

西方当代
视觉文化
艺术精品
译丛



Contemporary Western
Visual Culture & Art

常宁生 顾华明 主编

THE NEW ART HISTORY

A CRITICAL INTRODUCTION

Jonathan Harris

新艺术史

批评导论

[英] 乔纳森·哈里斯 著
徐建 译



揭开请拨 95105715 或短
信发送至 106695887808

凤凰出版传媒集团 江苏美术出版社

西方当代
视觉文化·艺术精品译丛



Contemporary Western
Visual Culture & Art

常宁生 顾华明 主编

THE NEW ART HISTORY A CRITICAL INTRODUCTION

Jonathan Harris

新艺术史

批评导论

[英] 乔纳森·哈里斯 著

徐建 译

图书在版编目(CIP)数据

新艺术史批评导论 / (英) 哈里斯 (Harris, J.) 著;
徐建译. —南京: 江苏美术出版社, 2010.1
(西方视觉文化研究译丛)
ISBN 978-7-5344-2487-8

I. 新… II. ①哈…②徐… III. 艺术评论—艺术史—
研究—西方国家—现代 IV. J051

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第226013号

Jiangsu Fine Arts Publishing House is authorized to publish and distribute exclusively the Chinese(Simplified Characters) language edition. This edition is authorized for sale throughout Mainland of China. No part of the publication may be reproduced or distributed by any means, or stored in a database or retrieval system, without the prior written permission of the publisher.

Copies of this book sold without a Taylor & Francis sticker on the cover are unauthorized and illegal.

本书中文简体翻译版授权由江苏美术出版社独家出版并在中国大陆地区销售。未经出版者书面许可, 不得以任何方式复制或发行本书的任何部分。
著作权合同登记号: 图字: 10-2006-270

主 编 常宁生 顾华明
责任编辑 顾华明 肖 璐
装帧设计 卢 浩
责任校对 刁海裕
审 读 常宁生
监 印 费 炜

书 名 新艺术史批评导论
出版发行 凤凰出版传媒集团
江苏美术出版社(南京中央路165号 邮编 210009)
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>
经 销 江苏新华发行集团有限公司
制 版 南京展望文化发展有限公司
印 刷 南京市溧水秦源印刷有限公司
开 本 652 × 960 1/16
印 张 20.75
版 次 2010年1月第1版 2010年1月第1次印刷
标准书号 ISBN 978-7-5344-2487-8
定 价 38.00元

营销部电话 025-83248515 83245159 营销部地址 南京市中央路165号13楼
江苏美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换



总序



人类的文化从视觉认知和感受的角度，可以分为文本和图像文化两大类。文本是人类文明发展到一定阶段为了更系统准确地传达和沟通的需要而创造的一种符号系统，图像则是人类对自然世界的模仿和想象所创造的另一种表现与传达的方式。在文字还未出现之前的史前时代，原始人类就已经开始制作图像。这一传统一直延续至今，从未中断。如果说文学、哲学、语言学研究的主要对象是以文本系统为主，那么艺术史和视觉文化研究则主要是以图像作为其研究的对象。长期以来，艺术史学科在我国一直处于相对边缘、不受重视的状态。不知是何原因，整个 20 世纪中国著名的综合性大学都具有强大的文史类专业，却很少设立艺术史和视觉文化专业学科。通常都将这些专业放在艺术院校和单科的美术学院内，而这类院校又以艺术创作与实践为主，艺术史作为公共课一直置于边缘状态。相比之下，西方的著名大学和综合院校则普遍设有艺术史与视觉传播专业，其研究和教学均产生了广泛而深远的影响。

自 20 世纪 80 年代以来，西方艺术史学科的发展出现了一些新的变化和理论的转型。这些新的变化主要表现在三个方面：一、艺术史研究的对象不再局限于“精英艺术”和“高雅艺术”，而逐渐扩展到“大众艺术”和“通俗文化图像”；二、艺术史研究的视野不再局限于西方艺术，而扩展到亚、非、拉美等世界范围的艺术图像上；三、艺术史的研究方法也不再局限于本学科的理论方法，而选择和吸收了其他相关学科

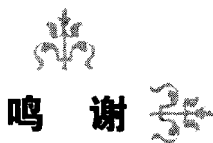
的一些方法和理论体系，如符号学、现象学、阐释学、社会学、心理学、解构主义、女性主义以及文化研究理论等。这意味着传统经典的艺术史正在向一种跨学科和多元性的新艺术史转向。美国芝加哥大学教授 W. J. T. 米切尔指出，当前学术界以及公共文化领域正在发生一种关系错综复杂的转型。这一转变被称为“图像的转向”，由此艺术史学科将会从理论的边缘性转化到学术中心的位置。今天艺术图像和视觉文化研究正逐渐成为学术和文化研究的中心。

事实上，当今的时代已进入了一个视觉图像为中心的时代，电影、电视、摄影、绘画、雕塑、建筑、广告、设计、动漫、游戏、多媒体等正在互为激荡汇流。这个以图像为中心的时代也就是我们所称的图像时代或视觉文化的时代。随着图像时代的到来，视觉文化研究是近年来国际学术界出现的一个新的跨学科研究领域。视觉文化及其研究已经由一个对从事艺术史、电影与媒体研究、社会学及其他视觉研究者有用的术语，变成了一个时髦的，也许还是有争议的研究交叉学科的新方法。关于跨学科（Inter-disciplinarity）研究，法国学者罗兰·巴特认为，“要进行跨学科研究，挑选一个‘学科’（一个主题）而后扩展到它周围的两三门学科是不够的。跨学科研究旨在创建一门不属于任何一门学科研究的新对象”。

正是基于这样一种认识，我们策划编辑出版了这套“西方当代视觉文化艺术精品译丛”，精选欧美当代著名艺术史和文化研究学者的最新论著译介到我国。本丛书的选题大致可分为如下四个方面：一、新艺术史系列；二、视觉文化研究系列；三、公共艺术研究系列；四、博物馆研究系列。通过这套丛书的编选和翻译，我们希望能够反映和体现出国外学术研究的最新进展和动向，并对我国的文化研究和学术本土化有所裨益。

常宁生 顾华明

2006年7月1日



鸣 谢

我最近参加的三个学院性质的活动，形成了并在很大程度上强化了我对于组织本书及其核心论点的方式的理解。首先是于 1999 年 10 月在伦敦考陶尔德艺术学院举行的题为“1960 年至 2000 年艺术史中的理论”的学术会议。我要感谢该学院的院长 Eric Fernie，我与他一起组织了这个会议，感谢他的支持，关心和热情的友谊。2000 年 4 月我在利兹大学的艺术系做了一个演讲，向支持和富有建设性批评的学生和教员，介绍了自己简要的看法。特别要感谢 Fred Orton 和 Griselda Pollock 的慷慨和欢迎，尽管他（她）们的提问和评论是严厉的和坦率的。2000 年 7 月我在泰因河畔纽卡斯尔诺森布里亚大学举行的题为“英国的视觉文化”的会议上，发表了一个演讲。这导致我开始严肃地反思 60 年代的复杂意义和各种遗产。

我在利物浦大学艺术史方面的同事及合作者 Anne McPhee 为我提供了超出她想象的帮助和支持。没有她对于我认为值得的努力的奉献，本书根本就不可能完成。同在利物浦大学的 David Dunster 实实在在地推动本书的写作。远在阿尔伯克基市新墨西哥大学的 David Craven 也许意识不到他多年的友谊和同志般的情谊是多么的重要。加州洛杉矶大学的 Al Boime 一直对我有持续不断的影响。Tim Clark 的著作和友谊使我在情绪低落的时候依然相信自己，尽管在地理上我们天各一方。

Fred Orton 是过去十几年来的亲密朋友和同事，这种关系绝对摆脱

奔宁山脉和后现代性的感情淡薄的束缚：在知识和政治上坚如磐石，是许多逆境中的挚友。Geoff Teasdale 是另一位被接受的约克郡的老兄，一位艺术家和利兹大都会大学的学者，很早就是我的一位敏感和富有同情心的朋友。David Roffe 总是对我有求必应。Tom 和 Kate Hills, Mary Hills 以及 Ivan 也扮演了持续不断的角色。

Jim 和 Jules, 尽管没有意识到自己温厚的影响，但一直使我保持头脑的可靠和清醒，在有闲暇追求理性探索时，使我意识到理性探索的乐趣。其他特殊的朋友对于本书的重要性，他们的名字需要我另列一张纸以示感谢。



序 言



目标和读者

1

艺术史学科在最近 30 多年已经历了根本性的变化。本书企图勾画出这些变化的一些主要方面，并且为读者提供一个解释这些变化的基本轮廓。这是一个艰巨的任务，我的论述必须限制在许多方面。然而，我的目的是在专业的范围内将变化的叙述与自 20 世纪 70 年代以来的时期的变化和重叠的情境——机制的、历史的、广泛的社会和政治的情景——的叙述联系在一起，正是大约从 70 年代起这些变化是在上述情景中发生的。鉴于为了吸引广泛的读者本书在长度上保持了简明性，同样鉴于我的目标的不凡抱负——为 70 年代起所谓的“艺术史的社会史”提供一个开端，很明显我对主题、材料、和个案研究的选择已经是经过高度选择化的。确实，超越这些构成因素，所有我的分析线索（例如，20 世纪 70 年代以来的艺术史）和基本的假定（例如，艺术史是一门具有同一性的“学科”，因此可以说具有一种一致的“知识特性”）都同样是暂时的，这里我的意思是可质疑的。这个研究因此是对一个知识领域的历史发展的理解的贡献，这种理解仍然在发展变化之中。虽然我确信我的论述是正确的，但我承认我的论述是基于一种特别

- 的，视条件而定的焦点，这个焦点与一组特别的兴趣、重点和论述有关，它并不是也不可能作为一种充分的或彻底详尽的解释。
- 2

这些先决条件是必需的，因为我并不想在关于这部书的写作目的，或功能的作用问题上误导任何潜在的读者。我设想会有几种不同的读者群体会发现我的叙述可能在不同的方面有用。一类是包含了那些在一所正式的学术机构环境——在大学、学院或高级中学中学习艺术史的人。我当然希望我已经提供一个强有力的关于学科变化以及这些变化在最近的社会史中的地位论述，这对他们将是具有价值和意义的。本书的一个目的就是要勾画一种关于最近的艺术史研究关注的主要方面的轮廓图，例如，性别和性别角色的视觉再现，检验这些艺术的历史关怀和在同时期出现的所谓“新社会运动和政治运动”（如女性主义和男/女同性恋权利运动）之间的联系。

但我的研究不应该强调性地视为提供真理的“教材”或“课程读物”，也不是用来理解非常复杂、广泛、依然发展着的知识观点、学识、辩论和政治的材料资源。如果这样的情况发生，那将是具有讽刺意义的。因为我试图要表明艺术史学科在总体上已经比过去变得更加开放，更具有问题意识（质疑性）和自我批判性——强有力地特别挑战了设定为一种单一的、确定无疑的历史真理的假定或信念。然而学术机构继续使用艺术史，就像任何其他学科那样，艺术史作为一种机器去“打造”学生，以便“生产”所谓具有某种技术、知识和思维方法的专家式研究生。艺术史学发展中的批评性知识的开放与在过去 30 多年中的学术界持续保守的体制文化（与在现代资本主义社会中大学功能角色相关）之间的紧张对立，也是这个研究中的一个主题。

本书针对的第二类读者群体是那些可以被称为学术圈子中的“工作者”：即那些组织和实施打造学生和培养艺术史研究生的教师。我并
不想冒犯别人。我也是艺术史工作者中的一员，能够了解我想要鼓励

学生采取的任何普遍态度——例如对正统观念的质疑，或批判性地要求思考当代社会中知识的位置和价值——与此同时，我知道我也会不可避免地卷入“制度性再生产”的工作。那就是说，再生产艺术史的学科，帮助提供逐渐代表了艺术历史的权威和真理的东西，并且生产“受过专业训练的”研究生（为这些研究生自身和对他们未来的雇主）。而且我 3
认为学生在对他们所学的东西的价值和应用能力上将带着信心离开大学也是正确的。但是我确实认为，与 20 年前（我那时刚刚从学校毕业）相比，艺术史知识的内容及其价值和目的的意义已经发生了巨大的变化。其中最大的一个变化是关注对社会价值的思考和知识的用途，以及它与更为宽广的文化和历史发展的关系。

创造的、质疑的和批评的审查，例如，马克思主义和女性主义艺术史在过去的 30 多年中已表明是从稍早“运动”，即 1968 年 5 月发生在全世界许多国家中的社会和政治骚乱的影响下中产生出来的。在这些动乱中，游行示威、罢工、静坐和许多其他的活动发生在像巴黎这样的城市里，其中有一个参与的群体——表示抗议的大学生——清楚地表明他们对他们正在学习的内容和方法的价值，或在演讲厅外的世界中运用这些知识并没有信心。阶级和性别政治，伴随着 20 世纪 60 年代和 70 年代早期对资本主义和帝国主义民族国家本质的质疑充当了艺术史激进发展的原动力。越南战争特别集中在反对美国的经济、政治和军事力量在全世界的霸权。这些运动是由卷入 1968 年 5 月风暴中极端化的学生（和一些大学教师）协助和支持的，他们决定直接追求政治和意识形态的目的，但同时也涉及相关的文化和艺术的问题和辩论。这类内部联系的理性质问和活动被认为是一种必要的斗争的形式，这种斗争需要在街头和大学研讨班的教室中同时进行。所有这些情形，参与者都承认，是一些与权力关系、意识形态和物质利益有关的“真正的政治”，而且正是在这些地方，真正的社会变革将能够和应该发生。预计中的社

会主义和女性主义“革命”——一种根本重建社会和政治生活的观念和理想——将必须在全部的体制和社会内部的社会关系中，包括学术界中发生。

- 4 如果活跃于学术界之外的马克思主义者和女性主义者，在理解什么会构成一种真正的社会和政治革命的问题上，以及在这样的革命是如何能够产生的问题上是不同的，那么与这些不同的理解相关的争论也逐渐表现为在 20 世纪 70 年代马克思主义和女性主义艺术史内部的各种发展。稍后，其他政治和意识形态活动和理性探索的形式——基于如种族和性别身份和表征的问题——在 20 世纪 80 年代和 90 年代的政治和艺术史中也开始变得越来越复杂（同样值得注意的是，艺术史的激进教师和学生本身常常就是那些活跃于大学之外的团体的一分子，参与到整体社会中激进社会变革的追求之中）。

鉴于本书是针对教师和学生的，部分是根据我作为一个大学讲师的经验因而具有某种“自传性”，我特别关注我的意图不要被我的同行们所误解。我深刻地意识到我在学科中的同行——所有那些认识和不认识的艺术史家——都曾经全部或部分经历过这段时期（其中一些人还经历了此前许多年的时期），并且能够根据他们自己的经验很好地评判我叙述的情况和原因。激进的艺术史如果不是党派的，参与性的和有时是高度论战性的，那就毫无意义。我希望我必须表达的内容，将同样对那些（各种类型的）讲授和生产艺术史的人有益，并且鼓励他们来评估他们对过去 30 年的看法。正像我所做的一样，这是一个涉及对他们的专业生活进行有价值的反思过程。

构想各部分的结构和这一研究固有的逻辑，涉及试图保持分析上的良好平衡。一方面，我找出了一些基本的组织范畴和概念，例如像“马克思主义艺术史”或“女性主义艺术史”或“心理分析艺术史”等等。另一方面，我思考了 30 多年来代表这一发展的流动变化的种种知识“方

案”，这些方案是由内在不同的及在某些方面是矛盾的主要著作组成，这些著作是由单一的作者，或直接的合作方式，或一个主题探索的松散传统完成的。然而，“范畴”和“方案”最终并不是相互排斥的。被理解为概念的范畴也会发生历史性的变化，而“方案”总是涉及对某种关怀和价值的坚持。在本书研究中，“范畴”和“方案”对于不同的但相关的分析观察的形式，对于从特点角度看清问题的不同方法，是真正有用的名称。这些不可避免地关系到我希望澄清的自己的兴趣和价值评判，虽然我是带着质疑、澄清和说明自己的观念的目的开始着手本书的写作。 5

我希望这部书诉诸的第三类读者对象，是那些没有正规地学习艺术史，而且肯定也不在大学、画廊和博物馆，或在任何其他的专门机构或专业环境中传授和研究艺术史的人。这个群体可能包括一些对艺术和历史感兴趣的人，那些经常观看电视艺术节目，那些喜欢参观美术馆和博物馆或教堂的人，还有那些在自己的家中墙上收藏艺术品，并且经常阅读一些关于特别的艺术家或艺术运动的书籍的人。尽管我在这里提出的部分观点对非专业人士的理解可能会有些困难，但我仍然希望我的论述在总体上可以被理解，以便能够吸引和保持住这批读者。我想他们也许已听说过像约翰·伯格（John Berger）或 T.J. 克拉克这样的马克思主义艺术批评家和历史学家，或像格里塞达·波洛克（Griselda Pollock）和露西·里帕德（Lucy Lepard）这样的女性主义者，以及那些长期参与艺术、艺术批评和艺术史的政治和社会批判工作的教师和作者。

人们时常声称，自 20 世纪 60 年代以来在人文和社会科学中知识发展已经产生了一系列日益晦涩和日益技术化的分析术语，使初学者越来越难以理解。“理论”这个术语经常作为这些深奥的分析形式的一个同义词来使用，而且艺术史中最近的“理论”肯定部分地接受了这种批评。这种批评正像我希望表明的那样，有时是有根据的，有时则不然。我相信，艺术史中某些术语和分析传统的争执是不可避免的，因为讨论

的问题无疑是复杂的，需要一些能够在特殊和严格的方法中使用的专门概念。但是马克思主义和女性主义的艺术史的真正激进的内涵——即对文化人工制品和观念在经济、政治、意识形态和审美方面的运作的丰富而带有分歧的分析——应该是，这种被理解为一套了解和有助于挑战和改变社会秩序的工具的知识，可以对所有的人而不只是对那些在大学学习艺术史的人，具有潜在的开放性和普遍价值。为了影响和留住尽可能多的读者，我在本书的主要部分中保持了我的基本论点。各章中注释和“部分参考书目”部分包含了各种不同的补充材料：一些附加的评论，引证形式的证据，以及大量相关的参考书目资料。我建议为了进一步完善特定兴趣要点，非专业的读者可以先阅读本书的主要部分，而将注释留待以后再查看。

- 6 在大学范围内人文科学和社会科学学科中的传授“理论”的实践和政治，包括艺术史的理论传授，是一个最为关键的容易进入、获得和接受的问题。这是个生产适合于激进艺术史中关于观念和批判的社会激进主义的激进教学法的问题——相当艰难，不断重复，因为大多数大学继续存在，并且受到资助，为了再生产这个现存的社会而培养学生和生产研究生。但是许多学生，从不在意非专业的人们对艺术的兴趣，发现最近的观念和争论是一个需要克服的巨大障碍。在我生活中的不同时刻，有些人是我已确认的主要读者群的成员——上大学前的外行、后来的学生，以及今天的教师——我希望尽力完成一个足够清晰的论点，使所有这三类读者都能够有所收益。

新的、批判的、激进的、社会的

在开始的部分中，我避免使用那个一开始完全可能吸引你对这部

书的兴趣的术语：“新艺术史”。正是这个熟悉的用语已经出现了相当一段时间，至少从 1982 年以来，或在非正式的法中时间还要更早。^[1]虽然它是一个必须加以检验的表达方法，因为它变得普遍流行——虽然被赋予了非常不同的价值——在本书中我一般将采用“激进的艺术史”或“批判的艺术史”这样的术语来代替它，其原因我将在这个序言和随后的章节中加以详细解释。然而，所有这三个术语都包含一种否定的意味，通过这种否定可以对这三个术语加以衡量并且显现出某种优越性来。“新的”、现代的、当下的，用来与带有旧式的、过时的意味“旧”进行对比。“批判的”、质疑的、阐释的，用以对照“缺乏思考的”、“被动的”或“接受的”。“激进的”，根本的、基本的，相对于“边缘的”、“表面的”或“次要的”。此外，在政治上，“激进的”也用来意指“极端的”，它可以同时用于左翼和右翼的思想观念及其组织上（值得一问的是，是否会有右翼激进的艺术史这样的情况存在？）。在所有这些情况中先前的术语——新的、批判的、激进的——都共同具有更好的意思，而为什么、何时、对谁具有这一含义的问题将需要加以说明。

然而，到 20 世纪 80 年代中期为止，“新艺术史”这个用语是一种最常用命名学院艺术史中一个与学科的方法和途径、理论以及研究对象的问题相关的发展范围。^[2]这个范围一般包含：（a）马克思主义 7 的历史、政治和社会理论，（b）女性主义对父权制的批判和妇女在历史和当代社会中的位置，（c）视觉表征的心理分析论述以及它们在建构社会和性别身份中的作用，以及（d）分析符号和意义的符号学的和结构主义观念和方法。相比之下，“激进的艺术史”和“批判的艺术史”，这些术语在 20 世纪 80 年代中期之前曾经被仅仅用来表示艺术—历史的分析形式，这种分析形式直接与大学之外的政治动机、批判和激进主义相联系。

例如，德国艺术史家库尔特·福斯特（Kurt Foster）和威克马斯特（O. K. Weerkmeister）就曾经在 1972 年和 1982 年分别使用过“批判的艺术史”和“激进的艺术史”的术语，后者特别着眼于马克思主义艺术—历史的学术研究和反纳粹活动之间的关系，同时结合了对 20 世纪 60 年代后期和 70 年代中的现代西德资本主义冷战社会的批判。在更广泛的意义上，福斯特和威克马斯特都把自己看做艺术社会史学者，他们的研究分析了艺术的意识形态在历史和当代社会中的角色问题。^[3]

威克马斯特明确地指出，激进的或社会的艺术史必须区分于仅仅是大学中的学术的、方法论的辩论。他声称，如果马克思主义的社会批判曾旨在作为一种政治实践的工具，那么马克思主义艺术史不能被“解释为是该学科的新方法论的完善，而必须将其置于当时更广泛知识和学术运动之中”。威克马斯特审慎地表示，马克思主义艺术史在大学的内部和外部，在整体社会的具体学术机构和其他社会组织中都有着坚实的根基。然而，直到 1968 年到 1973 年间他称之为“晚期资本主义社会第二次总体和政治的危机”时，马克思主义艺术史才开始出现于学术辩论的主流之中。^[4]

“艺术社会史”一词也是从 70 年代初期开始流行的，并且有效地成为激进的或批判的艺术史另一个同义词。艺术社会史一词的运用与克拉克（T. J. Clark）的著作有着特别的关系，克拉克在 1973 年出版的论述居斯塔夫·库尔贝的著作《人民的形象：居斯塔夫·库尔贝和法国 1848 年革命》（我将在下面的第 2 章中加以讨论）中，明确地把这个观念作为一种现成的传统。这个短语在 20 世纪 70 年代晚期被一批艺术史学家采纳和使用，其中包括英国的弗雷德·奥顿（Fred Orton）和格里塞达·波洛克（Griselda Pollock），美国的阿尔伯特·布瓦姆（Albert Boime）、艾伦·瓦拉赫（Alan Wallach）和卡罗尔·邓肯（Carol Duncan）。^[5]克拉克曾在 1974 年的一篇论辩性的文章中煞费苦心指

出,“艺术社会史”的传统在阿诺德·豪泽尔(Arnold Hauser) 20 世纪 50 年代的著作中就有了早期的先例[以及在活跃于 20 世纪 30 年代和 60 年代之间的数十年的艺术史家,如恩斯特·菲希尔(Ernst Fischer)、弗兰西斯·克林根德(Francis Klingender)和迈耶尔·夏皮罗(Meyer Schapiro)的著作]。的确,克拉克称,来自 20 世纪最初数十年中的学者和 19 世纪的某些学者构成了先前这一传统最丰富的部分,艺术社会史家应该在这个传统的基础上吸取灵感。^[6]

虽然“新艺术史”这个名称当时并没有进入艺术史家的语汇,像威廉·马斯特一样,克拉克看到了关于艺术史发展的纯粹学术的专业概念(他形容为“急匆匆地追求新颖”)将会意味着怎样的危险。将两个艺术史家阿洛依·李格尔(Alois Riegl)和马克斯·德沃夏克(Max Dvorák)看做“19 世纪真正重要的历史学家”,称阿比·瓦尔堡(Aby Warburg)、海因里希·沃尔夫林(Heinrich Wofflin)、欧文·帕诺夫斯基(Erwin Panofsky)、弗里茨·扎克斯尔(Fritz Saxl)和朱利乌斯·冯·施洛塞尔(Julius von Schlosser)是该学科发展的“英雄阶段”,克拉克认为当代实践者已经忽略了那个阶段“对意识的状况和再现本质”的根本关注。他们已经将这些开拓性的学者们正在进行的辩论和争论简化为仅仅是“方法”的问题——形式分析和图像学,这些构成了他所谓的现代学科的“单调枯燥的专业文献”的东西。^[7]克拉克认为,这种对形式分析和搜寻符号的着迷现在构成了这个学科的主流,虽然这种艺术史目前正在被大量生产,但其价值和目的与那种真正的创造性的理性探索是相对立的,而这些探索则被不同的人分别看做“批判的”“激进的”或“社会的艺术史”。

今天,在当评论家竞相描述像艺术史这样的专业所涉及的广阔的学术领域的特征时,不可避免地会产生某种大量的归纳概括现象。而且每一个阐释者都必然会用他或她自己的兴趣和价值对该学科、其体制

的环境，以及作为一个整体的社会产生影响。弗雷德·奥顿和格里塞达·波洛克是两位在 20 世纪 70 年代后期和 80 年代早期曾共同工作并发表著作的艺术社会史学者，他们广泛地吸收了马克思本人著作中的思想，以及后继的社会和意识形态分析的马克思主义的传统，并且回顾性地描述了他们反对（并且继续在反对）该学科中作为“体制化的主导艺术史”。^[8]

9 他们的观点认为，这个定义并不仅仅包含大学中由教师生产和学生复制的观念和价值、有选择性的传统，以及历史叙事——这些观念和价值、有选择的传统和历史叙事，是基于克拉克所确认的“伟大的”男性艺术家的专论，以及对形式分析和符号探索的“枯燥的专业文献”。

“体制化的主导艺术史”还包括某些机构，例如像收藏、管理和展示艺术的博物馆和画廊，以及制作和出版艺术史图书的公司。弗雷德·奥顿和格里塞达·波洛克于 1979 年发表了关于文森特·凡高的研究，这个研究旨在提供一个对关于“具有创造性的伟大天才男性艺术家”观念的批判，并且将艺术家定位于处在一个真实的社会和历史世界中的实际一员，他们的研究非常幸运的是他们找到了一家出版社。然而，泰晤士和哈德森出版公司（Thames and Hudson）不愿意接受奥顿和波洛克提议的书名，出版商认为这个标题在商业上将会是一个冒险，因为它似乎与体现在艺术的历史人物角色“凡高”中的流行的具有创造性的男性艺术家天才的神话毫无关系。于是，奥顿和波洛克的研究性著述，《扎根于泥土：凡高研究入门》（*Rooted in the Soil: A Van Gogh Primer*）就变成了泰晤士和哈德森出版公司的《文森特·凡高：一个时代的艺术家》（*Vincent Van Gogh: Artist of his Time*）。某种妥协似乎隐含在最后的标题中，但是奥顿和波洛克的观点认为，在出版业和商业画廊中，艺术史就像在讲座和研讨班中的观念和论点一样，只是一个关于货币和商品的问题。