

西方艺术史论名著

美国著名艺术史学家大卫·卡里尔亲自撰写中文版序并授权我社独家出版

PRINCIPLES
OF ART HISTORY
WRITING

 艺术史
写作原理

[美]大卫·卡里尔 著
吴啸雷 等 译



 中国人民大学出版社

西方艺术史论名著

J110.9
36

PRINCIPLES
OF ART HISTORY
WRITING

 艺术史
写作原理

[美] 大卫·卡里尔 著
吴啸雷 等 译

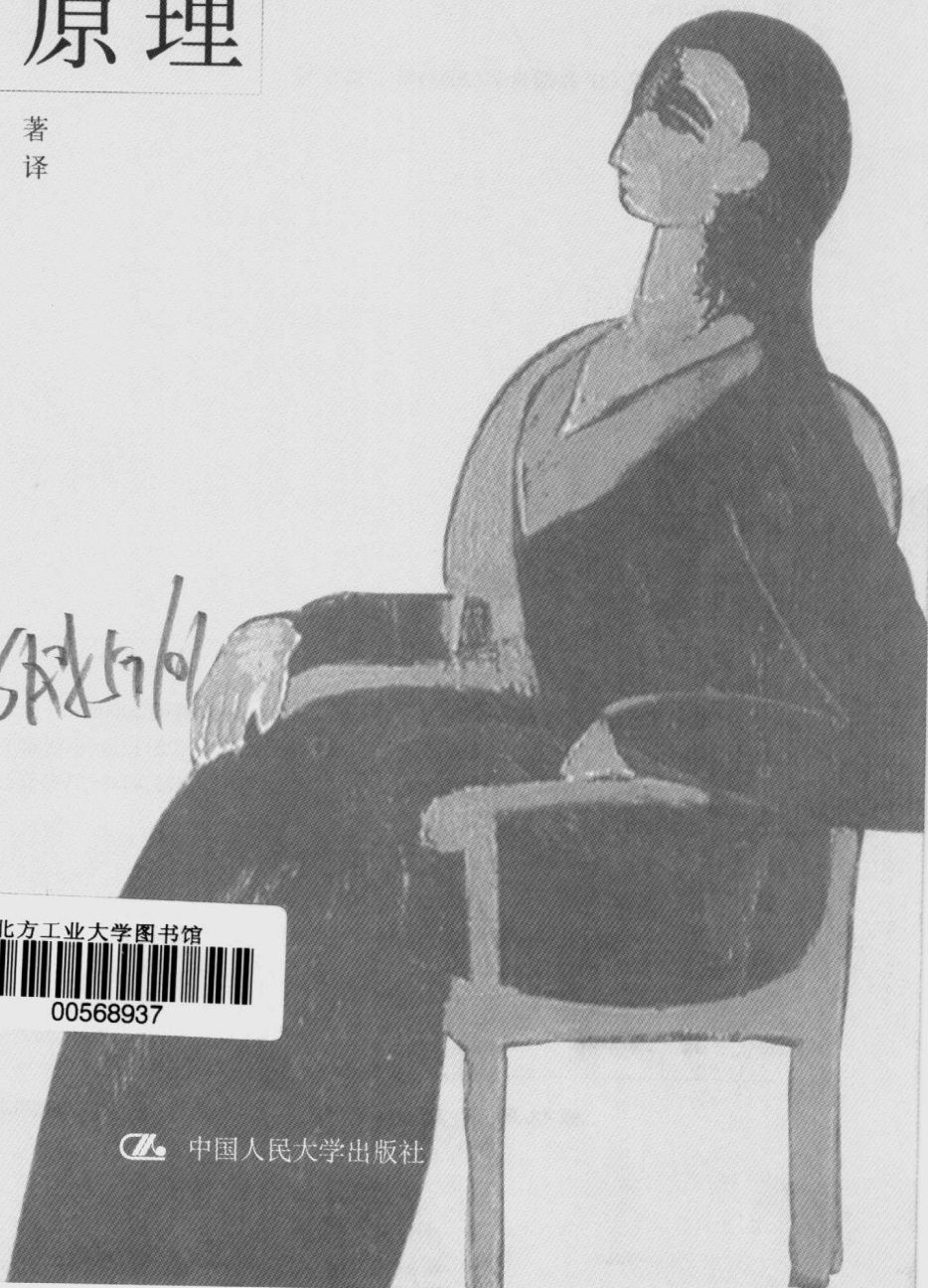
SA 25/6/1

北方工业大学图书馆



00568937

 中国人民大学出版社



图书在版编目(CIP)数据

艺术史写作原理/[美]卡里尔著;吴啸雷等译.
北京:中国人民大学出版社,2003
(朗朗书房·西方艺术史论名著)

ISBN 7-300-05205-3/J·87

I. 艺…

II. ①卡…②吴…

III. 艺术史—写作

IV. J110.9-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 123477 号



西方艺术史论名著

艺术史写作原理

[美]大卫·卡里尔 著

吴啸雷 等 译

出版发行	中国人民大学出版社	
社 址	北京中关村大街 31 号	邮政编码 100080
电 话	010-62511242(总编室)	010-62511239(出版部)
	010-62515351(邮购部)	010-62514148(门市部)
网 址	http://www.crup.com.cn	
	http://www.ttnet.com (人大教研网)	
经 销	新华书店	
印 刷	深圳大公印刷有限公司	
开 本	787×1092 毫米 1/16	版 次 2004 年 3 月第 1 版
印 张	19.375	印 次 2004 年 3 月第 1 次印刷
字 数	290 000	定 价 49.80 元

版权所有 侵权必究

印表差错 负责调换

关于本书：

本书作者通过艺术史和艺术史学史之间的平行类比，区分了“艺术史”和“艺术写作”两种概念，将艺术写作史视为一种与艺术风格平行文体的变化史。类似于对“在艺术风格变换中艺术是否进步”观念的质疑，作者考察了艺术写作文体的变化和艺术史研究的进步之间的关系，从而“强调了一些方法，即关于视觉艺术文献里的用字遣词是如何影响艺术史写作所发展出来的阐释原理的”。

本书提出的诸多问题是现代艺术史研究者所必须仔细考虑的，因此本书也被列为美国诸多艺术史系学生的基本教材。作为一个相对主义者，作者一方面拒绝接受对艺术品的理解只有单一阐释的观念，因此开放了一个自由的阐释空间，同时却也难以避免由相对主义和怀疑论所导致的不确定性和在解决具体问题时的含糊性。

关于作者：

大卫·卡里尔(David Carrier)，美国著名艺术批评家和艺术史学家，现为西部保留地大学和克利夫兰美术学院教授。作为阿瑟·丹托的高徒，卡里尔在审视艺术史的同时，尤其重视对艺术写作史“书写史”的反思。目前，其视野又转向了艺术博物馆哲学领域。迄今为止，他撰有13本著作和上百篇论文，论及从文艺复兴到当代艺术的广泛领域，主要有《艺术写作》、《艺术写作中的原则》、《普桑的绘画——艺术史方法论研究》、《艺术写作的艺术》等。

SA 257 / 07

中文版序

本书最初以英文出版于1991年，其中收录的是20世纪80年代所发表的文章。在哥伦比亚大学经过美学专业的学习后，在20世纪70年代末期，我开始投入艺术批评，之后几年转而开始研究艺术史。20世纪80年代是研究艺术史方法的好时机，许多英美的艺术史学家都投入了对基本原理省思的课题，逐渐由不满因袭古旧的方法论所激发，作家们为女性主义、马克思艺术理论和法国后结构主义哲学所吸引。大家都想寻求较好的方式撰写视觉艺术。艺术史依然是精彩的学科，因为众多的学者继续在这些问题上努力不懈。

这本书的出发点是关于卡拉瓦乔和马奈的篇章。两场在纽约大都会博物馆的展览：1983年的“马奈”和1985年的“卡拉瓦乔的时代”激发了我。展览聚合了两位大师大量的代表作，随展并有丰富文献的精美图录。依据早年的阐释，爱德华·马奈（1832—1883）是位坦率的人，也许甚至有时不擅于当画家。但近期几位评论家频频指出：他的作品常常引用比他更早期的画作，评论家主张，马奈常常针对时下政局，做出中肯的评论。因为马奈经常被认定为第一位现代主义画家，如何看待他的成就，对整个20世纪艺术史的撰写影响深远。在马奈的时代，米开朗琪罗和卡拉瓦乔（1571—1610）以戏剧性写实主义绘画闻名于世，然后产生了反响，之后在一段较长的时间内备受责难，很少有人理解。近年来，风水轮流转，鸿运当头，卡拉瓦乔成了最受尊崇的画家之一。比较晚近的叙述，论及他宗教上的象征性，意象色彩充沛，作品影射政治。像马奈那样，卡拉瓦乔也被再诠释，因此使他成为一位看起来有些难以理解的画家。

如我在引言第一句话所提及，我对早期和近期所阐述的有关马奈和卡

拉瓦乔两者间的对比有些疑惑，之后我发现其他历史上的先例，也显示出相同的问题。所以，这本书的篇章致力于理解阅读皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡和雅克·路易·大卫的艺术写作的发展，以及寓言在佛兰德斯绘画中的运用。书中的篇章对比了图释（所谓的文字的图片）和阐释在现代艺术史中所提供的理解艺术史发展的方法。早期的评论家描写画中描绘了什么，然而更多的艺术史学家解释艺术作品的含义。约翰·约阿西姆·温克尔曼和瓦尔特·佩特的这一章，提供了另一种视角来看待艺术史的历史。通过比较与对照这两位不一样的作家，我想说明的是如何思考19世纪视觉艺术的变化。

本书的这些章节谈艺术史写作的修辞。我探讨了这种写作的文体形式影响其论点的一些方法。在完成分析后，我继续讨论了相关的问题。第一章谈修复问题。随着画作的老化，外观也跟着变化，所以我们必须决定如何妥善保存这些艺术品。本书的第三部分“走向修正主义的艺术史”，讨论几种观念上的问题。我认为，我们必须问“画在哪里”和“什么时候画的”。为了要正确地阐释视觉艺术，近代作家如利奥·斯坦伯格专注于多幅画作影射观者的位置这种表现方式。还有一些史学家也考虑，一幅画如何可能将主题倒退至过去的某一时间点。在论及亨利·马蒂斯的篇章里，通过引用他的某些让我们在看画时产生幻觉的图像，深入讨论了这个问题。

引言的第二句提出了一个哲学上的问题。既然阐释的风格明显地变化着，那么如何才能撰写艺术史时完全客观，这个问题非常难回答。在我的结论部分，我把艺术史的发展和艺术本身的发展做了对比。依据贡布里希的论述，欧洲艺术史的发展是自然主义逐步完善的过程。类似的，我认为，艺术史的历史，可以理解为是阐释风格不断完善的过程。甚至那些与本书中的观点有同感的读者也不同意我的这个看法。诺曼·布列逊和其他的批评家反对贡布里希的艺术史观点，因此这种类比似乎不具有说服力。但更深层的问题，我认为我的关于艺术史是发展的这种看法不够完善。

为了理解本书所讨论的观点是如何需要修订的这个问题，简短历史的概述是有用的。乔治·瓦萨里的《名艺术家传》（初版于1550年）是一部非常精到的评论集。所以，如保罗·巴罗斯基强调的那样，当今的艺术史学家的成就不如瓦萨里，这真令人难以置信。但因为艺术史写作风格的变迁，我们需要一些渠道去理解其中的发展。我认为最好的方法，是去理解艺术史写作的一些不断变化的作用。瓦萨里是个宫廷画家，他描写了艺术家们

有趣的生活这一面。在他生活的时代,欣赏艺术的有教养的精英和无知的大众之间有着天壤之别。我们这个时代的文化和它是大不相同的。所以要了解当今的艺术写作,你需要了解19世纪发展出的新制度。今天大部分艺术史家都是大学教师。他们的教学目的在于,培养学生欣赏公共美术馆中的藏品。因此,当今艺术史的写作不同于瓦萨里,也就不足为奇了。

现代艺术史发展的关键设施是美术馆。在17世纪中叶,欧洲的统治者们对大众公开他们的藏品。法国大革命时期,法国国王的藏品处成了美术馆的重镇,比如众所周知的卢浮宫。当拿破仑取得政权,掠夺意大利、德国、西班牙与荷兰的时候,把艺术品放在巴黎他的新的公立美术馆里。在1820年间,黑格尔在柏林做艺术史的讲学,一座新的美术馆正在该城兴建。到19世纪末,欧洲大部分城市都兴建了美术馆,同时在德国艺术史成为一门学院的学科,不久之后也相继在美英和其他国家设立。黑格尔的讲学涉及埃及建筑、希腊雕刻、意大利文艺复兴艺术以及近代德国、荷兰的绘画,他只局限于欧洲一地的艺术发展。从那时起,西方艺术史家的兴趣大为扩展。我们的公立美术馆不只展出欧洲的绘画及雕刻,也有来自于非洲、中国、伊斯兰文化、印度、古代美洲和环太平洋周边地区社会的。当代艺术的新形式——摄影、装置和录像——都收藏在美术馆中。所以任何的艺术都该有它相应的艺术史。

本书仅讨论了一些希腊、罗马的雕刻和西欧从文艺复兴到20世纪的绘画。中国的读者会感到为什么我的选例很褊狭。是的,我是这样想的。在我曾经执教过的城市俄亥俄州,它的克利夫兰美术馆现藏有大量的中国绘画和雕刻。前任馆长李雪曼是著名的亚洲艺术的权威。在本书发行之后,我开始阅读非西方的艺术。1998年6月,我在杭州的中国美术学院授课,很高兴有机会与中国的同行们交换意见。我很荣幸有机会做了一次关于中国艺术史的讲座,讲稿现已出版发行。

本书进行的分析多大程度上能应用到非西方艺术?这个问题很难回答。中国有源远流长的艺术史,它与西方的艺术史大相径庭。在中国,自然主义萌芽较早,宗教传统与欧洲基督教文化迥异,而且书法的重要地位表明对于书写和图画的关系,中西方在理解上很不相同。当代西方学者很敏感地意识到欧洲中心论的危机。我们感到,任何贴切的艺术理论必须与其整体的文化艺术相应。从19世纪晚期开始,美国兴起了收藏中国画之风,很多杰出的学者也致力于对它的研究。但至今无人知道如何写一部世界艺术史,也就是

如何对欧亚伟大的传统做出客观的评价。这是中美年轻学者的任务，如果本书的中文译本对此目标有些许的贡献，我也感到十分欣慰。

结尾还有几句结论性的话语要说，是有关您将读到的本书的标题和题献词。书的标题是重要的，因为它可以提供给可能的读者们先对书的内容有所了解。我希望通过标题可以将这本书致力于对基本问题的哲学研究。因此我花了许多时间尽力找到能与我对艺术史方法的关注相贴切的字眼，然而搜尽枯肠一无所获。一天在我的书架上见到了一本德国名著的英译本，是海因里希·沃尔夫林在1915年所著的《艺术风格学》，我豁然开朗。我称我的这本书为《艺术史写作原理》，强调了一些方法，关于视觉艺术文献里的用字遣词是如何影响艺术史写作所发展出来的阐释原理。

在20世纪80年代，当我跨越哲学到艺术史的研究时，马克·罗斯基尔是我的恩师，他是一位著名的原创型艺术史家，尤其精于文艺复兴的研究。他有着广博的兴趣，其著作涉及风景画、现代的抽象画和摄影。当我着手这本书的写作时，他为我解答了无数的问题，审阅我的写作手稿，并且和我一起看画。如果没有他的宽宏鼓励，我绝无法完成这本书。罗斯基尔先生在数年前过世，这本书在中国出版问世，我很高兴能将这本新书献给他。

大卫·卡里尔

2003年6月15日

克利夫兰，俄亥俄州

鸣 谢

首先我要感谢那些耐心的期刊编辑，是他们鼓励我重新整理本书章节的那些早先文稿，他们是：《美学和艺术批评》的约翰·费希尔（the late John Fisher）、《英国美学杂志》的特里·迪费（Terry Diffey）、《语词与图像》的迈克尔·莱斯莉（Michael Leslie）和约翰·狄克逊·亨特（John Dixon Hunt）、《艺术史》的约翰·奥奈恩斯（John Onians）、《历史和理论》的理查德·范恩（Richard T. Vann）、《新文学史》的拉尔夫·科亨（Ralph Cohen）、《人类科学史》的史迪芬·班和《一元论者》的阿尼塔·西尔弗斯（Anita Silvers）等。本书中的这些篇章最初完全是为这些期刊而写的。同时就本书中某些论题我做了一些讲演，我也跟讲演的众多听众做过讨论，他们是布朗大学艺术史系、康奈尔大学艺术史系、奥斯丁德克萨斯大学艺术史系、密歇根大学哲学系和休斯顿大学哲学系，以及奥柏林的博物馆馆际图书馆。

本书的初稿完成于1987年夏天，因此其中较少涉及最新的艺术史文献，我认为它们也并未改变我的哲学观点。除非特别标明，其中的变化都是我本人的观点。

哲学家阿瑟·丹托（Arthur Danto）和亚历山大·内阿玛斯（Alexander Nehamas），以及艺术史学者保罗·巴罗斯基（Paul Barolsky）和理查德·席夫（Richard Shiff）都曾极力支持我的工作。虽然本书中的观点与丹托有关艺术史的观点极为相悖，但他却教会我如何与之争论，这充分表明了他们的学识和豁达。内阿玛斯将会在本书中读到他的观点的回应，也许也会想起在那些炎热的夏日时光他如何鼓励我完成有关卡拉瓦乔的文章，或在寒冷的冬季我们一起去参观大都会博物馆的马奈展。巴罗斯基和席夫则用不同的方式对传统艺术史观点提出了挑战，他们的著作对我的启发以及他们对我工作的支持同样是非常重要的。

与玛丽安娜·诺维 (Marianne Novy) 的许多讨论促使我更加澄清我的一些论点。在本书构思之初我的女儿伊丽莎白尚未出生, 而随后她也教会我许多叙述风格的东西。极富耐心的编辑菲利普·温莎 (Philip Winsor) 劝说我在写作风格上有所改动, 弗兰克·亨特 (Frank Hunt) 则做了细致的编辑工作。画家弗朗西斯·兰辛 (Frances Lansing)、安·斯托克·安格斯 (Ann Stokes Angus) 和简·安格斯 (Jan Angus) 曾帮助我在意大利和英国观看艺术作品。我还要感谢很多人, 其中一些人仅是书信之交或是我发表的文章的评论者, 他们提供了一些建议或指出我在事实上的错误: 斯韦特兰娜·阿尔佩斯 (Svetlana Alpers)、米歇尔·巴克森德尔 (Michael Baxandall)、诺曼·布列逊 (Norman Bryson)、威廉·科德斯特里姆 (the late Sir William Coldstream)、罗伯特·格里格 (Robert Grigg)、克雷格·哈比森 (Craig Harbison)、安·萨瑟兰·哈里斯 (Ann Sutherland Harris)、拉文 (Marilyn Aronberg Lavin)、莉萨·莱兹曼 (Lisa Leizman)、阿列克谢·波茨 (Alex Potts)、理查德·斯皮尔 (Richard E. Spear)、利奥·斯坦伯格 (Leo Steinberg) 等。在卡内基—梅隆大学, 弗朗切·姆尔克希 (Francie Mrkich) 为我安排了基本的馆际互借服务, 玛利亚·威尔克森帮我制作了幻灯。我还要感谢全国人文研究资助会为我提供了夏季研究补助。

本书中章节的早先文稿是我献给朋友们的, 他们是下列的艺术家们: 霍华德·布赫瓦尔德 (Howard Buchward)、凯瑟琳·李 (Catherine Lee)、肖恩·斯库利 (Sean Scully)、韦雷德·利布 (Vered Lieb)、桑顿·威利斯 (Thornton Willis)、简·范伯格 (Jean Feinberg)、迈克尔·凯斯勒 (Michael Kessler)、汤姆·诺科夫斯基 (Tom Nozkowski)、乔伊斯·罗宾斯 (Joyce Robins)、哈维·奥尔特曼 (Harvey Ouaytman)、大卫·里德 (David Reed) 和亚历山大·内阿玛斯 (Alexander Nehamas)。马克·罗斯基尔和我原本计划用我们曾用过的特别方法合作撰写这些篇章, 就像我们之间的讨论最后促使我完成本书, 也帮助他形成在《图画的阐释》(阿姆斯特, 1989) 中的不同观点。在过去的十年中, 马克阅读了我的许多手稿, 给了我诸多参考建议, 也与我一起参观博物馆。没有他热切的鼓励, 本书将不会写成。

朗朗书房

long-long Book House

西方艺术史论名著（第二辑）

丛书主持：呼延华

1. 《艺术家通信》
[美] 赫谢尔·B.奇普 编著 吕澎 译
2. 《达利谈话录》
[西班牙] 达利 等著 杨志麟 李芒 等译
3. 《杜尚访谈录》
[法] 卡巴内 著 王瑞芸 译
4. 《艺术家谈艺术》
[法] 马蒂斯 等著 周宪 译
5. 《世界艺术通论》
[美] 海伦·加德纳 著 孙宜学 译
6. 《近代画家》
[英] 约翰·罗斯金 著 刘荣跃 等译
7. 《艺术史上的七次谈话》
[法] 雷诺兹 著 庞洵 译
8. 《建筑的七盏明灯》
[英] 约翰·罗斯金 著 刘荣跃 等译
9. 《艺术史写作原理》
[美] 大卫·卡里尔 著 吴啸雷 等译
10. 《阿尔布雷特·丢勒游记》
[德] 阿尔布雷特·丢勒 著 彭洋 译

策 划 / 罗 洁

责任编辑 / 郝志坚

封面设计 / 袁 璐

版式设计 / 孙恩如

目 录



中文版序 1



鸣谢 5



引论 1



第一章 作为阐释的保护 9



第二章 皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡：
文艺复兴时期艺术品的现代阐释 29



第三章 卡拉瓦乔：对一位艺术家人格的构建 57



第四章 佛兰德斯艺术中的寓言：
凡·艾克和罗伯特·康平的比较性阐释 . . . 101

第五章 图说与阐释：现代艺术史的创立 125



第六章 温克尔曼与佩特：
艺术史写作的两种风格·····147



第七章 大卫的《荷拉斯兄弟的宣誓》：
对一件18世纪杰作诸种来源的研究·····171



第八章 绘画在何处？
艺术史写作中观者的位置·····193



第九章 绘画在何时？
艺术史写作中观者的时间位置·····215



第十章 马奈：现代主义艺术，
后现代主义艺术写作·····241



第十一章 马蒂斯：古典艺术史的终结与
早期现代主义的虚构·····263



结论·····285



图版目录·····292

引 论

我用两个简单的问题作为本书的开始：为什么当今艺术史学者们的争论如此迥异于早期艺术写作者们的争论？同时，既然那些现代历史学者们意见总是不一致，那么艺术史中的客观性又怎么成为可能呢？我通过对艺术史和艺术写作史平行比较的方法来回答这两个问题。根据瓦萨里和E.H贡布里希的说法，绘画的进步依靠的是越来越完美而自然地再现世界，或许这对于艺术写作也同样正确。现代文本超越了以往论述的原因就在于现代文本对艺术品做出了更好的描述。

我用“艺术写作 (artwriting)”这个词指那些由批评家或艺术史学者所写的文本，而说到那些由当今职业艺术史学者写的文本时，我则称其为“艺术史 (art history)”。^[1] 这一用词的区别强调了概念上的一个要点。瓦萨里和利奥·斯坦伯格都写过米开朗琪罗，克罗、卡瓦卡塞莱和欧文·帕诺夫斯基都讨论过凡·艾克；左拉和西奥多·雷夫都分析过莫奈。但是早期的艺术写作者和现代的历史学家做的确实是同一件事情吗？如果不是，我们就有必要用两个不同的词来说明他们的文本属于不同的文学体裁。

如果现代之前的艺术写作是一种与艺术史不同的文体，那么在艺术研究中也许就不存在什么进步。一旦我们意识到现代艺术史学者的兴趣点与前辈研究者是如此的不同，那么认为越晚近的文本越好的观点就变得颇有疑问了。现在有许多艺术写作者对艺术进步的观念提出了质疑，同样，在艺术写作中或许也

不存在进步。由于乔托和康斯坦布尔的创作有着根本不同的目的，因此对贡布里希来说，要令人信服地说明康斯坦布尔的作品比乔托的作品更先进是很困难的。既然当今的艺术写作者与他们的先辈有着不同的目的，把他们的文本与以往的论述做比较或许也不太可能。

所有艺术写作的目的都是真实地描述作品。但这本身并不能告诉我们怎样比较以往描述和现代文本。一个真实的描述就是忠实于事实。但通常有关一件艺术品的事实本身就是存在争议的。既然跟某一艺术品相关的其他艺术品、文本和时代文化等事实都是有待商榷的，那么，就没有哪一种简单地对事实的诉求能告诉我们如何在相互矛盾的阐释中进行选择。而且在我们能解释艺术写作中如何达到真实这一问题之前，恰恰是认为艺术史学者之间存在一种理性争论的观点也是有问题的。

艺术写作也有其历史，这一认识提出了一个难题：如何把一件艺术品相互矛盾的阐释和只不过注意到作品中不同特征的再现明确地加以区分？我坚持一种相对主义的观点，那就是阐释的客观性是可能的。我认为没有任何单一的方法论能提供一种可以占主导地位的阐释艺术品的方法，或说明对立的方法论间真正的争论怎么是可能的。我的相对主义与以下两者相一致：一种是认为某些阐释比其他的好的观点，另一种是相信艺术写作能真实地再现其所描述的艺术品。

视觉艺术中不存在不偏不倚的自然主义，我们只能用某种特定的风格对世界加以描述，除此之外别无他法。类似的，也不存在再现艺术品的中性方法。回头看看，艺术写作是一种写作形式的观点似乎是显而易见的，但我却是逐渐才理解到它的意义的。当我明白了这一点，我就意识到它会产生重大的后果。如同自然主义艺术也有不同风格一样，艺术写作也存在着不同的风格。我们可以通过将其与另一种体裁——小说进行对比来认识艺术写作。

文学批评的目的之一是分析小说的风格，并描述它们的形式与内容之间的复杂关系；我的相关工作就是描述艺术写作的文学性结构。文学史家讨论的是小说风格的变化；作为艺术写作史家，我试图说明艺术史学者用以编排他们叙述方法的历史。风

格在艺术写作中是重要的，因为我们无法完全依据艺术写作者文本中所呈现的观点来提取他的论断。

虽然这一观点被直截了当地提出时看似显而易见，但关于艺术史的许多批判性讨论恰恰因为没有考虑这一点而显得苍白无力，他们无一例外地只把注意力放在艺术写作者的“观念”上。除非我们理解了艺术写作者陈述她观点的那种写作风格，否则我们不可能对这些观点真正地进行讨论。（在演讲中，我使用阴性代名词指代艺术写作者的做法曾引起过一些激烈的争论，这是我这里再次使用它的原因之一。）在艺术史中，离开了陈述观点的“形式”，我们就无法理解争论的“内容”。艺术史写作是一种语词的再现，只有通过分析它的叙述结构才能理解其争论。

历史学家可以描述从简·奥斯丁到托马斯·品钦小说的发展。当然，这些小说家有十分不同的风格，但这并不意味着品钦的书就更加真实。然而，艺术写作与小说有两点本质的不同。小说从不宣称自己是真实的，尽管其中一些关于当时社会的史实会令历史学家感兴趣。即使奥斯丁和品钦描绘了不同的虚构世界，他们的小说之间也不存在矛盾。但是，讨论某幅绘画的不同艺术写作者却描述着同一幅作品。因此，如果存在理性的争论，我们就必须找到某种比较这些论述异同的方法。

一种成功的艺术写作的叙述必须既公正地对待其修辞维度，又要能说明它与小说是如何的不同。我对于艺术写作修辞的研究有两个维度：历时性分析解释了从瓦萨里到当今艺术写作风格的变化；共时性分析比较了某一给定时间段里可供选择的阐释的异同。只有将历时性分析与共时性分析相结合，我们才能理解艺术写作风格的变化，以及为何对艺术品真实的论述仍然是可能的。

作为艺术写作史家，我要解释的是，现代职业学者的风格与业余的、非职业的艺术史学者是如何的不同，以及这种风格的变化因何发生。我的历史研究就是要解释现代的艺术史文本是如何产生的。一切旨在提供某种超出文学通览的有用的历史必定是极富选择性的。一个小说史研究者通常只用少量的例子来说明几个世纪内小说的发展。在检验了大量的艺术史文献后，我集中对几个个案研究做了详尽的分析，这一分析引出了艺术写作

史的普遍原理。本书介绍了许多专家的研究领域，我知道这一尝试存在着很多危险。我希望，本书所体现的广阔的哲学视野将能证明这一实践和愿望是正确的，并原谅其中出现的不可避免的错误。

在当今的艺术史中，阐释之间的冲突和阐释中的真实是联系一致的。在阐释的冲突背后，我们可以发现有关统摄可接受阐释的规则的同层更深层次的意见。现代艺术史能够作为一门学院学科而存在，完全是因为艺术史学者们都能够同意，什么样的不同意见是重要的，以及如何提出不同意见。当明白了这些统摄他们论述的隐含规则后，我们就能理解阐释中的真实为何是可能的。

这些隐含的规则就是艺术写作的惯例，是让艺术史学者得以确认她的问题所在并令人信服地解决它的方法。要理解这些规则，就要把艺术写作看做一种写作的形式。一旦我们认识到艺术写作客观性的标准是由这些规则所限定的，那么我们就理解为何客观性是可能的，以及客观性的标准如何会发生改变。客观性可能存在是因为每一位严肃的学者都遵循同样的规则；而客观性的标准会改变，是因为规则也能被某位有独创性的学者所改变。

对于人文主义者传统来说，艺术史旨在重现艺术家的精神状态。人文主义提供了一个实现阐释客观性的方法。它声称提供了一种非惯例性的标准，以此来判断阐释的客观性。理论上，独特而准确地重塑艺术家精神状态是可能的。但在实践中，因证据的缺乏使得这一目标难以实现。对同一艺术作品的多种阐释就体现了这一不幸的事实。

我对艺术写作中的惯例和修辞问题的注意使我放弃了人文主义。一个好的阐释必须忠于事实、言之成理并具有独创性。写这样的艺术史的阐释是一种创造性的活动，因为孤立的事实不会告诉艺术写作者如何来编排她的叙述。人文主义者会认为我的论述遗漏了一个更本质的问题：叙述必须是对艺术家原意的真实再现。本书的一个中心论断即为，这种寻求艺术家原意的做法是徒劳无功的。

如果艺术写作者组织文本依据的是惯例，那么可能有什么其他的编排方法吗？本书第一部分讨论了这一问题。某些艺术