

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

DEALING WITH THE VISUAL

ART HISTORY, AESTHETICS AND VISUAL CULTURE

Caroline van Eck and Edward Winters

视觉的探讨

卡罗琳·冯·艾克 爱德华·温特斯 编
李本正 译

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

DEALING WITH THE VISUAL

ART HISTORY, AESTHETICS AND VISUAL CULTURE

Caroline van Eck and Edward Winters

视觉的探讨

[英] 卡罗琳·冯·艾克 爱德华·温特斯 编
李本正 译

图书在版编目(CIP)数据

视觉的探讨 / (英) 艾克, (英) 温特斯编; 李本正译.
—南京: 江苏美术出版社, 2009.12
(西方当代视觉文化艺术精品译丛)
ISBN 978-7-5344-2512-7

I. 视… II. ①艾…②温…③李… III. 视觉形象—实用美术 IV. J524

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 229510 号

© Ashgate Publishing Limited 2005

This translation of *Dealing With the Visual* is published by As arrangement
with Ashgate Publishing Limited

登记号: 图字: 10-2007-053

主 编 常宁生 顾华明
责任编辑 顾华明 魏申申
装帧设计 卢 浩
责任校对 刁海裕
审 读 马凤林
责任监印 贡 炜

书 名 视觉的探讨
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 江苏新华印刷厂
开 本 652 × 960 1/16
印 张 22.5
版 次 2010 年 1 月第 1 版 2010 年 1 月第 1 次印刷
标准书号 ISBN 978-7-5344-2512-7
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 5 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“西方晚期现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



作者简介



彼得拉·布劳沃 [PETRA BROUWER] 是阿姆斯特丹自由大学 [Free University of Amsterdam] 建筑史讲师。她也在阿姆斯特丹建筑学院 [Amsterdam Academy of Architecture] 任教。2005 年，她关于 19 世纪荷兰建筑史编纂的论文将由鹿特丹 010 出版社 [010 Publishers] 出版。

戴维·彼得斯·科比特 [DAVID PETERS CORBETT] 是约克大学 [University of York] 艺术史教授，拥有耶鲁大学 [Yale University] 和剑桥大学克莱尔学堂 [Clare Hall, Cambridge] 的客座教授职位。他广泛出版过关于 19 和 20 世纪英国艺术的著作，最近出版了一本《绘画作品中的世界：1848—1914 年英国的现代艺术与视觉性》[*The World in Paint: Modern Art and Visuality in England 1848 - 1914*] (2004)，目前正在为撰写一本关于 19 世纪美国风景画与美学的书进行研究。

卡罗琳·范埃克 [CAROLINE VAN ECK] 在根特大学 [University of Ghent] 教授建筑史论。此前她在阿姆斯特丹自由大学负责由荷兰科学研究基金会 (NWO) 资助的关于修辞在视觉艺术与建筑中的作用的研究项目。她的《雄辩胜于词语：早期现代欧洲的修辞与艺术》[*Eloquence Stronger than Words: Rhetoric and the Arts in Early Modern Europe*] 2006 年由剑桥大学出版社 [Cambridge University Press] 出版。

露西·金特 [LUCY GENT] 1976 年至 1988 年是北伦敦综合工艺学院 [Polytechnic of North London] (现都市大学 [Metropolitan

University])的高级讲师。她是《图画与诗歌》[*Picture and Poetry*] (1982)的作者,《阿尔比恩的古典主义》[*Albion's Classicism*] (1995)的编者。

莱克斯·赫尔曼斯 [LEX HERMANS] 在莱顿大学 [Leyden University] 攻读历史与拉丁文,1990年以一篇论罗马帝国的同性恋的论文获博士学位。他做过十年文化营销顾问,后来于1999年作为阿姆斯特丹自由大学建筑史研究员回归学术界。

德里克·马特拉弗斯 [DEREK MATRAVERS] 是开放大学 [Open University] 哲学高级讲师,兼剑桥大学哲学系附属讲师。他是多篇美学论文以及《艺术与情感》[*Art and Emotion*] (剑桥大学出版社,1998)的作者。他目前正在撰写一部论价值的著作,将由阿库曼出版社 [Acumen Press] 出版。

约翰·皮科克 [JOHN PEACOCK] 在南安普敦大学 [Southampton University] 教授英语。他论因迪戈·琼斯 [Indigo Jones] 的舞台设计的专著已由剑桥大学出版社出版,一篇关于凡·戴克 [Van Dyck] 的绘画中的视觉性的问题的论文(本书中的文章是这篇论文的预览)将由阿什盖特出版公司 [Ashgate] 出版。他目前正在致力于对凡·戴克的贵族肖像的补充研究。

索菲·普勒格 [SOPHIE PLOEG] 在阿姆斯特丹自由大学学习艺术史,刚刚完成修辞学在亨利·沃顿爵士 [Sir Henry Wotton]、约翰·范布勒爵士 [Sir John Vanbrugh] 和尼古拉斯·霍克斯穆尔 [Nicholas Hawksmoor] 的作品中的作用的博士论文。

马西娅·波因顿 [MARCIA POINTON] 是曼彻斯特大学 [University of Manchester] 艺术史埃默里塔·皮尔金顿教授 [Emerita Pilkington Professor]。

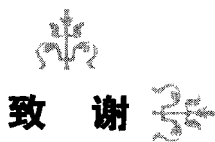
尼古拉斯·萨维奇 [NICHOLAS SAVAGE] 是有资格的目录学

家。他对建筑文献与插图史进行了专门研究。作为皇家建筑师学会[RIBA]的善本书图书馆馆长,他编辑了该图书馆的早期建筑书籍重要典藏的详细描述性目录,该目录第5卷已出版。他现任伦敦皇家艺术学院[Royal Academy of Arts in London]图书馆馆长和版画与素描策展人。

勒内·范·德·瓦尔[RENÉE VAN DE VALL]是马斯特里赫特大学[University of Maastricht]艺术与文化系视觉与媒体文化副教授。她用荷兰语和英语出版了论巴尼特·纽曼[Barnett Newman]的绘画与崇高的哲学和论利奥塔[Liotard]、梅洛-庞蒂[Merleau-Ponty]和列维纳斯[Levinas]的美学的著作。她是剑桥大学出版社(1995)出版的《哲学与艺术中的风格问题》[*The Question of Style in Philosophy and the Arts*]的共同编辑,目前正在撰写一部论当代观看者的现象学与美学的著作。

维多利亚·沃森[VICTORIA WATSON]是威斯敏斯特大学建筑学院[School of Architecture at the University of Westminster]的高级讲师和伦敦克拉肯韦尔 Madge & Watson 的建筑实践的合伙人。沃森博士是英国棉网格工程公司[Cotton Grid Engineering UK]的研究主任,这家公司的建立是为了促进使用绣花线的三维网格作品的发展。

爱德华·温特斯[EDWARD WINTERS]在伦敦大学学院[University College]攻读哲学之前在伦敦斯莱德美术学院[Slade School of Fine Art]学画。他曾为学术期刊撰写关于视觉艺术哲学的文章,为艺术与建筑期刊撰写艺术批评。他是苏塞克斯西迪恩学院[West Dean College]的高级讲师与研究员,在该学院,他也是研究生绘画与素描的课程领导。他还继续作画。

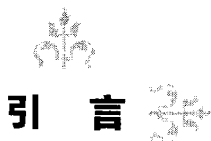


致 谢

本书源于这样一种愿望——从可以恰当阐明它在艺术史、美学及视觉文化中的多种意义和内涵的一系列角度探讨视觉性问题，这个问题已占据人类文化研究的中心地位。人们将视觉性界定为对被置于历史之中的主体之所见及其社会与政治状况的话语阐释或者清晰表达，在最近几十年中，这种视觉性已成为视觉文化、文化研究或者视觉理论等新学科中密切注意与激烈辩论的对象。本书更仔细地审视了这些话语表达，但是，不同于当前的许多论视觉文化的著作，本书以将视觉看做视觉艺术品与建筑的不可分割的特点为出发点。它尝试以我们可以保留它们的视觉特性而又不禁囿于默默鉴赏的领域中的方式系统阐述探讨艺术品和建筑的这种最典型的特性的种种方式。

我们也觉得，不同于当前的许多出版物，本书不仅应当研究视觉艺术中的视觉性，而且也应当研究建筑中的视觉性。因此，我们既收入了关于如何探讨艺术与建筑中的视觉的一般性的论文，而且收入了对个别艺术品与建筑进行深入分析的论文。有些论文是经过特别委托撰写的，但是在编辑过程中我们觉得最好组织一次讨论会，来自这些学科的代表在会上可以交流他们的观点。因此我们非常感谢阿什盖特出版公司，尤其感谢委托此书的帕梅拉·爱德华兹 [Pamela Edwards]，感谢他们的热情与支持。我们也非常感谢威斯敏斯特大学 [University of Westminster]，他们主持了这次讨论会，感谢荷兰科学研究组织

[Dutch Foundation for Scientific Research] (NOW) 资助一项研究，彼得拉·布劳沃、卡罗琳·范埃克、莱克斯·赫尔曼斯和索菲·普勒格的稿件就是在这项研究的基础上撰写的。阿什盖特出版公司的露辛达·拉克斯 [Lucinda Lax] 和技术编辑费利西蒂·蒂格 [Felicity Teague] 以其惯常的勤奋和友好的态度负责本书的付印事宜。然而，我们最感谢的是那些为本书贡献了一个篇章的人，感谢他们的热情反应与耐心。



引言

卡罗琳·范埃克与爱德华·温特斯

诗歌描绘了点缀着日月繁星的天宇,雨雪,由风、水、土造成的薄雾,使你不仅信以为真,而且恍若看到了它们。绘画就是那种诗歌。①

当我学话时,我便被插入了在我存在之前既已存在,在我离世之后将继续存在的种种话语系统。同样,当我学习从社会的角度观看时,即,当我开始用从我的社会环境(或种种社会环境)得到的识别代码清晰表达我的网膜经验时,我便被插入种种视觉话语系统。②

I

在文艺复兴时期第一部关于绘画的论著,莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂 [Leon Battista Alberti] 1435/1436 年的《论绘画》[*On Painting*] 中,将绘画的发现归于那喀索斯 [Narcissus], 这位美少年拒绝了他的追求者们的爱,却爱上了自己在池塘中的映像,这种单恋害得他形容憔

① 皮诺[Pino],《关于绘画的对话》[*Dialogo della Pittura*],第 16r 页。

② 布赖森(1988),第 92 页。

悴。阿尔贝蒂是将这个发现归于那喀索斯的第一位，也许是唯一的理论家，而他究竟为什么这样做，还从未有人作出令人满意的解释。阿尔贝蒂问道：除了对那个池塘的表面的巧妙的拥抱，绘画还会是什么呢？将对那喀索斯神话的这一解释与奥维德 [Ovid] 和菲洛斯特拉托斯 [Philostratus] 所写的变体作一下比较就可看到，当那喀索斯认识到他一直凝视的是一幅图像的时候，这种重大的见识便脱颖而出了。奥维德在《变形记》 [Metamorphoses] 中写道：“他就是我自己！我能触摸到！我现在知道我的形象了/我热恋着的竟是我自己！让我煎熬的欲火是我自己点燃。”菲洛斯特拉托斯对一幅表现这一神话的画作的描述更明确地将那喀索斯对自己映像的凝视与绘画联系起来：“池塘画出了那喀索斯，而这幅画描绘了那喀索斯的整个故事。”^①如果在这个上下文中考虑一下，那么阿尔贝蒂似乎是在表明，那喀索斯发现了绘画，是因为他认识到大自然制作可见物体的视觉再现的能力：平滑如镜的池塘表面映照出了天空和他的面孔。于是绘画就成了可见事物的记录。但是这也似乎表明绘画是对观看者所见之物的再现：那喀索斯一认识到他一直在凝视自己的映像，他便发现了绘画的可能性。因此阿尔贝蒂对那喀索斯的简短的赞颂简洁地概述了关于视觉艺术及对它们的感知的两种不同的观点，这两种观点决定了最近的论艺术中的视觉性的的大部分著作：一种观点认为艺术是对画家所见之物的记录（知觉主义观点，恩斯特·贡布里希 [Ernst Gombrich] 的《艺术与错觉》 [Art and Illusion] 也许是对这一观点的最著名、最有影响的阐述）；另一种观点认为，认出一幅图像是它之所是，这并不是画家或者观赏者孤立的、

① 奥维德，《变形记》III. 463—464；菲洛斯特拉托斯，《画记》[*Imagines*]，第 89 页。关于西方文学艺术中那喀索斯的主题，参见翁洛夫斯基 [Onlowsky] (1996)，关于对《论绘画》中这段文字的分析，参见巴恩 [Bann] (1989)，第 165—205 页和皮科克 (2004)，第一章。

个人心理的知觉行为，而是由社会所构成的识别与解释的行为。于是，研究视觉艺术就成为了对其构成的研究，而所有这些构成中，首先是那喀索斯惊呼他在观看一幅图像。

尽管视觉性是绘画与建筑艺术最典型的特点，那一概念的强烈的主位化却是最近的发展。最早的文艺复兴绘画理论家琴尼诺·琴尼尼[Cennino Cennini]和莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂从凭借绘画手段将不在面前的或看不见的事物呈现在人们面前的角度讨论了绘画。阿尔贝蒂称赞了绘画的“真正的神圣力量，这不仅是因为一幅画，如对于友谊所谈论的那样，使不在面前的事物出现在面前，而且是因为她在许多世纪后又将逝去的人呈现给世人……”^①也有一种悠久的、世界性的传统，这种传统强调的是绘画的冲击力，因为在人们富有成效地使用这一艺术手段，以致再现的力量以造成实物就在眼前的错觉而告终时绘画看上去栩栩如生。^②当然，还有一种技法讨论的传统，琴尼尼和阿尔贝蒂的论著即是引人注目的早期实例，这种讨论针对的是各种各样的问题，既有混合颜色的问题，又有关于如何使用直线透视的指导。

阿尔贝蒂将绘画界定为对于所见之物的记录。^③直线透视由于以光学与数学为依据，因此能够系统地阐述一种建立在因果知识基础上的关于绘画的理论话语，从而使绘画由一种技艺或者机械性的艺术上升为人文学科的艺术。在笛卡儿[Descartes]和德扎尔格[Desargues]的著作中，直线透视不仅成为一种绘画技巧，而且成为一种主体与客体关系的认识论模式。19世纪初，对于眼睛的活动方式的医学研究取得

① 阿尔贝蒂，《论绘画》，第II卷，第25节。

② 关于西欧的这一传统，参见弗里德伯格[Freedberg](1989)和贝尔廷[Belting](1994)；关于世界性的观点，参见马纽拉[Maniura]和谢泼德[Shepherd](2004)；关于人类学的取向参见盖尔[Gell](1998)。

③ 例如参见《论绘画》第27和55节。

了新的发展，随之出现了一种新的视觉范式，切断了知觉者与知觉对象之间的直接关系：生理学研究已经表明，视觉不仅依赖于对视神经的刺激，也可由对其他感觉的刺激引起，例如触觉或嗅觉。视觉真实不再在于知觉与知觉对象之间的一致，而在于眼生理学和视觉器官神经学。^①20 世纪，这种将视觉看做光对于视网膜的作用的问题的科学概念构成了现代主义形式主义的基础：知觉与其对象间的自然的或者经验的联系一旦切断，绘画便不再能在对外在世界开放的阿尔贝蒂式窗口的意义上被界定为对画家所见之物的记录，而只能被界定为对形状、色彩和样式的描绘。在艺术史中，它促成了一种从知觉心理学角度研究艺术的方法，恩斯特·贡布里希和鲁道夫·阿恩海姆 [Rudolf Arnheim] 即是其最著名的代表。^②

从阿尔贝蒂到贡布里希和阿恩海姆，视觉性本身在艺术史和艺术理论中几乎没有主位化，相反，人们从光学、数学或者知觉的生理学和心理学的科学方面界定了绘画的视觉方面——建筑是另一回事，我们将在后文中再简短地予以讨论。在 20 世纪 70 和 80 年代，人们对视觉性在科学中的这一基础提出了质疑。在讲英语的国家，最引人注目的批评是由一批有着文学研究、社会学、艺术批评或者精神分析的背景的学者（可以方便地将他们聚集在新艺术史的名称下）提出的，他们来自普通语言学、结构主义、符号学或者新马克思主义的最近的见解应用于艺术研究。他们的共同点是拒绝将视觉自然化，这种自然化起因于从生理学方面对它所下的定义。新艺术史拒绝了对知觉的形式主义的和心理学的研究方法，这种方法试图停留在视觉领域中，如贡布里希从制作与匹配的方面对西方绘画史的分析中那样。相反，它认为，尽管视觉是一

① 参见克拉里(1990)。

② 参见贡布里希(1988)和阿恩海姆(1956)。

种身体行为,视觉器官的活动,视觉性却是一种社会构成。^①不应认为绘画是对所见之物的记录;在画室中的艺术家的心灵中发生的观看、制作与匹配的个人过程的结果。倒是应当将图像看做一个符号,即看做一种话语行为。因此观看绘画便成为一种社会能力,这种能力是在与一种文化的其他视觉表现——从广告、电影或者色情作品到高雅艺术——的相互作用中获得的。在上面援引的文字中,诺曼·布赖森[Norman Bryson]将知觉与观看巧妙地插到索绪尔对 *langue* [语言] 和 *parole* [言语] 的区分之中。于是视觉性成了对处于历史及其社会状况与政治状况中的主体的所见之物的话语阐释或者清晰表达,视觉文化成了研究这些清晰表达的学科。^②

在最近的这些关于视觉性的定义中,人们的注意力已从将绘画界定为一种视觉媒介的尝试(例如,琴尼尼和阿尔贝蒂在赞扬绘画通过明智地使用色彩或者直线透视将不在面前的事物表现在人们面前的能力时就是这样做的)转移到将视觉界定为将观看者所见之物转化为词语上来;人们认为这种简洁陈述是社会构成,类似于说话者对语言的使

① 参见福斯特[Foster](1988)的序言和纳尔逊[Nelson](2000),第1—9页中的批评。

② 视觉文化学科发展的一个关键时刻是巴克森德尔[Baxandall](1972),对于作为那一时期一般视觉文化的一部分的15世纪绘画的研究。尼古拉斯·米尔佐耶夫[Nicholas Mirzoeff]和W. J. T. 米切尔[W. J. T. Mitchell]将这一发展与整个西方社会的更广泛的图像转向联系起来,在那种转向中,本质上并非视觉的事物被视觉化,并将海德格尔[Heidegger]援引为最先表明这一点的思想家之一;参见米尔佐耶夫(1998),第6—8页和米切尔(1994),第11—35页。关于对作为学科的视觉文化所下的种种定义,参见米尔佐耶夫的读本的引言;詹克斯[Jencks](1995);布赖森等(1991);海伍德[Heywood]和桑迪韦尔[Sandywell](1999);霍利[Holly]和莫克西[Moxey](2002)。1996年,《十月》[October]杂志发出一份关于视觉文化的定义及其与探讨艺术的更确定的学科的关系的调查表,引起了广泛的反应,使人们了解了许多情况:“视觉文化调查表”[Visual Culture Questionnaire],《十月》77(1996),第25—70页。莱文[Levin](1997)强调了哲学史中对视觉的一系列阐释,但是具有对于艺术史和视觉文化中的类似项目的重要的方法论的和历史的含义。

用，而对语言的使用也是被社会的强制力所决定的。^①换言之，从事视觉文化研究的人们所研究的视觉性并不是视觉本身，而是观看者对它的词语解释。他们的视觉理论不是视觉艺术的理论，而是说话的观看者的理论；那个理论直接来自符号学。尽管阿尔贝蒂通过赋予绘画一种数学基础而简洁陈述了一种视觉艺术理论，从事视觉文化研究的人们却将视觉归到词语之下。通过这种解释策略，人们就可以在解释视觉艺术作品时利用人文学科和社会科学的整个范围。

但是文艺复兴的绘画实践与阿尔贝蒂从数学方面所作的系统化相抵触，因为直线透视是建立在我们看东西的单眼模式的基础上的，而实际上人的视觉是双眼视觉。他对直线透视的说明没有包含整个的绘画实践，也没有提供对它的令人满意的解释（是否想让它如此，这是令人置疑的）：如人们已注意到的那样，在《论绘画》[*De Pictura*] 中，在将直线透视描述为对我们观看事物的方式的解释和将它用作图画再现的一种技巧之间存在着一个鸿沟。在《论绘画》第一卷中，阿尔贝蒂首先从光学上对直线透视作了说明，而这是对我们观看事物的方式的几何学描述，然后说明一幅画是视棱锥的一个截面（他关于我们观看事物的方式的一个几何模型），但是没有解释那个截面为什么会导他接着描述的一幅画的透视构成。^②换言之，绘画是不能从光学和几何学方面来界定的（也参见本书中勒内·范·德·瓦尔撰写的一章）。尽管对视觉的定义（这些定义由于利用其他学科而超出了视觉的范围）是关于艺术的学术话语和科学话语的必要条件，却总是要付出代价：特定的

① 参照罗戈夫[Rogoff](1995),第21—22页;格林[Green]和莫特[Mort](1982),第236页。维克托·伯金[Victor Burgin](1986),第204页要求建立一种再现理论来取代传统的艺术理论,这种理论会发展对我们的社交性和主观性的批评形式的象征性阐述模式和手段的批评性理解。

② 阿尔贝蒂,《论绘画》,第19节;参见肯普[Kemp](1990),第23页;北尾薰[Kaori Kitao](1980)。

视觉的丧失。探讨建筑的视觉性的尝试特别清楚地表明了这一点：建筑理论以不断求助于其他学科来阐明它的语汇和原理为特点，在这一点上甚至超过绘画；但是，即使如此，建筑本身凭借它的空间性，凭借它求助于其他感觉而非仅求助于视觉这一特点，抵制着将其转化为语言的种种尝试。但是我们也可以利用心灵哲学来论证这一点。

如果说我们不能将视觉艺术归结为语言学的相等物，那是因为视觉（或者一般感觉）依赖于一个视点。在我们观看事物时不可排除一种主观“感觉”。我们可以描述看到事物是怎么回事，但是这并不是提供一种相等物。对艾莱岛纯麦芽威士忌的泥炭味的描述可以是想象的、生动的、独创性的、富有诗意的、详细的、有眼力的、适当的、多方面的和有助于记忆的；但是它不能提供喝这种金黄色美酒的经验本身的相等物，这是更不幸的。这是因为威士忌酒的味道实质上是经验性的。视觉也正是这样。我可以发挥诗人或者小说家的所有想象来描述一种视觉经验，这些描述可以帮助我们想象被描述的景象的样子。但是，除非我可以看到面前的景象，这些描述不能提供一种相等物。这就是说，在我们对视觉的经验中，我们在和感觉输入打交道。

现在假定我们在这样一种程度上同意新艺术史家们的观点，即，我们认为视觉的历史是社会的，我们的观看受到社会的制约。我们怎样才能使这一点与观看实质上是知觉的这一主张相一致？人们想到的答案是，承认观看具有按照这样一些方式的物理解释：有视力的生物对反射光十分敏感，因为它们的视觉器官能够借助光波的不同频率辨别出轮廓的形状。即，我们看到颜色，是由于事物表面吸收与反射光的方式，由于我们的视网膜对那种光的敏感性。我们看到距离，是因为我们具有双眼视觉。新艺术史家们要确立他们关于视觉的历史是由社会构成的主张，无需否定这一点。（人们怎么能否定这个显而易见的真理呢？）他们需要断言的只是我们观看事物并将这些知觉转化为词语的方