

西方艺术史论丛书

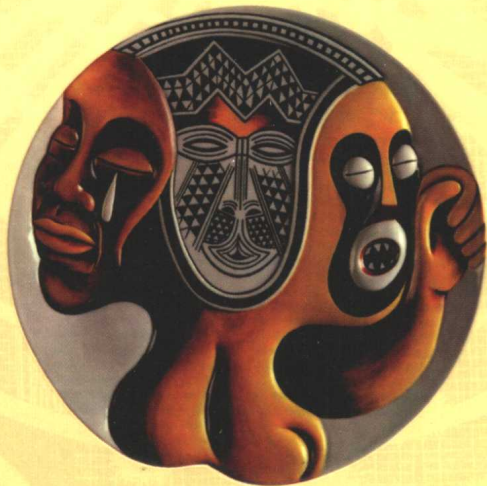
失落与寻回


Lost and Found

——为什么 没有伟大的女艺术家

Why
Have There Been
No Great Women Artists?

[美] 琳达·诺克林 等 著
李建群 等 译



 中国人民大学出版社



艺术史论丛书

失落与寻回

Lost and Found

——为什么 没有伟大的女艺术家

Why
Have There Been
No Great Women Artists?

[美] 琳达·诺克林 等 著
李建群 等 译



 中国人民大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

失落与寻回:为什么没有伟大的女艺术家/[美]诺克林等著;李建群等译.
北京:中国人民大学出版社,2004
(西方艺术史论丛书)

ISBN 7-300-06156-7/J·176

I.失…

II.①诺…②李…

III.女性主义—艺术史—研究—西方国家

IV.J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 116336 号



西方艺术史论丛书

失落与寻回——为什么没有伟大的女艺术家

[美]琳达·诺克林 等 著

李建群 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 发行热线:010-82503022

编辑热线:010-82503013

网 址 <http://www.longlongbook.com>(朗朗书房网)

<http://www.crup.com.cn>(人大出版社网)

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 保定市印刷厂

开 本 787×1092 毫米 1/16

版 次 2004 年 11 月第 1 版

印 张 12.5 插页 2

印 次 2004 年 11 月第 1 次印刷

字 数 151 000

定 价 18.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

前言： 从诺克林到波洛克 ——西方女性主义艺术史理论及实践的发展

■ 李建群

女性主义艺术史是当今西方艺术史研究中的一种新的思潮、观点和方法，也是后现代主义艺术思潮中不可忽视的一个重要内容。它的出现和发展正在对艺术史研究产生着越来越明显的影响，这种影响将逐渐对传统的美术史研究造成一定的冲击和震撼，所以是值得我们关注和研究的对象。

女性主义艺术史从它产生到今天，经历了整整30年，经历了从强调两性差异的社会原因到采用社会学、马克思主义、心理分析的理论研究在不同的社会和民族环境下女性的生存状况，以及对艺术史发展的影响这样一个发展过程。现代的研究者以20世纪80年代为界，把女性主义美术史理论的发展分为传统的女性主义和后现代女性主义两个阶段，其代表人物为琳达·诺克林（Linda Nochlin）和葛内塞尔达·波洛克（Griselda Pollock）。

1971年，琳达·诺克林在《艺术新闻》上发表文章《为什么没有伟大的女艺术家？》（Why Have There Been No Great Women Artists?），这是女性主义首次在艺术史中发起的挑战。紧接着，次年诺克林又主持了“学院艺术协会”（CAA）的年会，主题是“19世纪艺术中的情色与妇女形象”（Eroticism and the Image of Woman in Nineteenth-Century Art）。会上讨论了男性至上主义在创作中和女性形象采用上的不公正。在以后的20年，诺克林的理论都是女性主义艺术史理论的重要基础。

在《为什么没有伟大的女艺术家？》中，诺克林首先肯定地指出：必须承认一个事实，那就是在艺术史上的确没有像米开朗琪罗、伦勃朗或塞尚、毕加索那样最伟大的女艺术家，而造成这一事实的原因则在于社会对于男女两性的不平等待遇。首先，在伟大的艺术家——天才的发现和认定上，她抨击了关于天才艺术家的神话，而指出了艺术才能的发展需要从小的培养。而后天培养的条件对两性来说却不是平

等的，她质问：如果毕加索是个女儿，父亲会像对小毕加索那样给予重视和鼓励而使之有如此的成就吗？实际上，艺术人才的形成并非个人超级能力的自由、自主的活动，而受到以前的艺术家影响，也受到“社会的强制”。艺术创造的条件受到特定的社会结构和状况的影响，如艺术学院、赞助系统和社会机构的制约。

以艺术教育的制度为例，诺克林首次考察了学院人体课制度中的性别歧视问题。从文艺复兴以来，长期而仔细地研究裸体模特儿是每一个艺术家训练的基础，也是历史画创作的重要因素，因而是学院训练的中心。但直到20世纪初，女艺术家被禁止参加任何裸体模特儿写生课，女大学生在皇家美术学院不准参加人体写生课。而主要的训练机会被剥夺实际上就意味着被剥夺了创作最高级艺术作品——历史画的可能。因而，许多有才能的女艺术家只能将自己限制在“镜前”画肖像、风俗、风景和静物。教育制度对妇女的压抑，决定了妇女被排斥在“高雅”艺术之外。同时，学院的奖励制度也同样对妇女采取排斥态度：罗马学院的大奖赛不允许妇女参加（这个禁令直到19世纪末才解除），法兰西学院不接受妇女为职业画家，很少有女艺术家能得到官方委托制作艺术品。在父权制社会的教育体系中，妇女只能当做被观看对象——模特儿，而不能作为观看者和创造者存在。被剥夺了教育、奖励和工作的机会，女艺术家成长的艰难可想而知。

同时在社会教化和鼓励上，女性优秀道德的标准也几乎拒绝了女性成为伟大艺术家的可能。直到19世纪中期，西方关于女性美德的标准都是建立在作为妻子和母亲的基础之上，根本不鼓励女性的某一特殊才能的发展。即使有少数获得成就的女艺术家产生，她们却都无一例外地是艺术家的女儿，或者与某个著名艺术家有亲密的关系。这说明在女艺术家成长的过程中，父亲的同情和支持具有决定性的重要作用。

在文章中，诺克林详尽地考察了一个在历史上非常成功和完美的女艺术家——19世纪法国著名的动物画家罗莎·邦赫（Rosa Bonheur, 1822—1899）的个案，来说明作为一个女性要想在艺术上取得成功，必须面对社会的种种压力，放弃婚姻和爱情，背负反对习俗和“不够女人味”的名声，由此而得出结论：社会制度决定了妇女没有可能取得杰出的艺术成果，并且呼吁妇女应该为建立一个两性平等的新的

制度体系而抗争。

诺克林在30年的理论研究中，共完成了十余本专著与论文集，其中包括《妇女、艺术与权力及其他论文》(Women, Art, and Power: And Other Essays, 1988, Thames and Hudson)、《现实主义》(Realism, 1977)、《重读库尔贝》(Courbet Reconsidered, 1988, Brooklyn Museum)、《碎片的身体》(The Body in Pieces, 1994, Thames and Hudson)、《表象的妇女》(Representing Women, 1999, Thames and Hudson)等。在她对艺术史的具体研究中，她认为，没有哪一种方法论可以满足女性主义美术史的研究，她主张把传统的美术史的形式分析和图像学的方法与社会学、存在主义哲学、现象学和语言哲学等方法结合起来，把历史上尤其是19世纪的一些著名画家如大卫、德拉克洛瓦、库尔贝等人放到女性主义的话语中进行再定位，进行完全不同于传统的美术史研究的全新解释。她认为：图像最重要的功能是掩盖某一重要的历史时刻社会中公开的权利关系，将之显示为自然的、永恒的秩序。大卫的《荷拉斯兄弟之誓》以妇女的消极、服从、软弱和松弛来衬托男性的积极、紧张、专注和强壮，用两性分别代表国家利益和个人感情的对立；德拉克洛瓦的《萨达纳帕鲁斯之死》则表现了男人权利梦想的快乐来自毁坏它们——女人的身体。她认为这一作品表现了艺术家及同一阶层男人的共识：拥有和控制女人的身体。德拉克洛瓦的这种幻想并不是凭空产生的，而是在特定的社会背景中得到允许并在确认某一类行为的界限的情况下生发的——那就是父权制社会的性权力系统。绝不能想像，在《克里奥佩特拉之死》的题材中，裸体的男奴隶被女仆杀死的场面由一个女画家画出来，这就是不可逾越的性别差异。

诺克林的理论影响了许多艺术史学者，他们陆续用女性主义的话语对传统的艺术史作品进行了重读。1978年在纽约召开的CAA年会题目为“问题的连祷：女性主义艺术史观”。这次会议集中了这一主题的各种论文，讨论了女性主义在艺术史领域中的立场——改变艺术史本身以及它的方法和理论的可能性，目的在于改变仅仅是把被遗忘的女艺术家发掘出来、添加到艺术史中的做法。这一题目的会议在次年于华盛顿又一次召开。两次会议的论文最后被收集成书出版，由诺玛·布罗德(Norma Brode)和玛利·盖拉德(Mary D. Garrard)编辑，题目为《女性主义与艺术史——

问题的连祷》(Feminism and Art History: Questioning the Litany, 1982), 成为最早的女性主义艺术史研究论文集。该论文集收集了17篇文章, 其内容包括从古代埃及艺术到20世纪的美国现代艺术。

这些文章涉及对某一个艺术家、图像, 一种现象或一个阶段的艺术品的理解, 它们代表了一系列对传统艺术史诠释的校正。其共同之处在于: 集中于对历史的新解读, 对艺术的文化和功能的新定义。如克利斯丁·哈夫洛克(Christine Mitchell Havelock)的《希腊瓶画中的哀悼者: 妇女社会史评注》(Mourners on Greek Vases: Remarks on the Social History of Women)一文通过对希腊瓶画中的艺术形象的考察, 分析妇女在男性文化社会中的地位——来自古代母神崇拜文化传统, 即母神控制生殖与死亡的观念。盖拉德(Mary D. Garrard)的《阿特米谢和苏珊娜》(Artemis and Susanna)通过考察苏珊娜这一《圣经》题材在女画家简特内斯基(Gentileschi)的艺术中所呈现的完全不同于男性画家处理的例证, 来说明两性不同的视点和完全不同的认识。诺克林的《失落与寻回: 再论堕落女性的形象》(Lost and Found: Once More the Fallen Woman)通过罗塞蒂的一幅未完成的作品《寻回》(Found)所涉及的堕落女人的题材探索了19世纪出现的社会道德的焦点问题: 堕落的女人, 指出妇女的堕落被视为维多利亚时代父系权威的堡垒——家庭的不可容忍的威胁, 而家庭的长期松散是走入歧途的妻子常有的遭遇。这一题材在18—19世纪的流行则是艺术家帮助保卫中产阶级神圣家庭, 并将之作为当时自然法则的具体体现。诺玛·布罗德(Norma Broude)的《德加的“憎恶女人”》(Degas' "Misogyny")批驳了关于德加憎恶女人的说法, 指出德加在许多方面挑战了当时虚伪的礼仪和对妇女“珍爱的神话”, 而以同情的态度对待女性题材, 强调和表现她们的独立身份和她们的创造力。阿莱桑德拉·柯米尼(Alessandra Comini)的《是因为性别, 还是因为天才? ——德国表现主义中的女艺术家》(Gender or Genius? The Women Artists of German Expressionism)通过对同样是表现主义画家的蒙克和珂勒惠支的比较批判了传统批评对两性的定义——男性更关心社会, 而女性更关心个人感情。她的分析表明: 珂勒惠支的艺术直接反映了20世纪生活中的政治剧变, 她把个人的感情和悲伤融入到人类普遍的感情和关注中。相比之下, 蒙克的艺术呐喊是个人的、“我”的, 而珂勒惠支的呐喊则是“为你和全

人类”。作者在文中甚至愤愤不平地提出“为什么没有德国表现主义之母？”的思考。

《问题的连祷》实际上是对20世纪70年代到80年代初女性主义艺术史的一个总结。从这一文集中我们可以看到：女性主义艺术史在这一时期还处于不自觉的阶段，着重于强调两性差异的社会原因。在整个的20世纪80年代，随着后现代思考模式在艺术史中的发展，后结构主义评论家福柯(Michel Foucault)和德里达(Jacques Derrida)对艺术史研究都产生了深刻的影响：福柯以知识结构来分析权力角色，并定义其权力的运作，德里达则认为历史与文化的特点不是固定的事实，而是随时改变并产生无限的诠释，主张以多元化的语言来理解事实。这些理论促使女性主义的学者们更为自觉地采用多种理论和方法进行艺术史研究的实践，其研究方法和理论涉及马克思主义、结构主义、符号学、心理分析理论、电影理论等，并逐渐形成了新一代的后现代女性主义艺术史理论，其代表人物就是葛内塞尔达·波洛克。

1988年，波洛克出版了《视觉与差异：女性、女性主义与艺术史》(Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art, 1988, Routledge)。全书包括7篇论文，其中《女性主义对艺术史的介入》(Feminist Interventions in the Histories of Art: An Introduction)体现了她关于女性主义和艺术史二者关系的主要思想。她认为：把女性增加到艺术史中是对艺术史学科的公开挑战，因为女性受到排斥是由于学科构造上的父权主义导致的，父权与阶级、种族一同维持着这种不平等的状况。女性主义艺术史家试图树立所谓女性米开朗琪罗式的伟大的女艺术家是没有意义的，因为伟大的评判标准是由男人们定下的。女性主义要介入到艺术史研究中来，不仅要关注女性艺术家，更要从整个学科出发来揭示艺术史的偏见，即需要转变观念、改变方式，摒弃这样一种观念：创造力存在于与社会内容隔绝的美学王国中。她运用马克思主义的理论证明：艺术创造必须被看做是艺术的生产，艺术是由它的生产条件所决定的社会关系的结果，而不是像传统观念所认定的“艺术家个人创造图像，艺术世界接受或拒绝”的模式。她主张艺术必须被放在历史的上下文中来看待。“女性主义的历史唯物主义不仅仅是以性取代阶级，而是要在所有的历史实践形式中破解阶级、性及种族间错综复杂的相互依赖关系”，“它强调性权力和性作为重要的历史力量”。

在波洛克的观念中，要理解艺术需要两个条件：首先是理解艺术在阶级、种族和性别间的斗争中所处的位置，其次，对具体的艺术作品、创作方式以及服务对象作具体的分析。要完成这些需要进行图像系统的研究与精神分析。

在该书的另一篇论文《在拉斐尔前派艺术作品中作为象征的女性形象》(Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: The Representation of Elizabeth Siddall)中，波洛克通过对拉斐尔前派描绘的对象——希达尔这个人物的分析说明：在绝大多数文本中，希达尔仅仅是作为天才艺术家罗塞蒂的灵感源泉而出现的，但实际上，她的历史必须从维多利亚时代伦敦的劳动女性，如女工、模特儿、女教师等人的社会身份这个角度来重写。她认为：在拉斐尔前派研究中长期以来存在着偏见，即把男性视为创造者，而女性只是被动的客体。女性主义艺术史研究正是要纠正这种偏见，并加以新的解读。

波洛克主张用精神分析法来打破艺术创造、艺术史和艺术批评之间的界限。她认为女性主义艺术史的政治观通过对过去历史的重新阐释，一定会改变现存的艺术史观，这意味着不能忽视当代的艺术家。她指出：现代艺术史提供了现阶段女性主义艺术史所必须反对的范式，同时女性主义艺术也必须对抗现代主义艺术的自律性与政治麻木。女性主义艺术正在探索一些方法，把女性作为主体，而不是男人按照他的希望、幻想和仇恨装扮出的女性客体。

在波洛克的观点中，她彻底地打破了传统艺术史和新方法之间的交流，认为新的方式将重写所有的文化史。而女性主义对艺术史的重写不是为了改良艺术史，而是成为正在改变着世界的妇女运动的一部分。

波洛克的理论代表了女性主义艺术史理论中最激进的观点。她在研究中运用了马克思主义、符号学、精神分析学理论，并且十分有条理地使之服务于她的中心论题。她把女性主义艺术史的研究视点从仅限于艺术史本身扩大到社会学、政治学的范畴，并将女性主义对艺术史的介入视为妇女运动的一部分，这代表了女性主义艺术史发展的一个新走向。

1992年，诺玛·布罗德和玛利·盖拉德收集了80年代到90年代初的29篇女性主义艺术史的论文，将之编辑成《扩充的讨论：女性主义与艺术史》(Expanding

Discourse: Feminism and Art History, 1992, Harper Collins Publishers) 出版, 作为 1982 年的《问题的连祷》的延续和对 20 世纪末女性主义艺术史研究的一个总结。集中收集的论文涉及范围包括从文艺复兴到现代艺术, 研究的问题集中在女性的身体与男性的凝视、女性气质的社会认知、女性“本质论”、后现代主义和女性艺术家等几个焦点。从这些论文中可以看出, 这一阶段的女性主义艺术史研究深度较之 10 年前有了明显的进展, 研究者们透过众所周知的艺术作品和艺术现象分析了父权制社会普遍存在的性别歧视和差异。比如帕特里西亚·西蒙斯 (Patricia Simons) 的《框里的女人》(Woman in Frames) 通过论述 15 世纪佛罗伦萨的女性侧面肖像, 分析了当时的妇女被以男性为中心的社会当做地位及财产的交换象征; 丽莲·泽波罗 (Lilian H. Zirpolo) 的《波提切利的〈春〉》则通过研究表明:《春》在 15 世纪具有对女性的训导功能, 即强调已婚女性的贞洁和生育能力; 波洛克的《现代性与女性特质的空间》通过对卡萨特和摩里索两位女艺术家的研究说明: 现代主义的概念是伴随着一种公众和私人空间的意义而发展起来的, 而在这个空间中女性却不能平等地参与, 这两位女艺术家虽然进入了印象主义的圈子, 但却由于性别而无法光顾男印象主义画家的活动场所, 因而只能以自己现实生活中的环境为描写主题。她指出: 现代主义并不是一个能够让女性以不同表现形式加入的艺术范畴, 因为它存在性别差异。巴巴拉·布勒·莱尼斯 (Barbara Buhler Lynes) 的《奥基弗与女性主义》(O' Keeffe and Feminism) 通过奥基弗对自己的花卉作品诠释的辩解, 以及她对自己女性主义身份的矛盾态度阐述她对“女性气质”的拒绝; 贾尼斯·赫兰德 (Janice Helland) 的《弗里达·卡洛绘画中的文化、政治与身份》(Culture, Politice, and Identity in the Paintings of Frida Kahlo) 则指出卡洛作品中的本土文化意识代表的并非惟一或完全的女性—自然关系, 她的作品中所表现的前哥伦布文化以及她对工业文化许多的尖刻言论, 都表现了她作为政治艺术家全部的社会信念; 约瑟芬·韦德 (Josephine Withers) 的《朱蒂·芝加哥的〈晚宴〉》(Judy Chicago' s Dinner Party) 的分析中, 认为这一作品表现了对父权最为尖锐和直接的挑战, 尤其是对艺术创作天生属于男性的观念的挑战。芝加哥以歌颂英雄的方式呈献了 39 位在历史上具有重要影响的女性, 以夸张和浪漫的表现对父权观念进行了颠覆性的抨击。

除了论文集之外，女性主义艺术史也产生了具有通史性质的专著：1997年，南茜·海伦出版了《女性艺术家》(Women Artists, 1997, Abbeville Press)，内容包括从文艺复兴到20世纪的女性艺术家及其作品的介绍及分析；1992年，惠特尼·查德威克出版了《妇女、艺术与社会》(Women, Art, and Society, 1992, Thames and Hudson)，阐述了从中世纪到20世纪的一千多年中，女性如何在主流社会的排斥和压抑中困难地发展自己的艺术才能，为艺术史的发展作出了杰出的贡献。她们的研究勾勒了女性艺术家如何在父权制社会的不利条件下顽强地生存和发展，并逐步走出性别歧视的巨大阴影，朝向两性平等的目标发展。

女性主义进入到艺术史领域虽然仅仅经过了三十余年时间，但在理论和实践中都有了显著的发展，可以预见：随着女性主义艺术史研究的深入，它必将给整个艺术史观念注入新的内容和生气。

参考书目：

- Linda Nochlin. Women, Art, and Power: And Other Essays. 1989
- Norma Broude, Mary D. Garrard. Feminism and Art History. 1982
- Griselda Pollock. Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art. 1988
- Norma Broude, Mary D. Garrard. Expanding Discourse: Feminism and Art History. 2000
- Whitney Chadwick. Women, art, and Society. 2002
- Nancy G. Heller. Women Artists: An Illustrated History. 1997



Contents



- 前言：从诺克林到波洛克
——西方女性主义艺术史理论及实践的发展 001
李建群
- 女性主义对艺术史的介入 001
作者：葛内塞尔达·波洛克 编译：刘英
- 为什么没有伟大的女艺术家？ 015
作者：琳达·诺克林 编译：李建群
- 朱蒂·芝加哥的女性主义艺术代表作——《晚宴》 035
作者：劳拉·米埃尔 艾米莉·琼斯 编译：马菁汝
- 失落与寻回：再论堕落女性的形象 063
作者：琳达·诺克林 编译：莽昱
- 是因为性别，还是因为才华？——德国表现主义中的女艺术家 082
作者：阿莱桑德拉·柯米尼 编译：蒋岳红
- 性别、绘画类型和18世纪的学院派艺术 101
作者：基尔·佩里 爱玛·巴克 编译：李建群
- 阿特米谢和苏珊娜 125
作者：玛利·盖拉德 编译：刘英
- 弗里达·卡洛绘画中的文化、政治与身份 139
作者：贾尼斯·赫兰德 编译：代亭 沈莹 周博
- 观点、声音和权力：女性主义艺术史和马克思主义 151
作者：葛内塞尔达·波洛克 编译：韩劲松 初榎昊
- 比亚兹莱的艺术：维多利亚时代“世纪末”式批评风格 179
作者：艾琳·史密斯 编译：齐鹏

女性主义对艺术史的介入

作者：葛内塞尔达·波洛克 编译：刘英

把妇女增加到艺术史中就是创造女权主义的艺术史吗？如果必须把女性考虑进来，则将不仅改变艺术史研究的内容及其外沿的范围，更是对现有学科定律的政治性挑战。妇女受到遗忘并不是由于人们的健忘或偏见。大多数学术学科构造上的性别歧视积极地助成了性别等级制度的产生及维持。从意识形态上看，我们对这个世界及人的认识完全模仿着产生这些认识的社会秩序。对妇女的研究不仅与妇女有关，更多地是与支撑着男性对女性的统治的社会制度和意识形态框架有关。

尽管如此，女权主义艺术史仍是从艺术史内部生发的。最早的问题是“有过女性艺术家吗”？我们起初是按照艺术史的标准程序和规约来考察女艺术家的：对艺术家本人的研究（专论），收集作品，制作作品年表，探讨风格和图像学的问题，旁顾该艺术运动的其他成员及艺术家群体，以及艺术水平的优劣等等。显然这很快就会陷入窘境，因为这种方式最终将使我们对女性艺术家的研究变成让女艺术家获得通常男艺术家才具有的地位，而在“艺术”和“艺术家”的称号中，男性的优先和特权毫无疑问地存在。早在1971年，琳达·诺克林就警告我们不要试图树立女性“米开朗琪罗”，因为评判伟大的标准是由男性制定的。她还进一步提出：

一种女性主义的学科批评标准是必要的，它能突破文化意识形态的限制去揭开偏见和发现不足，不仅在关于女性艺术家这个问题上，而且在这整个学科的关键性的批评问题的确切表述上。因此，所谓的女性问题远不是一个边缘性的亚课题，而是一种催化剂，一种有力的智力手段，探讨着最基本和天然的假设，因为它为其他的内部追问提供了范式，并提供了范式之间的由其他领域的激进的方式所建立的联系。

实际上，琳达·诺克林在召唤着艺术史学科范式的转换。范式概念已经在艺术社会史学家中非常普及，它来自托马斯·库恩的《科技革命的结构》。范式即学科模式，它定义了在一个科学领域之内共享的客体、它所探索 and 说明的、它的程序和它的界限。在一个学科中，当主导的研究和解释方式已经不能满足解释该学科所要分析的现象时，范式便发生转换。在19世纪及20世纪艺术史的研究中，现代主义的艺术史被认为是居主导地位的范式。这一范式并非一无是处，只不过在具体运用中展现出从意识形态上限制了有关艺术创造和接受的谈论范围。实际上现代主义的艺术史与其他已有的艺术史方法一样，都有着一些关键的有关创造力和美学领域的超社会性原则。艺术社会史家T.J.克拉克1974年在《论艺术创作的条件》中，从马克思主义的立场提出了意识形态影响的问题。

在几年之内，“生产”这个词汇的使用成为不可避免的趋势，“消费”将逐渐取代“接受”。这反映了卡尔·马克思的“经济基础”分析在社会学、艺术史学中传播所产生的影响。这个文本从20世纪50年代中期起才被人们了解，对它的介绍已经成为一种对文化的社会再思考的中心源泉。一开篇，马克思便设想如何才能把社会力量的总体概念化，每一支力量有各自存在的条件和影响，又在整体上相互联系。他的研究对象是政治经济学，于是他分析了生产与消费，分配与交换的关系，他破除了这些行为间的分离，从而了解到在一个分化了的、结构清晰的总体中，每一个行为都是一个截然不同的片断。在一个生产具有决定一切的优先权的体制之中，每一个部分都与别的一部分发生关系，都不能独立存在或完成它的目的，而各个部分在这个非组织的总体中也有其特性与特色。马克思举出艺术的例子，以解释客体是怎样生产出来，又怎样为它的消费提供条件，反之亦然：

艺术的客体——就像其他任何产品——创造出一个能理解艺术而且能够欣赏美的大众。生产不仅为主体生产客体，而且也为客体生产主体。因此生产通过以下方式生产出消费：1) 为它生产材料；2) 决定消费方式；3) 创造出最初作为一个为满足消费者需要的形式存在的客体。它因而产生出消费的客体、消费的方式和消费的动力。消费同样地生产出生产者的倾向，作为一种有导向性的需要来引导他的生产。

这个表述彻底推翻了一种典型的艺术史描述：一个具有天才的个体根据他（或她）的自身需要，创造出独立的艺术品。然后，它从创造它的私人领域进入到一个世界，在这里它得到赞美并被艺术爱好者珍爱，以此来体现人们的审美能力。艺术史就像文艺批评，归纳这些假设，并向我们灌输如何去欣赏艺术家的伟大和艺术作品的品质。

这种意识形态也受到了攻击。雷蒙·威廉姆斯在谈到文学批评上的转变时说：“令我十分惊奇的是，几乎所有的当代批评理论形式都是消费理论，即他们热衷于这样一种理解客体的方式——在这种方式中客体能被有力地、正确地消费。”

威廉姆斯进而认为应该把艺术工作视做实践，而不要把艺术当客体对待。他主张先要分析该实践的特性，再分析实践的具体条件。由此，我们应提出统领一个特定社会的社会生产、消费的一般条件，它最终决定社会活动、生产及文化实践具体形式的条件。但是因为所有组成社会结构的的活动都是实践的，所以我们将把一切文化实践都归结到经济实践（著名的经济基础—上层建筑理论）的庸俗马克思主义观，转变到一种复杂的社会整体概念，在这里，许多相互联系的实践组成并最终决定了马克思称之为生产方式的社会结构模式。威廉姆斯在另一文章中谈到这个问题

对一切此类研究来说，最致命的错误是把各种秩序孤立起来，比如我们经常假定政治与艺术有着不同的制度和惯例秩序。政治与艺术，以及科学、宗教、家庭生活和其他的我们所说的独立的范畴，应放到整个活跃的、相互作用的、联系的世界中去……如果我们从研究整个的结构入手，就能继续研究特殊的活动以及它们和其他活动的关系。但我们一般是从范畴自身开始，这就一次又一次地把它带到一个非常有害的对关系的压制中去。

威廉姆斯在此表达了他对马克思经济基础研究方法的重要看法。从一个具体范畴开始总是容易的，比如马克思所说的人口，或者我们所说的艺术。如果没有理解它的各个组成部分，这个范畴也就无法弄明白：

因此，如果我从人口出发，就会出现一个无秩序的总体的概念，那么我将更加果断地、分析地迈向更简单的概念，从虚构的具体到更空洞的抽象，直达



最简单的判定。从那里，这个过程必将被反向运行，直到我最终再次到达人口，不过这一次不再是一个无秩序的概念，而是作为一个完全丰富的、有许多判定和关系的总体。

如果我们把艺术作为我们的起点，它将成为一个无秩序的概念，对一个复杂的社会、经济和意识形态实践及其多种多样的因素来说，这个术语笼统而不实用。由此我们应该把它分解为创造、批评、风格影响、图像来源、展览、交易、训练、出版、符号系统、公众等部分。有许多艺术史的书籍，它们让问题处于片断的状态，仅以编辑章节的办法把它们拼到一起，孤立地处理各个部分。这样只不过是让问题停留在简单抽象的分析水平上。因此，我们应该反向运行这个过程，尽力把艺术看做社会实践，看做一个各种关系和判断的整体。

由此可见，要想转换艺术史范式，远远不只是把妇女和她们的历史增补到已有的范畴和方法中去。为了创立一种女性主义的范式以进行改写文化生产的研究，从理论上和方法学上展开对马克思主义史学的讨论势在必行。向马克思主义的父制权威挑战是必要的，因为性的区分天然存在于其理论之中，但利用马克思主义传统所体现出来的理论的和历史研究方法的发展也是同等重要的。一种女权主义的历史唯物主义不仅仅是以性取代阶级，而是要在所有的历史实践形式中破解阶级、性及种族间错综复杂的相互关系。然而，这里存在一个战略重点，它强调性权力和性作为重要的历史力量。在第三篇文章中(指作者1988年出版的《视觉与差异》中的第三篇文章。下同。——编者)，将从女性主义立场，分析现代主义在现代城市的性与色情领域中得以建立的条件，以此向那种绝对拒绝女性主义的权威叙述发起挑战。其目的在于打破偏见的束缚，显示出女性主义的唯物主义分析是如何解决文化史中特定的女性课题，以及显示它是如何处理那些位于主流的、得到普遍认同的问题的。

尽管如此，在文学研究和电影理论等相关学科中，也有其他一些新的模式在发展。人们急切关注的是发展新的文本分析方法。“美的物体或好书展现了作者或艺术家的天才，同时人类文化的最高期望也由他(或她)表达出来”，这一观念已经被对文本生产活动的重视所取代。在文本的生产和消费中，历史与社会因素扮演着什么样的角色？文本在社会中又是以何种方式发挥作用的？

文化的实践被界定为象征系统、“再现”的实践，而并不是以生产美丽事物来激起美好感觉。“再现”这个词汇强调了图像和文本不是世界的镜子，仅仅反射它们的对象，而是以修饰性构造或图像语汇为事物代号的再现，这与它们的社会存在是迥然不同的。“再现”也能被理解为用一种可视的或在社会中可触知的形式来“表达”社会过程，这些社会过程决定着“再现”，反过来又被“再现”所影响和改变。卡尔·马克思在一部阐明这个现象的经典之作《路易·波拿巴的雾月十八日》中，反复采用这一历史阶段的隐喻来解释这种方式，法国在1848—1851年这个政治时期中以“再现”的方式完成了社会基础与经济的转变，这个政治性“再现”，又积极地对此后法国经济和社会发展发生着影响。马克思用从对政治和经济的洞察中得来的方法，对文化实践作为再现法中的一个部分作出了分析。

再现理论已经被马克思主义关于意识形态的论辩详细阐明。意识形态指的不只是观念或信仰的简单集合。它被定义为井然有序并按梯级排列的一系列意义，即一种意义的框架，而不是安排这些意义的具体位置。它指的是体现在具体的社会制度中的物质实践，社会体系的冲突与矛盾通过这些实践以斗争的方式得到调节，而这些斗争则发生于统治和被统治，剥削与被剥削阶层间的社会构成中。在意识形态中，文化实践首先是这样一种方式：我们通过它来理解社会过程，我们又在这个过程中被确实地产生出来并被超越。不过，如果认识是意识形态的、有偏见的，被社会地位及力量所限制的，表现出来便是一系列的斗争和疑惑。

因此，要理解具体的艺术实践如何进行，它们的意义和社会影响是什么，需要一个双重的方法。首先，实践必须被看做是阶级、种族和性别间的社会斗争的一部分，把它与其他再现场所联结在一起。其次，我们必须分析每一个实践都做的是什么？产生了什么含义？怎么产生？为谁而产生？符号学分析为系统地描述图像、语言或其他符号系统（时尚、饮食、旅行等等）如何生产意义和产生消费这些意义的场所提供了必要工具。然而，仅是对符号系统进行形式上的分析，很容易忽略实践的社会性。通过意识形态理论的发展，符号分析吸取了生产分析的成果和精神分析中对主观性的性别区分的成果，不仅为理解意义形成中文化活动的的作用提供了新的方法，更为重要的是形成了社会的主题。这些方法对文化实践研究的影响，完全