔甲，也都可以是艺术作品。生产技术也不能赋予产品成为艺术作品的资格：几乎所有由人来实现的技术都能够创造出艺术作品，但没有一门技术能始终生产具有艺术价值的作品。有一个常被用到的区别，即艺术分为**主要艺术**（建筑、绘画、雕塑）和**次要艺术**（所有的手工艺）：在主要艺术里，构思或创造的时刻占主导地位；在次要艺术里，操作或技艺的时刻占主导地位。但是这一区分只在那些提出过它的文化中成立，而且即便在这样的情况下也不是决定性的：一些金银细工、搪瓷、织物、陶瓷等作品，从艺术角度来看比平庸的建筑、绘画或雕塑作品要更有价值。

因此，艺术的概念定义的不是事物的范畴，而是事物的价值。它始终与人类劳动和其技术联系在一起，并指出大脑与操作这一活动关系的结果。这一关系不是唯一的：即使是一个工程作业也可以实现大脑构思与实际操作间的一种完美关系，但它并不因此而成为艺术作品。

一件物品的艺术价值是由其可见的外在形态所给出的,或者像通常所说的,存在于它的**形式**(forma)里。艺术价值的大小是与透过感知和描绘所取得的真实经验的重要性有关。不论与客观真实的关系如何,形式始终是某个被**用来感知**的事物,某个通过感知手段来传达的信息。只有当人们有意识地从中捕捉**意义**(significato),形式才变得有**意味**(significanti):一件作品只有在人们有意识地对其进行理解和判断时,才能被称为艺术作品。所以艺术史与其说是一些事物的历史,不如说是价值评判的历史。每一部历史都可以说是价值的历史,尽管与某些事件相关联,艺术史对人类文明史的贡献是十分重要且必不可少的。

二、艺术文学

在所有时代和所有文化里,都产生过关于艺术价值的意识。具有艺术价值的事物,总是直接或间接地与那些社会公认具有最高价值的事物联系在一起:神灵崇拜、祭奠死者、国家权威、历史。那些被承认有艺术价值的事物都是些受到特别关注的对象:它们被展出、被欣赏、被庆祝、被保存、被保护、被一代又一代地继承。而以不同形式致力于艺术的文学作品,仅仅是些片面、微薄的艺术价值的证明。但从中也可以看出,艺术或许从古代起就被视作文化系统的重要组成部分,甚至有时被比作轴心。哲学家致力于其中,他们意识到忽视艺术是不可能建立起一个知识系统的,因此从18世纪开始直到今天,渐渐形成了真正的、特有的艺术哲学。文人也致力于其中,尤其是历史学家,他们意识到艺术作品具有像宗教史和文明史里令人难忘的历史事件一样的重要性。在16世纪中期出现的乔治·瓦萨里(Giorgio Vasari)的《名人传》,是第一部专业的**艺术史**,描述了近三个世纪以来艺术事件的有机发展,展示了从契马布埃(Cimabue)到米开朗基罗等新兴人物的最早的贡献。

在有关艺术的文学里,**论文集**(trattatistica)占有非常重要的地位,它树立规范并提供指导,使艺术家们避免错误,并接近那个一次又一次被指出的,好比理想的、完美的艺术。在中世纪,论文特别关注技法,并

且有着教训的特点。而在 14 世纪,琴尼尼(Cennini)的《艺匠手册》(*Libro dell'Arte*)则描述了绘画的技术进程,但他并没有忽略指明艺术的起源与理想目标,尤其明确了书中所描述的技法都是源于著名艺术大师乔托(Giotto)与其弟子们的实践。在 15 世纪,受莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂(Leon Battista Alberti)的影响,论文开始注重理论性:它们明确地叙述并解释艺术创作实践所应当遵循的理论。数量最多的是建筑论文,大部分是对古代样式的描述和分析,随后发展为**类型学**准则(神圣建筑和民用建筑;集中式平面图和纵向平面图)、**形式学**准则(古典建筑学的五个基本柱式;柱础、腰线、圆顶等)、**风格学**准则(对称和比例,与周围空间的关系等)、**建筑技术**准则(建筑的平稳性,材料和建筑程序)。有时,论文集致力于普遍问题以及适用于一切艺术的基本描述标准:透视(例如 15 世纪的皮耶罗·德拉弗兰切斯卡[Piero della Francesca]、17 世纪的神父波佐[Pozzo]),比例(15 世纪的卢卡·帕乔利[Luca Pacioli]、16 世纪的阿尔布雷希特·丢勒[Albrecht Dürer]和温琴佐·丹蒂[Vincenzo Danti]),素描(16 世纪的乔治·瓦萨里和费代里科·祖卡里[Federico Zuccari])。有一个非常重要的特例,就是达芬奇(Leonardo da Vinci)的绘画理论。它并没有一套真正的、确切的理论结构,而是对艺术家自身绘画经验的总结体会。

10

艺术文学的另一个分支是**批评**。追溯到 16 世纪的艺术批评领域,不仅有关于比较不同艺术的优点的争论(贝内代托·瓦尔基[Benedetto Varchi]),关于倾向佛罗伦萨或罗马的“素描”还是威尼斯的“色彩”的争论(卢多维科·多尔切[Ludovico Dolce]、保罗·皮诺[Paolo Pino]),还有对在艺术作品面前所感受到的情感反应的生动描述(彼得罗·阿雷蒂诺[Pietro Aretino]、17 世纪的马尔科·博斯基尼[Marco Boschini])。自 17 世纪起,艺术批评重视对于当代艺术情况的评价,具有拥护某一流派的明显意图(如 G. B. 贝洛里[G. B. Bellori])。

在 18 世纪,当人们想要给所有知识一个不再教条而是批评的根据时,学者们(J. 理查德森[J. Richardson])尝试了科学地建立有关艺术品价值的批评判断。批评家即是**鉴赏家**,一个有着长年广博艺术经验的人,有能力去辨别他所研究的作品是否具有那些在长期实践中他被

教授的、在所有真正艺术作品里都能找到的**品质**；更进一步研究，可辨认出所研究作品的特点与式样是否与某个特定时期、特定画派或特定大师的确认作品相似。在 19 世纪的进程中，文化被实证主义思想统治，他们尝试摒弃鉴赏家工作中的“经验论”，并给予一种以客观调查为基础的方法（乔瓦尼·莫雷利[Giovanni Morelli]）。尽管起初鉴赏家这个角色的作用仅限于辨认艺术事件的存在，与将事件分组并整理的史学家迥然有别，但是一个不再只基于传统和文献，而是基于对作品直接研究与解析的艺术史学的诞生，的确归因于鉴赏家（在意大利有乔瓦尼·巴蒂斯塔·卡瓦尔卡塞莱[Giovanni Battista Cavalcaselle]、阿道夫·文图里[Adolfo Venturi]、彼得罗·托埃斯卡[Pietro Toesca]），作品被视为最初和最重要的艺术史文献。

11

事实上，直到今天都存在一个艺术批评与艺术史的区别，即便我们继承的是一个可追溯到 18 世纪的传统，即艺术批评主要致力于当代艺术，关注所有动势，公开地支持其中的一种或一部分，通过印刷品向公众宣传，并试图为公众指引方向。然而在理论层面，我们找不到相关区别的辩解：那个被叫作艺术品质量的鉴别，即是下文中将看到的一个有关作品**现实性**的评价，有关抛离过去、提出艺术研究未来发展前提的评价。因此，批评判断被归入史学家的活动范畴。

三、艺术史的任务

在我们这个时代，有两个学科致力于艺术研究：哲学和历史。艺术的哲学（**美学**）从整体上研究艺术活动，如基于其所具备的，区分于别的活动类型的动机、形式和宗旨等。若在过去，美学被置于艺术理论的顶点，它试图定义概念，并为所有艺术活动设立理想的模型（包括非视觉艺术），然而今天这个工序转向了：从对现象的分析开始，在它们的多样性与差异性之外寻找一个普遍结构原则，如此便接近结构主义语言学的方法。

在本书里，我们不探讨哲学，仅仅讨论艺术史。可以果断地说，艺术

史不只是依据一些等级标准来对艺术事件进行归类,其目的在于**历史地**解释整个艺术的现象学。艺术作品不只是美学事件,它**也有**历史意义:之所以是具有历史价值的事件,是因为它具有艺术价值,是一件艺术作品。一位伟大艺术家的作品是不亚于马丁·路德(Lutero)的宗教改革、卡洛五世(Carlo V)的政策和伽利略(Galileo)的科学发现的史实。因此艺术作品就像政治、经济和科学事件一样,也需要从历史角度被解释。

任何以艺术作品来解答或提议的相关问题,都是典型的艺术问题;但由于艺术是文化系统的一个组成部分,那么在艺术问题与时代普遍问题之间必然存在着联系。因此史学家不应拘泥于探索那个普遍问题是如何反映在艺术家作品里,或者是如何构成其主题或内容的,而是应该试着去理解那一系列问题是如何与艺术的专业问题相关联,并作为艺术问题向艺术家发问的。米开朗基罗深刻且戏剧性地经历了他那个时代的宗教危机,若不考虑当时的历史情况,将无法理解他在西斯廷礼拜堂(Cappella Sistina)里创作的湿壁画。想必他清楚地知道,在这最神圣的地方,在这基督教世界的理想中心,他的绘画任务承担着巨大的责任。他采用了一种在教义层面也能够被理解的意识形态的立场,并且可以肯定的是,他决定性地影响了危机的演变。但是他并没有通过绘画的形象来解释或表达那些同样可以通过言语或文字叙述的方式来表达的概念。他意识到宗教危机影响了艺术,便通过应付艺术问题去应对宗教危机,同样地,哲学家则通过应付哲学问题、政治家通过应付政治问题去应对宗教危机。事实上容易证实的是,对危机的戏剧性意识也同样表现在艺术家的其他作品里,但并没有如此直接地联系到危机的重要主题:人类的起源、宿命、救赎或终结。

因此艺术史的任务不是研究艺术反映了什么,而是研究它如何成为历史的动因:这是一门**特殊**的历史(像哲学史、经济史或科学史一样),活动于特有的领域并拥有自己的方法论,也像所有特殊的历史一样,它进入并被安置在普遍的文化史之中,诠释着每一种文化的形成都缺少不了艺术的推动。

四、批评判断与艺术价值

13

毋庸置疑,艺术史就是艺术作品的历史,但是,如何证实一件作品是艺术作品呢?我们已提到过,只有通过批评判断辨识才能有效,但这个评判自身是由什么构成的呢?可靠到什么程度呢?在所有的时代里,都或多或少地明确制定出了有关艺术作品的价值评判,但是每个时代都是基于不同的标准来制定的。有些作品在过去如绝世佳作一般被赞颂,如今我们却不再推崇它们,而是重新评价其他已被遗忘的或未被认可的作品。那么是否可以承认:评判没有一个永远有效的科学根据,并且每个时代、每种文化以至于每一个人都以不同的方式来定义和阐释它?从另一个方面看,是否可以想象存在着一门不提出评判的科学?如果没有评判的话,艺术将是一个迥异现象的混乱聚集,其中那些具有一个时代或一种文化的特性、有时改变历史进程的作品,将与无数没有意义的作品相混淆并变得等值,也不能再保持每一个文明都具有的明确的艺术与手工艺之间的区别。因此,评判是必不可少的,但不能沦为对特定的作品是艺术作品并拥有艺术价值的一项声明,也不能仅仅作为构成历史研究的前提。需要重视的是,一件作品若是艺术作品,就应该将其放置在空间和时间中与其他相关作品一同进行整理,并解释其创作的背景和引发的结果。在过去的时期里,评判价值的标准有:美、对自然忠实的模仿、符合某些标志性或形式的规则、宗教意义、图像叙述的兴趣,等等。至于我们的文化,是基于科学并认为历史即是研究人类行为的科学,其判断的标准是历史。当一件作品在艺术史里具有重要意义,对艺术文化的形成和发展有贡献,就会被认作艺术作品。最后,对一件作品的评判,既要承认其艺术性,也要承认其历史性。因此在评论家、鉴赏家和艺术史学家之间,并没有本质的区别。实际上,批评判断主要由对艺术作品的感受、对作品价值的直觉所构成;但事实上除了直觉所包含的艺术史经验,这无非是一种亟待历史研究对其进行必要证实的推测。

五、艺术作品的真实性

证实一件艺术作品的质量,意味着证实其**真实性**。真实性的概念对于艺术研究是十分重要的,它同样也是一个历史概念。狭义地说,真实是虚假的反义;艺术里的虚假即冒充,假冒一位艺术家或一个时代的风格。从广义上看,真实的范围内不包括重复品(尽管有时是经工作室或艺术家亲手制作)、复制品、模仿品、衍生品。从更广的意义上来看,所有重复的、符合形制的、脱离所有构思行为的技术活动都是非真实的艺术^①。艺术史如同每一部历史,是一段进程:所有只标记了过程、不

① 一件艺术作品的真实性不以**亲自执笔**来辨别。在艺术所有的领域中,作为设计者的艺术家常常只是局部地参与作品的实体制作,有时甚至不参与作品的指导或整个方案设计。例如在阿西西的圣方济各上层教堂(Basilica Superiore di Assisi)里乔托的壁画,大部分都不是由其亲自执笔,甚至可以区分出不同弟子或助手的手迹;尽管如此,也应该将这整个系列看作乔托的真迹。某些附有乔瓦尼·贝利尼(Giovanni Bellini)签名的作品,尽管大师对这些作品的直接介入微乎其微,甚至没有,但是所有的作品都让人相信,它们全是由大师构思、指导并受其赞同的,至少它们不是大师某些作品样式的简单重复或模仿,因此也应归入真迹系列,特别是那些被公众赞赏和受欢迎的作品。

重复品有时是大师亲自执笔,或是在大师的监督下,由弟子在工作室操作;当在创作中大师再次产生深刻的感受,重新思考或以某种方式改变由之前作品所获得的经验时,它们便具有真实作品的价值。例如现存的格列柯(Greco)画作的重复品,其中材料的运用是如此富有生命力,以至于被认为是真实的和绝对原始的,它与之之前作品之间的相同之处只有构图和色彩。复制品通常是机械重复、描摹,在与原作的对比中很容易将其辨别。它们区别于重复品,重复品是由艺术家或其助手来制作,以艺术家或其画派惯用的手法来绘制,他们的制作有着更流畅和肯定的笔法。复制者通过运用他人的手法进行细致的模仿,但不自如灵巧。

回到真实性的问题上,这里存在一些关于保存状况的问题。古代作品传承到今天,大多数情况下有残缺、耗损、破坏、变质。有时损坏产生在古代,有的修复本想弥补缺陷,实际却使情况变得更糟。修复常常以几乎完全替换原作而告终,这在实际上破坏了作品的真实性。史学家的任务便是找出作品留下的真实部分,并理想地复原作品的内容;作为艺术史文献保存的首要与真正负责人,另一个任务便是设法使过去已造成的破坏不再因继续受到其他侵害而加重。尽管在今天,艺术作品的修复是一门真正的和特有的科学,它运用方法论和拥有十分完善的设备,但是修复工作应该由专门的艺术史学家来指导,他们是唯一有能力判断一件作品的真实性是否为历史事实的人。

促进发展、不改变情况的艺术史,都缺少其真实性。我们应该认为,对于艺术史来说,采取任何方式分离传统的事物都是有意义的:或继承并发展传统,或偏离传统的轨道,或辩论性地反对传统。因此真实与不真实的辨别在所有层面上都是必要的:具有最高价值的是那些促使艺术作品被划分为唯一且不可重复的事件;对于次要的生产(家具、陶瓷、织物等),在构思和方案的起始阶段就对多件重复进行考虑与计算,因此也促使产品被划分为样品或模型。

16 艺术与非艺术的区别,也经常在同一位艺术家的作品里出现,甚至对于大部分艺术家来说,这种区别不仅体现为肯定一件作品优于另一件,在同一件作品里,也有些地方是“成功的”,有些地方是“失败的”。那么也可以说此艺术家的创作水平是不稳定的,作品的质量是不均等的。这一类型的判断,尽管看似完全取决于发表人的感性和品位,但它其实是一种历史评判:在一位伟大艺术家身上同样会发生重复,在同样一件作品里,有些地方艺术家提出新的问题,另一些地方则始终联系着特有的惯例。当莫雷利打算为鉴赏家的工作给出一个科学依据时,他建议要特别重视重复和风格主义,假设在作品较不费力的部分,艺术家机械地重复惯用的方式(例如描绘耳朵、手、布褶)。事实上,概念化、风格主义、典型方式或惯用方式,这些都正是模仿者较容易模仿的。卡瓦尔卡塞莱已经认识到,一位艺术家发展的一贯性不在于某些主题或图案的经久不变,而在于其手法的持续变化,或更准确地说:在相继变化的顺序和原因里;史学家应该重建的是既在单个艺术家、又在比单独一个文化背景更广的范围里的经验的发展。艺术家活在艺术的世界里,就好比科学家活在科学的世界里一样,要去认识和评价那些在他们之前已经做过的,和那些他们同时期正在做的;像科学家那样,艺术家也不允许有对历史和其学科当下状况的无知。艺术家们在作品里同他们的艺术工具共同展开一个精确的文化话题,史学家应该将其破译并重新组合:或承认,或限制,或拒绝大师们的权威;或接受,或讨论,或辩论地推却其他研究结果,批评地重新审视自己过去的工作。史学家将一个艺术作品分解为众多的文化组成部分,将其当作一个关系的集合体、一组相互作用的要素来分析。在艺术史学家的话题里经常谈论到所受到的或所给出的影