



西方艺术史观念

再现与艺术史转向

Theory of Western Art History
Representationalism and the Turn of Art History

高名潞 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



西方艺术史观念

再现与艺术史转向

Theory of Western Art History
Representationalism and the Turn of Art History

高名潞 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

西方艺术史观念: 再现与艺术史转向 / 高名潞著. —北京: 北京大学出版社, 2016.9
(艺术史丛书)

ISBN 978-7-301-27351-7

I. ①西… II. ①高… III. ①艺术史—西方国家 IV. ①J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字 (2016) 第180306号

| | |
|-------|--|
| 书 名 | 西方艺术史观念: 再现与艺术史转向 XIFANG YISHUSHI GUANNIAN |
| 著作责任者 | 高名潞 著 |
| 责任编辑 | 谭燕 赵维 |
| 标准书号 | ISBN 978-7-301-27351-7 |
| 出版发行 | 北京大学出版社 |
| 地 址 | 北京市海淀区成府路205号 100871 |
| 网 址 | http://www.pup.cn 新浪微博: @北京大学出版社 |
| 电子信箱 | pkuwsz@126.com |
| 电 话 | 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752022 |
| 印 刷 者 | 北京中科印刷有限公司 |
| 经 销 者 | 新华书店 |
| 定 价 | 720毫米×1020毫米 16开本 37.75印张 590千字 2016年9月第1版 2016年9月第1次印刷 98.00元 |

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题, 请与出版部联系, 电话: 010-62756370

国家社科基金后期资助项目 出版说明

后期资助项目是国家社科基金项目主要类别之一，旨在鼓励广大人文社会科学工作者潜心治学，扎实研究，多出优秀成果，进一步发挥国家社科基金在繁荣发展哲学社会科学中的示范引导作用。后期资助项目主要资助已基本完成且尚未出版的人文社会科学基础研究的优秀学术成果，以资助学术专著为主，也资助少量学术价值较高的资料汇编和学术含量较高的工具书。为扩大后期资助项目的学术影响，促进成果转化，全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求，组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

2014年7月

目录

| | |
|-------------------------------------|------|
| 序 | /1 |
| 第一部分 象征再现：哲学转向 | |
| 第一章 古代被启蒙：还原人文的艺术史 | /15 |
| 第一节 完美性模仿：瓦萨里的《大艺术家传》 | /16 |
| 第二节 风格即文明：温克尔曼开启的人文艺术史 | /30 |
| 第二章 宣物必先思我：启蒙奠定的思辨再现理论 | /55 |
| 第一节 公众空间对启蒙思想的传播和颠覆 | /56 |
| 第二节 再现的形而上学之路：从托马斯·阿奎那的“超越”到康德的“理性” | /65 |
| 第三节 艺术再现：秩序自然和替代自然 | /79 |
| 第四节 再现的定义：从柏拉图的镜子到康德的图型 | /82 |
| 第五节 自明性和眼见为实：虚构和科学实证 | /93 |
| 第三章 只再现符合绝对理念的事物：启蒙与观念艺术史 | /109 |
| 第一节 黑格尔的理念艺术史的逻辑 | /111 |
| 第二节 黑格尔之后的德国观念艺术史家 | /125 |
| 第三节 走向自己反面的观念艺术史 | /132 |
| 第四章 艺术史的原形：理念的外形及其显现秩序 | /139 |
| 第一节 风格自律：形式发展的逻辑史 | /140 |
| 第二节 意志的原形：李格尔的“自足匣子” | /145 |
| 第三节 “眼睛的历史”：从触觉再现到视觉再现 | /151 |
| 第四节 李格尔回归：“凝视”理论的复兴 | /161 |
| 第五节 生理的原形：沃尔夫林的时代风格原理 | /172 |
| 第六节 情感的原形：罗杰·弗莱的“形状形式主义” | /184 |
| 第七节 心理的原形：阿恩海姆和贡布里希 | /191 |

第二部分 符号再现：语言转向

| | |
|--|------|
| 第五章 图像学：还原图像的语义逻辑 | /201 |
| 第一节 从形而上学哲学中走出的符号 | /202 |
| 第二节 语词与图像：描述和描绘 | /207 |
| 第三节 从图像悬置到图像破译：潘诺夫斯基的图像学 | /215 |
| 第四节 图像学的结构主义因素 | /224 |
| 第五节 会意和相似：伽达默尔、维特根斯坦、丹托和古德曼关于语词和图像的不同阐释 | /232 |
| | |
| 第六章 存在、事实和陈述：“物的真理”是如何被再现的？ | /243 |
| 第一节 梵·高《鞋》引起的争议 | /245 |
| 第二节 物和物外：物的符号性 | /247 |
| 第三节 海德格尔：物的真理是敞开自身的真实性 | /253 |
| 第四节 夏皮罗：物的真理是“社会化现实的形式” | /260 |
| 第五节 德里达：“物的真理”仅仅是一种现实陈述本身 | /265 |
| | |
| 第七章 思辨再现的世俗化：再现当下时间与个人神秘 | /275 |
| 第一节 “现代性”的概念 | /278 |
| 第二节 浪漫主义：再现个人的而非普世的时间感 | /281 |
| 第三节 两种对立的现代性：瞬间美和丑的真实 | /286 |
| 第四节 艺术自律：纯艺术的内部神秘本质 | /292 |
| | |
| 第八章 现代主义：媒介乌托邦 | /299 |
| 第一节 关于现代主义的争论 | /301 |
| 第二节 格林伯格的平面性：回到媒介自身 | /305 |
| 第三节 媒介的拟人化和秩序化：弗雷德的“物体化”和“剧场化”，以及克劳斯的“场域化” | /320 |
| 第四节 阿多诺的“冬眠”：媒介作为远离实用主义的美学乌托邦 | /334 |
| 第五节 T. J. 克拉克的“景观”：作为资本符号的媒介 | /341 |

第三部分 语词再现：上下文转向

| | |
|------------------------------------|------|
| 第九章 从“格子”走向“框子”：后现代的政治再现语言学 | /359 |
| 第一节 后现代主义的思想基础 | /361 |
| 第二节 “匣子”“格子”和“框子”：古典、现代和后现代的再现语言视角 | /376 |
| 第三节 “政治再现”的话语逻辑 | /395 |
| 第四节 语词和语境成为身份再现本身 | /415 |
| | |
| 第十章 前卫：再现非社会的社会性 | /419 |
| 第一节 前卫理论：穿透现实矛盾的复杂性 | /420 |
| 第二节 前卫艺术：再现资本体制的支离性 | /425 |
| 第三节 前卫的疏离和自律 | /433 |
| 第四节 新前卫 | /437 |
| 第五节 两种前卫 | /450 |
| | |
| 第十一章 加上下文：符号学和新艺术史 | /461 |
| 第一节 画面之外：福柯的权力“视线” | /463 |
| 第二节 去图像：把艺术剥离为词 | /478 |
| 第三节 去原创性：把艺术还原为物 | /490 |
| | |
| 第十二章 无边的再现：艺术史的终结和图像转向 | /501 |
| 第一节 图像转向：泛图像和语词化形象 | /502 |
| 第二节 人文主义的终结 | /510 |
| 第三节 艺术史终结论：后历史主义叙事 | /515 |
| | |
| 第十三章 “当代性”：全球当代的虚拟再现 | /525 |
| 第一节 当代艺术的特点和起源 | /527 |
| 第二节 现代性是“我们的”，当代性是“每个人的”？ | /537 |

第四部分 结论

| | |
|-------------------------|------|
| 第十四章 再现的类型和转向 | /553 |
| 第一节 三种再现类型 | /554 |
| 第二节 三个转向 | /557 |
| 第三节 反思再现：意派论的差意性和“不是之是” | /564 |
| 参考文献 | /570 |
| 图录 | /588 |
| 后记 | /594 |

序

这本书是对自己过去二三十年断断续续所做的工作的一个总结，其中一部分来自20世纪80年代我在国内的读书笔记。当时，我曾发表过一篇《一切历史都是当代史：作为一般历史学的当代美术史》的文章，那是为我们在1987年完成的《中国当代艺术史》（1985—1986）写的序言。^[1] 尽管它是我阅读20世纪80年代引进的西方历史学、艺术史学的一些思考，但更重要的目的是为了伸张中国当代艺术史书写的合法性。因为那个时候中国当代艺术刚刚起步，才发展了短短几年，无论它的创作实践还是历史书写都是新事物，曾引起很大争议。

20世纪90年代上半期在哈佛大学，我把主要时间和精力都投入西方艺术史理论的阅读和研究之中，因为可以直接接触西方艺术史家和批评家，我特别珍惜那些机会，参加了很多研讨会和讲座。哈佛大学的图书馆是世界上最好的大学图书馆，其最大优势，不仅在藏书之多，还在于你不会因为一本书被借走而苦恼，因为你可以在不同的分馆找到它。哈佛校园遍布书店，光旧书店就有十几家，但1999年的时候，仅剩下两三家了。然而，哈佛书店的地下室旧书部却是常青藤书店，至今仍然顾客盈门，常能淘到好书，且无论发表年代，一律按原价一半出售。那时我每天至少去一趟，淘到不少艺术史的旧书。

本书的很多内容来自我在哈佛所做的大量笔记。约瑟夫·里奥·柯纳（Joseph Leo Koerner）教授为博士所开设的艺术史方法论（艺术史方法与理论，Methods and Theory of Art History）研讨班课程让我受益匪浅。至今我还保存着那几页已经破旧的课程大纲，这都是20多年前的旧物了。那个时候哈佛艺术史系人才济济，新艺术史的代表人物诺曼·布列逊（William Norman Bryson）和《十月》（October）小组的领军人物伊夫林·布瓦（Yve-Alain Bois，1952—），还有饱读史书的史论专家亨利·泽纳（Henry Zerner）都是80年代以来非常活跃的西方艺术史教授。我参加过他们各自主持的西方艺术史研讨班，并为每个研讨班写了英文研究论文。这其中的一些内容放到了本书的部分章节，比

[1] 这篇序言曾作为独立文章发表，见高名潞：《一切历史都是当代史：作为一般历史学的当代美术史》，《新美术》1988年第4期。

如第七章浪漫主义的部分内容就来自我在泽纳开设的浪漫主义艺术理论研讨班上写的一篇文章。本书有关前卫，特别是俄国前卫的一部分讨论则来自我为布瓦开设的现代主义研讨班所写的论文。布列逊等教授还集体为哈佛全校开设视觉文化理论课，面向文学、艺术、历史等各科系，介绍最新的艺术史理论。每次讲课，二三百人的大教室里挤得满满的，甚至连过道也无处插足。一些欧洲专家也来哈佛讲课。我在听所有这些课时都做了笔记并进行了录音，这些都成为研究西方艺术理论批评的有价值的参考资料。90年代初是美国新艺术史最活跃的时期，有关后现代和后结构主义的课程名目繁多。我至今保存着这些课程大纲。很多著名的西方哲学家和艺术史家，比如雅克·德里达（Jacques Derrida，1930—2004）、迈克尔·弗雷德（Michael Fried，1939—）、罗萨琳·克劳斯（Rosalind Krauss，1941—）等都到哈佛做过讲座。

自2001年开始，我也在美国纽约州立大学和中国四川美术学院为研究生和本科生讲授西方艺术史方法论课程。本书的很多内容来自我在美国大学的教案，其中编选了大量阅读材料。在中国，我也曾组织重庆大学和四川美院的研究生和青年教师翻译艺术史的经典文章，并和国内出版社签约，系列出版西方艺术史名著，起名为“哈佛艺术史经典系列”。但由于我在繁重的教学之外又投入大量精力于中国当代艺术史和批评策划，不料身体垮掉，几次因心绞痛和心梗住院。这些计划亦付之东流。所以，我很钦佩范景中等学者多年来所做的西方艺术史工作，他们坚持译介西方艺术史及理论，对中国的学院教学和理论研究至关重要。

早在2006年，北京大学出版社编辑谭燕做客我的北京寓所，希望我能把哈佛以来的这些笔记、教案和讲座等材料整理成书，并签了出版合同。在此期间，四川美院科研处把这本书申报为教育部人文社科项目，川美史论研究生王志亮和杜曦云等积极参与了申报工作。结项之后，北京大学出版社和天津美术学院又申报了国家社科后期资助，这促使我更加希望把此书写得完美一些。但我很清楚，此书涉及的内容浩瀚无涯，这注定它永远无法完美严密。直至今日终于如愿成书，但仍然带着许多缺憾和遗漏。很难想象，这本书竟断断续续走过了20多个寒暑春秋。令我欣慰的是，不论结果怎样，这本书毕竟把我过去在这方面的工作和思考做了一个总结，也算了结了我的一个心愿。

我还想说明，此书中的很多想法不仅仅来自西方艺术史理论研究，也来自我早年对中国古代艺术的研究，以及30多年参与当代艺术史写作、批评和策划的经验。“再现”这个问题其实与我对当代艺术现状的思考密不可分。我深深感到，20世纪以来的艺术和理论实践，其实都是再现理论的派生物。20世纪以来，我们的艺术史家和艺术家有自己的创造，也有自己的历史逻辑，但是如果不能理清西方启蒙以来再现理论的发展过程及内涵，我们可能最终也无法认清自己。因为西方

理论发展的每一步，特别是20世纪80年代后现代出现以来，都对当代艺术和理论产生了深刻影响。这么说可能有点儿危言耸听，但只要深入比较，这确实是事实。比如，中国过去30年，特别是90年代以来的当代艺术批评和创作的很多立场和叙事方法，都可以归纳到后现代以来的“文化政治语言学”，或者我称之为“框子”的理论模式之中。从这个角度去解读中国当代艺术，很容易把它过去30年的历史看作西方艺术的翻版，而看不到自己的历史逻辑和思维逻辑。因为这种解释模式不是我们自己的。

正是出于对中国当代艺术实践和批评理论发展的关注，在写作本书的同时，我先把一些已经初步成形的想法发表在那本备受争议的《意派论：一个颠覆再现的理论》^[2]一书中。一本薄薄的《意派论》其实承担不了它想承受的重任：一方面要讲清西方再现理论，另一方面要指出转化传统、建树不同理论视角的可能性，更重要的是，它还试图把艺术创作的方法论、批评方法论和艺术史方法论融在一起。

其实，《意派论》只是一本结论性的、观点性很强的小书，仍需进一步精致、完善。它本应该在目前这本《西方艺术史观念——再现与艺术史转向》之后出版，这样读者或许更容易理解为什么我在《意派论》中提出“颠覆再现理论”的问题，尽管“颠覆”一词有点儿过火，其本意是反思、包容和超越。总之，因为《意派论》篇幅所限，一些重要问题无法展开。

《意派论》出版后，引起了很大的反响，其中不乏激烈的批评。这些批评促使我尽快完成目前这本书，因为这些批评都没有涉及再现问题，而这正是《意派论》的出发点。有了现在这本书，读者和学术界的同仁就可以了解为什么我在《意派论》中批评再现理论，并提出意派的观点，它的原因和依据何在。

什么是再现？为什么我把再现看作西方启蒙以来艺术史理论的基础？这些问题不是几句话和一两篇文章可以说清的。有了这本书，就有了进一步展开讨论的基础。所以，我没有对针对意派的批评立刻做回应，也因为我意识到持续写作才是当务之急。但回过头看，这个过程可能太长，其间那些默默思考的时刻和50多万字的书写过程不免显得奢侈，但也是我不可多得的享受。

这本书没有从美学、文化学、社会学等角度把西方艺术理论进行平行分类，叙述的主线随着再现理论的发展历史而展开。我参考了现有英文发表的艺术史方法论出版物的构架。这些构架的共同之处是以流派归类，比如唐纳德·普雷齐奥西（Donald Preziosi）主编的艺术史方法论的文集^[3]，内含清晰的介绍，是一本很全面的文集。他以美学、风格、形式主义、图像学、现代性、解构主义和美术馆学等作为章节主体，介绍各种理论的主要代表人物及其文字。弗农·麦诺（Vernon

[2] 高名潞：《意派论：一个颠覆再现的理论》，桂林：广西师范大学出版社，2009年。

[3] Donald Preziosi ed., *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford and New York: Oxford University Press, 1998.

Hyde Minor) 的《艺术史的历史》^[4]不是一本文集，而是专著，非常通俗地追溯了艺术史的源头，介绍了现代以来的艺术史理论的诸种流派。我在美国开设研究生艺术史方法论的研讨班时就用了这两本书作为教材，同时自己还选编了他们没有收入的一些文章，打印成文集作辅助读物。还有一些英文新旧版本的艺术史论文集，一般都是以艺术史家、按照年代顺序编辑的，并附以简单介绍。也有集中介绍一个流派的专题文集，比如《维也纳学派》^[5]。此外，还有从艺术史概念的角度编选的文集，比如《艺术史的关键词》^[6]一书对理解西方艺术史中的概念非常有帮助。

当然，研究某位史家或者某一流派的专著很多。比如，迈克尔·波德罗 (Michael Podro, 1931—2008) 的《观念艺术史家》^[7]就是了解德国早期艺术史 (其实也是欧洲艺术史) 理论发展的非常好的一本书。记得 1993 年哈佛的柯纳教授曾对我说，应该把波德罗的这本书翻译成中文。我想，这不单单是因为波德罗的书写得好，而且它还是第一本向英文读者介绍早期德国艺术史理论的书，而柯纳是研究 18、19 世纪德国艺术史的专家，所以他钟爱这本书是很自然的。但是，布列逊则和我说，波德罗的这本书“太陈旧了”。对于新艺术史而言，可能是这样。确实，从后现代艺术史的研究角度看，它可能是“过时”了。但是，我还是很喜欢波德罗的书，它深入浅出，我在本书中参考引用了他的很多观点。还有一本两卷本的小书《主要艺术理论家》^[8]，分 20 世纪前和 20 世纪两本。本书包括了很多西方历史上最重要的哲学家、艺术史家和批评家，它不仅是通常意义上的小传，还是对每个人的理论和写作的概论，虽不一定全面，但很多撰写者都有鲜明的个人观点，而且大多数撰写者都是书中相应写作对象的专门学者。每一篇之后都列出了这位艺术理论家的重要著作和后人对其研究的主要著作。这是一本在艺术史和艺术理论方面很有用的入门书籍，只是缺少综述，每篇人物介绍是独立的，相互之间没有任何关系。

现代主义和后现代主义的英文出版物和文集汗牛充栋。其中，比较集中反映现代主义争议观点的是弗朗西斯·福拉西娜 (Francis Francina) 的文集《波洛克之后：批评论争》^[9]。而布莱恩·沃利斯 (Brian Wallis) 编选的《现代主义之后：反思再现》^[10]的后现代论文集也是一本适合读者入门的文集，特别是编者从“再现”的角度看后现代主义。当然，研究者最终必须面对每位艺术史家的代表专著。

[4] Vernon Hyde Minor, *Art History's History*, Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall, 2001.

[5] Christopher S. Wood ed., *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York: Zone Books, 2000.

[6] Robert S. Nelson and Richard Shiff eds., *Critical Terms for Art History*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

[7] Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven: Yale University Press, 1982. 关于本书所称“观念艺术史”的选词及其解释，详见此书第三章注释 [1]。

[8] Chris Murray ed., *Key Writers on Art*, London and New York: Routledge, 2003.

[9] Francis Francina ed., *Pollock and After: the Critical Debate*, New York: Harper & Row, 1985.

[10] Brian Wallis ed., *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.

我参照现有西方艺术史方法论著作的分类法和框架，觉得这些分类都很清楚也很有帮助。但是，这些流派之间到底有什么关系？这些关系如何形成了目前这种历史逻辑和脉络？它们内在的驱动力是什么？即便分类清晰，但是也会有矛盾。比如，如果从形式主义，即社会学的对立面划分克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg, 1909—1994）可能没错，但是这不等于格林伯格没有社会学的角度，他的批评具有明显的冷战意识形态因素，这是很多西方艺术史家的共识。此外，李格尔（Alois Riegl, 1858—1905）和沃尔夫林（Heinrich Wölfflin, 1864—1945）的风格学分类法也有问题，如风格研究往往忽视了其背后追求的意志原理。而结构主义、解构主义和新艺术史等，内在的主线其实是语词概念和形象、文本和上下文的关系等再现问题，它们对启蒙的革新其实恰恰来自启蒙。所以，我尝试从再现理论发展史的角度，试图对这些分类进行修正和重组，进而解读它们的内在关系。启蒙把古希腊的主体和外在对对象之间的主客观，变成认识论（即意识结构）层面的主客观关系，这就是西方现代艺术和艺术理论中的再现论。正是对启蒙的这个主客观二元论的继承、修正和质询构成了西方艺术和艺术理论的历史。所以，我试图在前十三章里，把再现理论在不同阶段和不同人物（或流派）那里的转向和变化，看作一个再现发展的过程。最后十四章的结论，解释了我如何具体区分启蒙以来，再现理论的三个转向阶段（也就是本书的三个部分），并从意派论的角度对再现理论进行了简要的反思批评。

但是，本书毕竟是一本旨在全面介绍西方艺术史理论的书，以再现为纲去介绍这些复杂多样的理论，是一个挑战，也是一个非西方人从自己的角度解读西方艺术理论发展的尝试，这很重要。所以，把介绍和再现有机结合并保持陈述和批判之间的平衡是我的着力点，也是最大的难点。我必须保持某些重要核心概念的一致性，这样才能保证逻辑性和结构性的统一。正是出于这个考虑，本书都以英文出版物为参照，即便有时不得不参照一些中译本，但还是尽量对照英文，按照我理解的英文概念和语义为标准。中译本常常出现概念歧义，这并不是对翻译者的指责，而是因为每位翻译者的理解各异。所以，我尽量让自己所使用的概念回到英文文本的本意。同时，本书也把目前已经出版的中文译本列入参考书目，这样可能对读者方便一些。

为什么是“再现”？

我想，当大多数读者看到这本书的副标题是“再现与艺术史转向”的时候，马上会产生一些疑问：“再现”这个概念是什么意思，为什么会用这个概念去概

括那么复杂和丰富的西方现代艺术史和艺术理论？这是一个极为关键的灵魂性问题。我认为，西方现代艺术史和批评理论的哲学基础就是启蒙所奠定的“再现”（representation），或者“再现主义”（representationalism）。西方学者在再现问题上也有两种看法：一种是古希腊的模仿观念的继续。这种看法仍然用再现去指示那种模仿写实的艺术形式。但是，我认为在目前西方艺术史和批评理论领域，这个看法只限于一般性的或者非理论化的通俗性表述。在另一种看法中，大多数西方学者和理论家把再现看作远比模仿复杂的，涉及如何区分视觉感知和语词陈述的复杂关系的视觉理论。他们更倾向于把再现看作哲学和语言学的一部分，所以超越了视觉模仿的层次。本书中所讨论的大多数哲学家和理论家，从马丁·海德格尔（Martin Heidegger, 1889—1976）、沃尔特·本雅明（Walter Benjamin, 1892—1940）、迈耶·夏皮罗（Meyer Schapiro, 1904—1996）、格林伯格、彼得·比格尔（Peter Bürger, 1936—）、弗雷德里克·詹明信（Fredric Jameson, 1934—）、让·弗朗索瓦·利奥塔（Jean-Francois Lyotard, 1924—1998）、布列逊到亚瑟·丹托（Arthur C. Danto, 1924—2013）和汉斯·贝尔廷（Hans Belting, 1935—），恐怕都不认为再现只是指那些写实的，或者模仿所谓视觉真实的艺术。相反，我认为目前在中国仍然有不少人把再现误解为仅仅是符合马克思主义的反映论，或者现实主义的写实艺术风格。

所以，再现理论不同于西方古希腊以来的模仿理论，或者说是在后者的基础上的修正和发展。它更不同于非西方，比如中国的古代文艺理论。它是西方启蒙以来的现代艺术理论的新发展，启蒙之后至今的艺术和理论都离不开这个核心问题，以及它所涉及的诸多方面。比如，形式主义、观念艺术、现成品和图像转向等，所有这些流行的理论都潜在地与再现有关。

那么再现是什么呢？我在本书第一章用一句话概括了再现：再现是西方艺术认识论的基础，它认为“艺术的本质就是复制大脑意识和外在对象之间的对应形式”。这里的关键词是“对应”。换言之，如果说艺术再现了什么，那就是再现了意识给外部世界规定的某种秩序。所以在艺术作品中，以及艺术史的叙事中，艺术作品的构造要完整、完美地替代那个它所表达的意识秩序。这就是再现的哲学原理。这个原理是启蒙思想家奠定的，就像黑格尔（Friedrich Hegel, 1770—1831）所说，“艺术只再现那些符合绝对理念的事物”。虽然黑格尔的说法好像很绝对，甚至已经过时，但是认真研究西方现代理论的发展，我们会发现这个基本观点其实影响了现代和当代艺术的很多流派，包括过去一二十年的艺术终结论和目前流行的“当代性”理论，不论是对黑格尔持反对还是赞成的观点，似乎都绕不开启蒙思想家最早奠定的再现主义理论（见本书第二章对再现定义的讨论）。

即便是批判启蒙形而上学理念论的解构主义也并不反对再现，而是将再现明

确的理念扩延为再现没有书写痕迹的理念 (to mark the unmarked), 也就是那个在文本中似乎看不见的话语中心。这就是本书后面章节中所讨论的“无边的再现”。解构主义的无边再现和黑格尔的理念显现似乎是两个极端, 就像钟摆轨迹的两端。而不论多么极端, 它们仍然运行在再现的轨道上。

“符合”“对应”和“替代”等概念对于再现理论而言至关重要, 所有这些概念其实说的都是一回事, 即再现意味着“完全对等”(the fullest equivalent)。在西方艺术理论中经常出现的有关“相似”(resemblance)的争论, 其实都是围绕着一个完全对等的最终价值而展开的。正如有的西方理论家所言, 再现就像拿钱买东西, 是等价交换的事儿。^[11]而我们似乎已经天然地接受了这个说法。然而, 细细思考, 其实其他非西方文化和艺术史中, 可能并不强调这种对应。比如中国的“意在言外”“超以象外”和“大象无形”等很多说法都不强调艺术的对应和替代功能; 相反, 其强调非对称、非对应的缺失性, 这个缺失性是某人、某物、某情境之间发生关系的动力, 我把它叫作“差质性”关系。艺术作品通过非直接的手法(比如比兴)暗示某种现象或者意义的存在。这种追求在20世纪以来的中国艺术中并没有断裂, 尽管受到西方现代艺术的深刻影响, 它在某些艺术家和艺术流派那里仍然存在并继续。我在一本20世纪中国艺术史的英文著作中特别提出了这个问题, 并从这个非对称的理论视角梳理了中国现代以来的艺术历史。^[12]

如前所说, 西方的再现观念不是指特定的艺术形式或者风格, 比如写实风格。在再现理论中, 建立在对应原理之上的艺术表现方式可以是写实的形式, 或者相反是概念化的形式, 也可以是象征的形式。这在西方现代艺术中呈现为写实、观念和抽象的三种主要形式(见本书最后的结论部分)。有关艺术形象与对象、艺术概念与图像、艺术内容与形式之间绝对对应的合法性描述的理论, 就是再现的方法论, 它既可以是艺术创作的方法论, 也可以是艺术史叙事的方法论。当一种方法论模式不再符合某个时代的新理论时尚时, 就面临着革命和被替代的命运。

再现是西方启蒙以来的艺术理论基础, 尽管对应再现的媒介形式和类型是多样的, 比如上述的写实、观念和抽象三种类型都是再现的不同表现类型。所以, 我们不能把其中的某一种类型作为再现的唯一表现形式。中国古代艺术也有理、识、形, “六书”“六法”, 赋、比、兴, 言、义、象和风、雅、颂等各种分类, 但是这些理论不像现代再现理论那样激烈地要求不同类型极端独立和极端分离。比如, 抽象和写实的极端对立, 美学和社会的分离, 概念和形象的分离就是西方现代主义的再现理论造成的。相反, 传统的理、识、形和六法、六书等都是互相参

[11] David Summers, “Representation”, in *Critical Terms for Art History*, p.7.

[12] Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2011.

照融合的。甚至 20 世纪以来，面对西学的冲击，中国现代学者和艺术家也依旧主张整合。王国维先生的“诗学三境界说”，把诗人、对象和过程体验融为一体；民国初年，蔡元培先生主张“美育代宗教”，而非启蒙思想家主张的艺术、宗教分离说；胡适把当下时间、当下选择和当下的道理融合为现代真理的说法等，其实都反映出中国的文化和艺术在追求现代性的过程中，自然形成了与自身传统承接的逻辑性。所以，对西方现代艺术史中的再现理论的讨论和分析，有助于我们对自己的艺术史的认识和梳理。

本书章节内容简介

我认为，三个对立范畴组成了西方的再现理论：(1) 语词和形象；(2) 内部和外部（或主体与客体）；(3) 前和后。语词和形象是内容叙事和形式的分离；内部和外部是作品和社会背景（文本和上下文）的分离；前者和后者则是传统和当下的分离。这三对哲学范畴在不同的历史时期组成了不同的叙事模式：理念艺术史（黑格尔）、形式主义（李格尔、沃尔夫林、罗杰·弗莱 [Roger Fry, 1866—1934]）、现代主义（格林伯格、阿多诺 [T. W. Adorno, 1903—1969]、弗雷德）、前卫艺术（比格尔、哈尔·福斯特 [Hal Foster, 1955—]、本杰明·布赫洛 [Benjamin Buchloh, 1941—]）、符号学新艺术史（德里达、布列逊、克劳斯），以及断裂说和终结论（利奥塔、詹明信、贝尔廷、丹托），等等。本书的章节顺序正是按照这个发展过程而展开的。艺术史观念的转向与艺术实践的转向密不可分，如浪漫主义艺术与现代性的关系，象征主义、印象主义与形式的关系，现代艺术和前卫理论的关系，以及当代艺术与后结构主义符号学转向之间的关系，等等。

本书分为四个部分：第一部分为“象征再现：哲学转向”，包括前四章；第二部分为“符号再现：语言转向”，包括第五至八章；第三部分为“语词再现：上下文转向”，包括第九至十三章；第四部分为结论，即第十四章。

在第一部分的第一章，我介绍和比较了初具历史进步意识的乔治·瓦萨里 (Giorgio Vasari, 1511—1574) 和自觉的人文艺术史家温克尔曼 (J. J. Winckelmann, 1717—1768) 的艺术史。瓦萨里的生命进步是前启蒙，而温克尔曼的人文主义应该是启蒙的一部分。

第二章中，我讨论了启蒙思想家，特别是康德 (Immanuel Kant, 1724—1804) 的哲学，为艺术再现奠定了基础。同时，启蒙哲学也影响了 19 世纪的视觉认识模式。艺术再现一方面表现为人对自身理性的开发，从而有能力赋予外在对象世界

逻辑秩序；另一方面，人在视觉认识方面，试图把先天的自明性和实证的眼见为实统一起来，从而建立一个现代的感知模式，这就是西方再现理论中始终纠缠的语词与形象二元关系的开始。

在第三章，黑格尔把历史主义与精神 / 物质论融合到艺术中，标志着观念艺术史的成熟。理念通过形象塑造了历史，古代被启蒙，物质被人文。

第四章讨论了李格尔和沃尔夫林如何把观念艺术史发展为风格原理的历史。时代精神和风格形式科学化地完美对应。理念逐渐被抽空，形象（形式）逐渐拥有自己的自律性原理，在视觉角度则是把作品看作三维深度的封闭匣子。这开启了艺术史的“客体研究”（object studies）时代。

第二部分的第五章讨论了潘诺夫斯基（Erwin Panovsky, 1919—2007）的图像学与索绪尔（Ferdinand de Saussure, 1857—1913）的结构主义语言学之间的关系。当然，李格尔和沃尔夫林的风格研究也和结构主义有关。在图像学中，图像和图像志相当于索绪尔的能指和所指，图像学就是寻找图像的语词意义或象征意义，即索绪尔所说的符号意义。

第六章讨论了海德格尔、夏皮罗和德里达之间不同的再现理论。海德格尔试图摆脱启蒙的抽象理念的形而上学再现论，认为艺术作品再现的是“存在事物”的真理。围绕梵·高（Vincent Willam Van Gogh, 1853—1890）作品《鞋》中有关“物”的讨论，海德格尔把时代精神和风格形式对应的再现转移到“存在性”的再现。这不是形而上学的逻辑问题，而是语言的问题，因为“语言是存在的住所”。夏皮罗从社会考古学的角度，批评海德格尔无视鞋的现实身份归属的再现论。而德里达则从“陈述即意义”的话语层面解构海德格尔和夏皮罗的再现理论。然而，从语言学转向的角度，我们看到，海德格尔（以及维特根斯坦 [Ludwig Wittgenstein, 1889—1951]）恰恰是德里达解构主义的源头。

在第七章，我们进入了现代性和再现之间关系的讨论。以波德莱尔（C. P. Baudelaire, 1821—1867）为核心，浪漫主义确立了“当下性”的现代主义价值观。现代艺术再现当下的、个人的、内在的和真实的情感。这种再现观要求艺术反映人性的完整。然而，这个诉求恰恰来自对资本主义社会及其庸俗文化的痛恨和厌恶，这导致现代艺术家与社会疏离。疏离的结果是艺术自律。波德莱尔奠定了西方现代主义的分离性本质。

第八章集中介绍了有关现代主义的不同再现理论，其核心是回到媒介自律，这是波德莱尔的“回到内部”和纯艺术的合逻辑发展。格林伯格把现代艺术的本质确定为平面化。他把这个媒介自律的起源追溯到康德的学科自律。格林伯格的学生弗雷德和克劳斯则分别从客体化和场域化的角度发展媒介自律的形式叙事，通