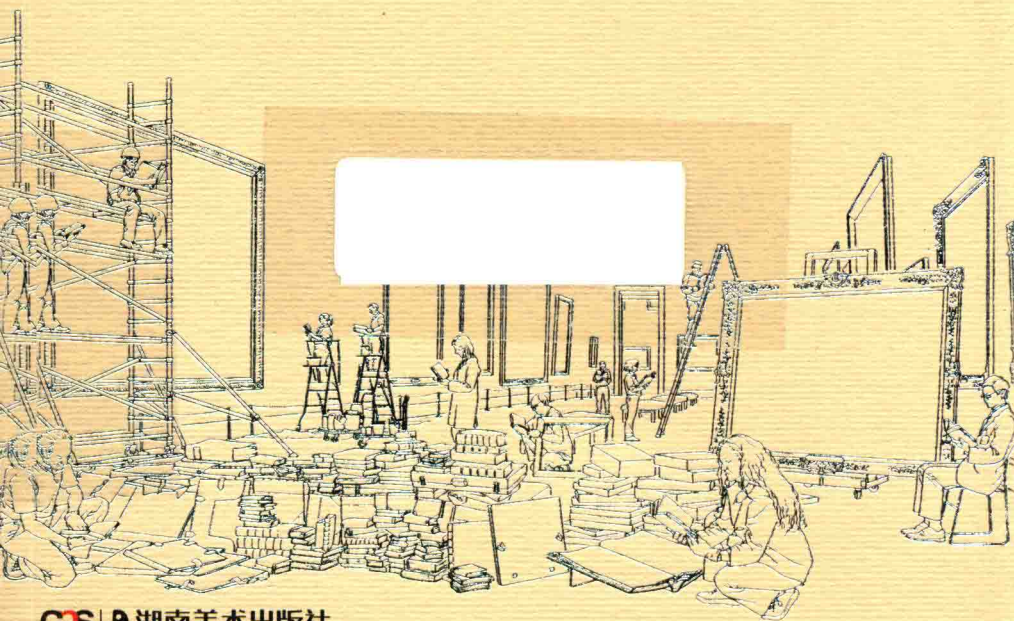


Georges Didi-Huberman

(法) 乔治·迪迪-于贝尔曼

在图像面前

陈 元 译



(法) 乔治·迪迪 - 于贝尔曼

在图像面前

陈 元译

CBS | 湖南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

在图像面前/(法)迪迪·于贝尔曼著;陈元译. —长沙:湖南美术出版社, 2015.5

ISBN 978-7-5356-7239-1

I. ①在… II. ①迪… ②陈… III. ①视觉艺术IV. ①J06

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第126353号

湖南省版权局著作权合同登记图字:18-2015-079

在图像面前

著 者:(法)乔治·迪迪·于贝尔曼

译 者:陈 元

责任编辑:刘迎蒸 李奇志

责任校对:伍 兰 李 芳 谭 卉

装帧设计:CANTONBON

出版发行:湖南美术出版社(长沙市东二环一段622号)

印 刷:广州市快美印务有限公司

经 销:新华书店

开 本:787mm×1092mm 1/32

印 张:12.5

版 次:2015年5月第1版

印 次:2015年6月第1次印刷

书 号:ISBN 978-7-5356-7239-1

定 价:45.00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:020-83590999

目 录

提出的问题	(3)
一、简单实践范围中的艺术史	(13)
二、艺术复兴与完人的不朽	(71)
三、简单理性范围内的艺术史	(121)
四、作为圣子的撕裂与死亡的形象	(201)
补编：细节问题，面的问题	(325)

非要从单一的艺术角度之外去理解艺术科学的对象，这对艺术科学来说，既是赞美也是诅咒。之所以是赞美，是因为这使艺术科学处在一种持续不断的张力当中，因为这促使人不断地进行一种方法论上的思考，时时提醒我们艺术作品就是艺术作品，而不是某个历史物体。之所以是诅咒，是因为这肯定会在研究当中渗入一种不确定感和难以承受的分散感，因为对规范的追求所导致的结果，经常和科学态度的严谨不相容，单个艺术作品因为独一无二而具有的价值常常就此受损。

E·帕诺夫斯基，《艺术意愿之概念》（1920年），第197—198页。

非知裸露了。这个命题登峰造极。不过应该这样理解这个命题：裸露了，所以 I 看见了知识至此时的隐藏，但其前题是 I 看见了 I 的所知。是的，我知道，但是我过去所知道的，非知仍然在揭露。

G·巴塔耶，《内部体验》（1943年），巴塔耶全集，第五卷，第66页

提出的问题

通常，当我们面对一个艺术图像时，我们会不由自主地产生一种矛盾感。即时和直接作用于我们感官的东西，如一种显而易见但又模糊不清的表象一样，让我们感到茫然。我们很快就会意识到，似乎很清楚明白的东西却只是我们走过了一段很长的弯路之后才得到的结果——一种媒介，一种对字词的使用。其实，这种矛盾感再平常不过了，它存在于每个人身上。我们可以与之为伍，亦可以委身于它；我们甚至可以在这种知与非知的交织中、在普遍与特殊的混合中、在尚不知其名的事物及让我们目瞪口呆的事物之缠绕中感到某种不断获得又不断失去的快感……所有这一切被一幅油画、一件雕塑毫无保留且简洁明了地展现^①了出来。

我们也可能会不满足于这样的矛盾感。我们不想就此却步，我们想了解更多的东西，我们想以更明白易懂的方式为自己表现眼前的图像仿佛仍然对我们有隐瞒的东西。于是我们便去翻阅那些以艺术知识自诩的论述，它们是作品中被遗漏的事物的考证依据，不管

^① 原书中着重词（语）和外文引用均使用斜体字，中文版相应使用仿宋体，特此说明。——编者

这作品是古老的抑或是新近的。这种学科的主旨在于提供一种有关艺术作品的特殊知识，我们知道，这门学科就叫艺术史。假如将这门学科与其研究对象相比较的话，我们会看到它的诞生是很晚的事：要是以拉斯沟石窟为参照对象的话，可以说艺术史几乎落后于艺术本身一百六十五个世纪，在其中的十多个世纪当中，艺术活动仅在基督教世界的西欧就已经非常繁盛。然而，今天的艺术史给人的印象是它追回了业已逝去的时光。它对不可胜数的艺术作品进行了分门别类、说明和登记造册。它收集了数量惊人的信息并能管理被称之为我们的遗产的全部知识。

实际上，艺术史自视为一项始终具有强大的竞争力和征服力的伟业。它能满足某些需要，它变得不可缺少。作为大学学科，它变得愈来愈精细并不断制造出新的信息：多亏了它，人们相信自己获得了知识。作为博物馆和艺术展览的组织机构，它也在不断膨胀：它将大量的物品集中起来展出，许多人也因为它而给自己创造了登台亮相的机会。最后，历史变成了一个艺术市场的基础部门和担保人，这个市场本身也在不断扩大：多亏了它，人们也从中赚到了钱。然而，艺术史的这三种魅力或三种“收益”对当代的有产阶级来说似乎变得与健康同样珍贵。是故，当我们看到艺术史学家像专科医生对病人讲话那样高傲，自诩对艺术无所不知，我们不应该感到惊讶吗？

是的，应该对此感到惊讶。本书只是想对在艺术史这门了不起

的学科中常常占统治性地位的确定语气质疑。不言而喻，艺术史中的历史元素有其内在的脆弱性（无论是何种验证方法）和疏缺遗漏，尤其是在人们所创作的艺术图像物方面，毫无疑问，应该用最谦虚谨慎的态度来对待这一切。从广义的角度讲，历史学家只是虚构者，即塑造过去的模型工、工匠、作者和发明家，他的目的是将架构好的过去以文字的形式献给读者。可是历史学家对艺术史中的艺术元素也这样对过去进行研究时，他们甚至面对的不再是一个具体的物，而是某种像液体或气体般膨胀的东西——一片从他们的头顶掠过，变幻不定的流云。然而，我们能看懂一片云的什么呢，除了不断揣摩却从不能完全了解之外？

可是有关艺术史的书籍却能让我们相信一件物品确实曾被抓住，并且它的各个方面都经过了仔细地审验，犹如一个被讲得头头是道且天衣无缝的过去。它所包含的一切似乎一目了然且井然有序。不确定原则便自惭形秽地退出场外。所有可见物在当中仿佛都依据不置可否的、医学诊断一般的符号学得到阅读与解释。似乎这一切便形成了一门科学，一门在关键时刻建立于肯定的信念之上的科学，它确信表现是以单一的方式进行的，它是一面标准的镜子、一块透明的橱窗玻璃，并且不管在直接的（“自然的”）或先验性的（“象征的”）层面上，它都能表达作为图像的概念和作为概念的图像。最后，这门科学还确信一切知识话语都是严丝合缝的。观看一个艺术图像于是成了学会命名我们所看到的一切——事实上是：我们在可见物中能阅读的一切。在这里隐含着一个真理的原型，它以稀奇古怪的方式将古典形而上的恰当和智力叠加于图像的

一切可表达性的神话之上，而它本身却是实证主义的。

所以我们的问题是：艺术史为何能采用这样一种确定的语气和这样一种确实可靠的修辞学呢？难道它有什么不可告人的或是无可辩驳的理由？难道它过分焦虑或者一时头脑发热而执意要那样做？可见与可读之间以及这一切与心智知识之间的关闭装置是如何能够以如此明显的方式构成的呢？初学者或一般人的回答（并不一定是唐突的）是：艺术史作为大学里被教授的知识，它在艺术中只寻求历史与大学知识；而为此它就应当限定它的对象——“艺术”作为与博物馆相关的事物，或历史与知识的最起码的储备。简言之，上述对“艺术的特殊认识”将只会以把它自己的论述的特殊形式强加于其对象而告终，甚至以给它的对象物人为地制造一些清规戒律为代价——对象物失去了自我铺展或迸发的动力。于是我们便对这种知识的明确性和它所采用的确定的口吻有所理解：它只在艺术中寻找已被自己论述过并已得出结论的问题的答案。

其实，对这一提出的问题再做进一步的解答就等于投身于一门真正的艺术史的批评史。这是一门既顾及此学科的诞生和发展，又顾及它的来龙去脉和它的认识论的基础以及它暗中的幻想的历史。简言之，这种历史所讲的关键东西不是它想要说的东西，而是它想否认的东西。对它来说，所是之物的即被想象、不可想象和未被想象之物——这一切在演变、在反复、在返回来成为自己的历史。在此，我们只满足于朝此方向迈出第一步。我们首先要对由不再置疑自己的不确定性的实践所归纳出的几则悖论加以考查。其次，我们要对其历史的一个重要时期，即十六世纪，瓦萨里的著作以及它长

久以来为这一学科所确定的目标进行考查。最后，我们打算对另一个有意义的时期发问，这一时期指的是享有极高声望的埃尔文·帕诺夫斯基试图把当时应用于艺术作品的历史知识建成理性知识的阶段。

在一般历史愈来愈把艺术的图像作为资料，甚至作为特殊研究的文物或对象的今天，这一“理性”问题，这一方法论问题就变得至关重要，因为只有通过它，我们才能彻底地理解艺术史对其研究对象的期待。这一学科所有伟大的时刻——从瓦萨里到帕诺夫斯基，从学院时代到科学研究所时代——一直根据一种期望、一种被改头换面的欲望和这些投射在图像上的变化不定的目光所要求的目标，试图重新论述这些“理性”的问题，试图重新发牌，甚至修改游戏规则。

重新对艺术史的“理性”产生怀疑就等于对它的认识地位重新质疑。因此，为了给艺术史重新发牌，为了给它套上一个大概从未停止过流行的方法论的外壳，帕诺夫斯基——他什么都不怕，既不怕从事长期的艰苦卓绝的劳动，也不怕亲口表明自己的理论立场——转向康德哲学就没有什么可奇怪的了。帕诺夫斯基转向康德，是因为《纯粹理性批判》的作者在定义理性的范围和其主观条件的同时，懂得开启和重启认识的问题。这就是康德哲学固有的“批判”的一面；它在自觉或不自觉中影响了好几代学者。经由卡西尔，帕诺夫斯基抓住了康德思想或新康德主义的精髓，他因此便为自己的学科开辟了一个新领域。可是他刚开启通向这一新领域的大门后又随手严严实实地重新关上了，只留给批评短暂的瞬间：一股穿堂风。这与康德主义在哲学上的做法如出一辙：打开是为了更好

地关上，对知识提出怀疑不是为了让原来的旋风席卷而来——即坚定不移地否定非知识，而是为了重新统一、重新综合、重新模式化一种知识，这种知识已通过一种高深的先验性陈述而圆满地达到了自己的终结。

这样的一些问题是否太普遍了呢？它们是不是已经不再与艺术史本身有关，而是应该在大学校园里的另外一座建筑物里，即位于那边远处的哲学学院里得到研究？这样说（我们常听到有人这样讲）就等于充耳不闻和熟视无睹，就等于信口开河。不用多久——只需真正提一个问题的时间——我们就会看到艺术史学家在他的每一个极细小的或极复杂的动作，或所谓的习惯性的动作中都在不断地进行着哲学的选择。这些选择指导着他，它们默默地帮助他在一个两难推理中作出决断，它们是他看不见的心腹谋士——尤其是在他不知情之时。然而，没有任何事情比他不知道自己的心腹的存在更糟糕。这很快会导致变异的产生。毫无疑问，进行哲学选择却不知自己在这样做的结果只能是为研究最拙劣的哲学提供最佳的方法。

我们对艺术史采用确定性腔调的质疑，便因此通过埃尔文·帕诺夫斯基的著作所担任的决定性的角色，转变为向艺术史学家经常采用却没有意识到的康德式腔调质疑。因此我们所讲的不是——不再是，除了帕诺夫斯基本人——把康德哲学原原本本地应用于对艺术图像的历史研究领域。更糟的是，我们所讲的是一种腔调，即一种连康德本人也不再能完全辨认出来的转调，一种“康德综合征”。在艺术史中谈论一种康德式的腔调就等于谈论新康德主义的一种新颖的形式，就等于谈论一种指导历史学家进行选择并给艺术知识论

述赋以形式的自发哲学。可是，一种自发哲学究竟是何意呢？它的动力源泉何在？它要向何处去？它建立在何基础之上？它建立且仅仅建立在字词之上，哲学字词的特别用法是填堵缺口、否定矛盾、毫不迟疑地解决图像世界给知识世界提出的疑难问题的。不加思考地把哲学概念当作工具未经批评使用，会导致艺术史为自己创造一些神奇的字眼而并非一些兴奋剂和遗忘剂：这些字句没有严格的概念，但它们仍然行之有效地解决了一切问题方面，因为它们堆砌了一大堆答案乐观地直至专横地废除、撤销了所有问题。

我们不想用现成的答案对应别的现成的答案。我们只想提示人们，在这一方面，答案表述之后，问题仍然存在。假如我们在此将弗洛伊德这个名字和康德这个名字相对立，这并非为了在一种新的世界观的桎梏下创立艺术史学科。新弗洛伊德主义和新康德主义一样——以及任意一种强大的思想理论——远远未摆脱被滥用、误用或盗用的厄运。然而毋庸置疑，在弗洛伊德的思想领域里，存在着批判认识的一切要素，这种认识适于从深度上再研究被我们从属性上命名为人文科学的地位本身。这是因为弗洛伊德以突如其来的方式重新提出了主体的问题——从此主体被设想成有裂口而并非是完整无缺，从此主体无能力综合，哪怕是先验的综合——这也是因为弗洛伊德还果断地重新开始了知的问题。

我们将会知道，援引弗洛伊德的著作非常确切地涉及一个批评范式的问题——绝对与一个临床范式无关。在本书中所强调的症候一词尤其与某种临床的“应用”或解决办法没有任何关系。希望从弗洛伊德思想中得到一种关于艺术图像的临床教学法或一种解谜的

方法，无疑等于用一个叫夏尔科（Charcot）的人的眼睛和期望来研读弗洛伊德的书。我们希望能从“弗洛伊德的理性”中获取的东西就是重新调整我们与历史的对象之间的位置，例如，弗洛伊德的精神分析经验通过诸如事后、重复、变像或彻底阐述等概念，使我们更详尽获得了历史对象极其复杂的运作方面的资料。或者仍以更普通的方式，批评工具使得在艺术史的范畴内重新审查这个知识的对象的地位本身得以实现，关于这种知识的对象，从现在起我们被要求面对在我们的学科实践中所失去的东西——面对一种对非知来说更晦暗且仍然权威的约束——来思考我们在其中所赢得的东西。

因此，这抑或就是赌注：知，以及从知的陷阱中逃脱时思考的设想。要辩证地看。在知本身之外，投入到不想知道（确切地说，这就等于将知否定）和考虑非知元素的悖论体验中——每次当我们目光投向一个艺术图像时非知元素都会让我们迷惑不解。重要的不再是要像康德一样设想一个封闭完满的区域，而是要认识到一种用于构成的和作为中心的裂口：在那里，明显性在爆裂的同时把自己镂空并变得模糊暗淡。

因此，我们便回到了最初的悖论上，我们把这则悖论置于对图像的“展现”（*présentation*）或展现性（*présentabilité*）的一种重视的庇护之下，甚至在我们的好奇心——或我们求知的愿望——有待表现之前，我们的目光就投于这些图像之上。“重视展现性”的德语是 *Rücksicht auf Darstellbarkeit*，而弗洛伊德正是用这一短语来代表无意识的形成所特有的形象表现性（*figurabilité*）的作用。简明

扼要地说，要求面对所得而设想所失，即盘曲在所得之中的所失，盘曲于知中的非知，或者内藏于网板中的缺口，就等于查考存在于艺术图像中的形象表现性的作用本身——我们承认“图像”（image）和“形象表现性”（figurabilité）这两个词语在此远远超出了人们通常所说的“象形”（figuratif）艺术的狭窄的范围，也就是说对一件物或自然世界的一种行为的表现。

顺便说一句，我们不要误解这种提问法的“现代性”特点。并不是弗洛伊德发明了形象表现性，而且并非是抽象艺术创立了绘画的“展现性”作为对它的“象形的”表现性的补偿。所有这些问题同图像本身一样古老。早期古代文献已对它们进行过论述。我们的假设正是与此有关，与艺术史有关，地地道道的“现代”现象——因为它诞生于十六世纪——想通过赋予艺术图像新的目的，即将可视（le visuel）置于可见（le visible）[和模仿（imitation）]的专制之下，将可用形象表现（le figurable）置于可读（le lisible）[和图像学（l'iconologie）]的专制之下，来埋葬掉可视和可用图像表现的非常古老的提问法。“当代”或“弗洛伊德”的提问法跟我们谈论的东西，就像谈一项工作或一种结构应力一样，很久以前就被教堂的神甫们总结了出来——显然是用另外一种口气表述的——并且中世纪的画家们业已把它当作他们自己的图像观念的一个基本的要求来运用了。^① 这个观念今天已被遗忘，所以很难发掘。

① 请允许我参看以前发表于《精神分析新杂志》第35期上的一篇论文，《肉色或德尔图良的悖论》，1987年，第9—49页。

因为这恰好为这部小小论著提供了探讨的契机：它旨在通过思考把在学院艺术史领域内所表现出的一种困惑以文字的形式记录下来，并以此作为对一项经过长期艰苦卓绝的努力才完成的工作^①的补充。更确切地说，它的目的在于理解为什么在观赏一些中世纪末期和文艺复兴时期的作品的过程中，从帕诺夫斯基那里继承下来的图像学的方法突然暴露出它的不足，或者换言之，暴露出它的方法论的自足方式：它的终结。我们首先试图在弗拉·安杰利科（Fra Angelico）的作品中明确所有这些问题，然后我从1988年到1989年在高等社会科学学院的讲学期间又重新拜读了“普林斯顿大师”（即帕诺夫斯基）论阿尔布莱希特·丢勒（Albrecht Dürer）的作品专著。精神分析学家皮埃尔·费迪达（Pierre Fédida）被邀请参加了其中的一次讲座，他在讲座中用其他的问题回答了我们的一些问题——他的问题中有一个显得尤其重要：“帕诺夫斯基到底是你们的弗洛伊德还是你们的夏尔科呢？”这是另外一种提问的方式。这本小书将仍然是这一问题的反响的延伸，如同记录一场可以永远进行下去的讨论的小册子。^②

① 《弗拉·安杰利科——差异与具象表现》，弗拉马里翁出版社，巴黎，1990年；《开放的图像：视觉艺术中的降生主题》，即将出版。

② 两个片段已经被出版，分别见1989年斯特拉斯堡研讨会会刊《上帝之死——艺术之终结》，神学跨学科研究中心，斯特拉斯堡，1990年；以及《国家现代艺术博物馆手册》，1989年12月第30期，第41—58页。

一、简单实践范围中的艺术史