

GM国际美学前沿译丛·第一辑 主编／【中】金惠敏 【斯】阿莱斯·艾尔雅维茨

图像时代

【斯】阿莱斯·艾尔雅维茨／著 Ale■ Erjavec

胡菊兰 张云鹏／译 吉林人民出版社

Toward The Image

图书在版编目（CIP）数据

图像时代／（斯洛文尼亚）阿莱斯·艾尔雅维茨著；胡菊兰，张云鹏译．—长春：吉林人民出版社，2003.2
（国际美学前沿译丛）
ISBN 7-206-04111-6

I．图… II．①阿…②胡…③张 III．①美学—研究
②艺术哲学—研究 IV．B83

中国版本图书馆CIP数据核字（2002）第097079号

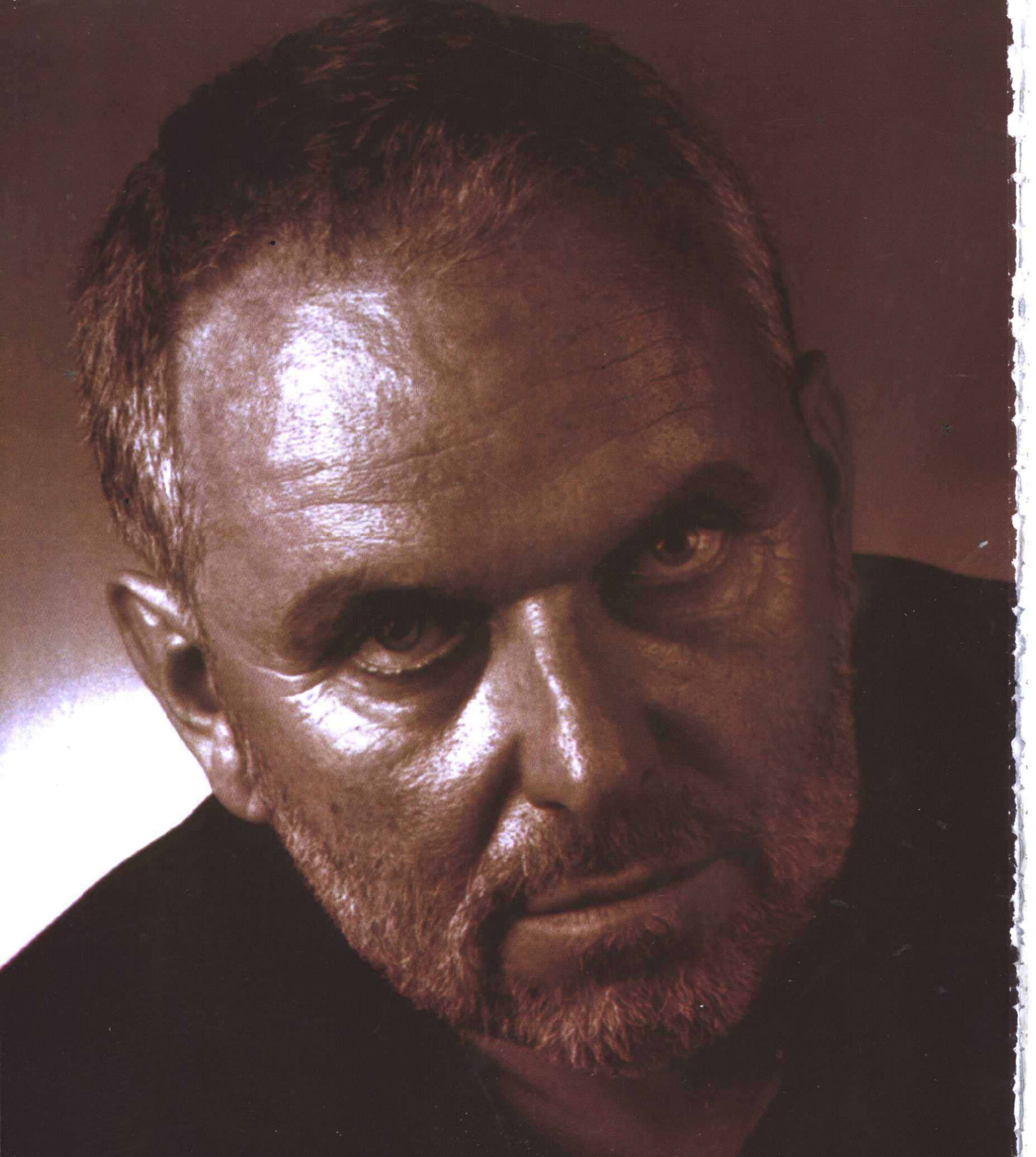
图 像 时 代

著 者 [斯]阿莱斯·艾尔雅维茨 译 者 胡菊兰 张云鹏
责任编辑 杨晓红 封面设计 张亚力

出 版 者 吉林人民出版社 0431—5649710
（长春市人民大街124号 邮编130021）
发 行 者 吉林人民出版社
制 版 吉林人民出版社激光照排中心 0431—5637018
印 刷 者 长春人民印业有限公司

开 本 787×1092 1/16 印 张 20
版 次 2003年2月第1版
印 次 2003年2月第1次印刷
字 数 250千字 印 数 1—5000册
标准书号 ISBN 7-206-04111-6/B·142
定 价 28.00元

如图书有印装质量问题，请与承印工厂联系。



作者简介 阿莱斯·艾尔雅维茨(Aleš Erjavec), 1951年生, 国际著名美学家。(卢布尔亚那)斯洛文尼亚文理科学院哲学所研究员, 兼卢布尔亚那大学教授。曾任斯洛文尼亚美学学会主席(1984—1999)、国际美学学会主席(1998—2001)。出版美学、哲学、现当代艺术与文化评论著作多部,在推动国际美学的球域化及其后现代性的艺术转向上发挥过重要作用。

译丛总序

最近数十年美学经历了巨大的变革。就此而论，它与哲学是同呼吸共命运的，因为我们看到哲学也经历了这样深刻的变化。这里只要我们简单地比较一下半个世纪以前的与今天的哲学情境也就够了，我们将发觉这种变化是何等地巨大和深刻。50年代的西方哲学仍可被划界为不同的文化和政治帝国，如果以地域而论占据主导地位的是德国、法国和英美，而若以其他视角观之，则有纯粹学术性的、激进的和马克思主义的，等等。人们也可以区分英美哲学、欧陆哲学和苏联哲学[1]，或者提出其他有效的辨别以及与之相应的指谓，例如在“西方的”与“正统的”马克思主义之间。

美学同样如此。在德国文化情境中，20世纪的大多数时候就像19世纪，美学主要是被作为哲学的组成部分，如本体论、认识论和伦理学所扮演的角色，因而它也就继续着19世纪的传统哲学体制。在法兰西文化中，美学则倾向于成为一个独立的理论领域，例如为苏里奥（Etienne Souriau）所提倡的，而在英美世界，美学主要是用于分析趣味或美，不论它属于自然还是艺术。

1. Richard Shusterman, "Aesthetics Between Nationalism and Internationalism", The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 51, no. 2, spring 1993, p. 161.

是60年代的法国结构主义削弱了传统的哲学体制，美学当然是这一体制的一个构件：美学所代表的是，用保尔·瓦莱里那至今令人无法忘记的话说，“一个所谓哲学之宫里的厅堂”。结构主义打破了经典的学科壁垒，在这方面它部分地接受了马克思主义理论及其对现存一切所持之批判性姿态的影响，并且一开始就用“方法”去取代哲学的“世界观”，以此它颠覆了19世纪所建立起来的学院哲学的研究传统。但是也正是在60年代末期，另一欧洲传统却同时赢得了其显赫和尊贵，虽然它并非自欧洲而是从美国开始其传播史的。这就是法兰克福学派的批判理论。学派主要成员是30年代为逃离纳粹迫害而后来定居于美国的一批德国知识分子，其佼佼者有马尔库塞、弗罗姆、里奥·罗文塔尔等，他们的理论直接影响了60年代末激进的学生运动。此外，法兰克福学派的重要性还在于它将黑格尔传统引入美国文化。

70年代初期结构主义不再局限于语言学、符号学、人类学，而是大举向哲学、精神分析学、历史哲学、认识论等领域扩张，从而它很快就演变为70年代末和80年代初在法国境外盛极一时的所谓“后结构主义”[2]。

70年代的许多哲学都是被如此急剧地改造了的，各种不相称的理论和学术被生硬地糅合一团，冠以“后结构主义”和超越了法兰克福学派原义从而与女权主义、后殖民理论相结合的“批判理论”，这些名号旋即被等同于或联系于一个更其宽泛和暧昧的文化概念，即“后现代”理论。

这究竟还是哲学吗？问题并不轻松，因为最近数十年已经很难判断一种理论话语是否应当被称为“哲学”。哲学与其他话语实践的本质区别是它的自我反思性品格，但是也许会有人异议于此，而此种异议则又可能变成一个哲学性的主题，变成一个更需投入但注定

2. “后结构主义”是英美学界的称谓，在德国有人称“新结构主义”，而这些称谓对于法国人来说是没有意义的，他们笼统地称之为“结构主义”。

无所收获的问题。

如果说这就是半个世纪以来哲学所走过的道路，那么美学的道路又是什么呢？在许多方面美学踩着哲学的足迹。我们知道，美学界在很晚的时候即是说直到80年代才发现了解构论、批判理论以及后现代话题。因而在此意义上，所谓“踩着哲学的足迹”就不仅是指走哲学所走的道路，而且也意味着落后于哲学。为什么竟如此呢？首要的原因是，美学仍然是传统理论的囚徒：它研究美，而不研究丑；它关心对称，而非畸形；它很在乎理想的“艺术品”，而不大留意实际的艺术活动；它经常地谈论抽象的理论框架，而不去触及具体的艺术作品。换言之，美学家们饱学于美学理论，而对实际的艺术家、艺术新作、新潮和走向则所知甚少。理由很单纯：如果说审美反思的范例性对象是自然美，那么按照康德那个在英美文化语境中20世纪大多时间都很风行的传统，艺术美就只是自然美的延伸。既然美不仅是先验的而且也是普遍的和超历史的，那么就无必要去特别注意那个别的艺术作品以及艺术史上的起伏跌宕：它们毫无例外地都遵循着同一范式、产生着同一审美效果。

在有些国家，美学研究的传统是将艺术与对它的审美反思相分离。这不只是康德美学的结果，而且特别是在德国、在中欧和东欧诸国，还是后期黑格尔之影响所致，在他的哲学体系中也是这样，即美学旨在使艺术“变得有意义”，赋予它以那种只有哲学沉思才可能给出的秩序，“更糟糕的事实是”，黑格尔可能会说，当以哲学的方式对待艺术的时候，因为艺术在此只提供范例，而不指导美学和哲学。再者，20世纪上半叶的大部分时段只有文学（尤其是小说和诗）和音乐这两个艺术样式才被作为如此艺术的典范。惟在极少数情况下，例如在梅洛-庞蒂那里，绘画和雕刻才得到了应有的注意。必须指出，直到上世纪中期电影和摄影都未被真正地当做艺术的形式，因而它们也不是哲学思维的对象，甚至设计或其他实用艺术也都不在艺术之列。

由于结构主义的兴起及其所带来的巨变，美学仿佛一夜之间便丧失了其大部分的合法性，因为结构主义抨击传统的学科界限，抨击艺术史的形式主义，以及它还接受法兰克福学派的思想影响，该学派的新马克思主义方法论不理睬那种对个人化社会领域的条块分割，而是将所有的人类艺术事实包括艺术作品都看做内在地与社会和历史相联系，——这些是致命的。美学开始被视为资产阶级过去的残迹，“艺术作品”甚或“艺术”都是诸如此类的一丘之貉。在一些激进的法国作者例如朱丽娅·克里斯蒂娃、路易斯·阿尔都塞或者彼埃尔·马歇雷那里，“美学”和“艺术”不过是意识形态的捏造和幻构；在阿多诺和大部分法兰克福学派人物眼中，人们可以继续“审美理论”这一提法，但不能再说“美学”，因为后者表示着哲学领域内传统的学科划界。因此，20世纪70年代、80年代、90年代早期，美学只是龟缩在传统的和传统主义的学科壁垒之内，困守着其合法而陈旧的理论概念和术语。

后现代艺术与后现代理论的诞生和剧增将美学由此囚禁中解放出来。从60年代末到70年代初，从80年代末到90年代，两个历史的间距显然已足以容许传统的现代概念如“艺术品”、“美学”甚至“美”的新生和增殖。那帮助此类概念得以传播的也是概念或新概念作品的无处不在，这些作品纷纷要求“艺术作品”的名分，以及至少说在一些发达国家，也是“审美泛化”（aestheticization）的无处不在，所谓“审美泛化”是指对日常环境、器物也包括人对自己的装饰和美化，对此潮流80年代曾有过广泛的讨论，特别是在沃尔夫冈·维尔施的著作里。进一步说，美学也因此淡化了其形而上学意味，我们知道，即使“形而上学”本身也不像它在60年代、70年代和80年代初那样举足轻重。

美学之试图作为一个重要理论话语而重出江湖，一方面需要与哲学的结盟，另一方面更需要来自其所反思的对象的鼎助。

美学达到了自己的目的，这主要得益于艺术与其他一系列符号

艺术事实如文化、新媒介的混合，并且对从前的如现代主义、超现实主义和矫情主义等艺术实践的重新估价，这类估价旨在为当代的也就是后现代的艺术和文化提供新的透视。

第二项条件被成功地满足了，这显然可以从刚才所指出的事实中见出：开始在80年代后期出现的新美学关切新的艺术趋向和运动，洞晓各个艺术创作领域所发生的重大事件，以及不同艺术门类的历史。如果像过去学院美学通常所做的那样，就拿几个经典范例，如莎士比亚、莫扎特、托尔斯泰、毕加索，现在已经不足以展示艺术活动的全景；一个美学家要想获得或者确保其理论的可信性，因而就不得不去了解最新的和最激进的艺术事件。

这个美学家当然还应该是一位哲学家，尽管主要是作为致思于艺术的哲学家。这是因为，在绝大部分情况下，美学不再被看做是关于美的反思，而是首先被视为对于艺术的反思，也就是说，是艺术的哲学，虽然分析美学多少有些例外。作为哲学家的美学家还必须熟悉那一系列虽非与艺术直接相关但毫无疑问具有某种联系的问题：政治的装饰和审美泛化，艺术与文化的互渗关系，在所谓“图像”或“视觉”转向之后的视觉艺术和视觉文化的崛起，商品化的全球文化与艺术的增殖，新媒介的出现，等等。新近哲学的另一个特征是，它渴望再次取得普适性，为此它寻求普遍的、跨文化的，甚至于超人类的艺术、文化、人类和生命的特征。

90年代似乎是一个美学复兴的时期。但是与过去不同，90年代的美学不再是一个孤立的学科，而是一些源自于不同文化、理论和哲学之传统的各种话语的集合，其特点就是混杂，即以艺术为主要（但也不是惟一的）话题的各种因素相结合。文化也开始出现为一个与美学相关的主题，这不仅是因为现代主义在高雅艺术与大众（或消费）文化之间所挑起的坚硬对抗变得逐渐柔和起来，而且二者之间还表现出强劲弥合的趋势，因而就需要一种新的哲学分析和评价。再者，美学理论不再受制于民族特性或者首先为此特性所标志，而

是变得愈来愈国际化和全球化了。一种哲学的或美学的理论于是不再能够被界定为“德国的”或者“法国的”，人们只能说它“在”德国或者“在”法国。今天我们看到的大多是，杰出的个人或“学派”的理论，是他们作为个体创造并传播这样或那样的理论 [3]。值得注意，那些来自于弱势文化或发展中国家的美学家对于不同的哲学和美学传统却持最开放、最热切、最敏感的态度。无论是在艺术和文化中，还是在美学和哲学方面，他们都积极地使用和改造着不同来源的影响。

《国际美学前沿译丛》力图反映十数年来国际美学界的风云变幻，但我们也意识到这不是一套书所能承担得起的大任。本译丛主要萃取西方美学家的新作，从艺术到文学，从文化哲学到严格意义上的哲学美学，选材力求广泛。我们的目的是希望读者由此而对国际美学近年的走向和成就有窥斑之了解。相信读者能够鉴别出其中哪些内容仍旧是“西方的”，而哪些在何种程度上已经是国际的或全球的。不过现在我们可以确定地指出，借用波兰社会学家西格蒙特·鲍曼（Zygmunt Bauman）的话，它们是“球域的”（glocal），即同时是全球性的和地域性的，是普遍性与地方或地域之特色的融合。正是这样一个“球域化”（glocalization）帮助我们建设一种创造性的“球域”美学，它同时葆有人类经验和不同传统的普遍性和个性。没有普遍性，我们的审美经验将无以沟通，而没有个性，我们将不是我们自己。我们生活在悖论之中。不过，这悖论恰正是人类生命赖以存在和茁长的张力。

感谢著者和译者诸君的积极合作和无私奉献，我们知道，这不只是为着与我们两位的友谊，更是因为他们都是业内的同仁，他们视美学为事业，而事业就是他们的生命。最后，应当特别提及译丛责编也就是总策划杨晓红女士，她的不疲倦的对于学术文化的热情，

3. See Ale■ Erjavec, “Philosophy: National and Internatioma”, *Metaphilosophy*, vol. 28, no.4(Oxford, October 1997), pp.329-345.

加之以艺术而非技术的编辑劳动，成就了译丛的出版。我们感谢她，
著者译者感谢她，相信读者也将感谢她。
是为序。

译丛主编谨识
2002年12月8日
卢布尔雅那—北京

内容摘要

本书主要探讨作为当代全球化社会重要特征之一的艺术与文化上的图像“转向” (pictorial turn) 论题。本书的各个章节，既涉及到对新近及当代艺术和文化的哲学分析，也包含了对反映于哲学上的各种理论所做的研究。在带有引言性的章节里，作者介绍了最近时期“图像的”（或视觉的）转向及前因后果，并且结合弗里德里克·詹姆逊的分析，论证了当代文化，即后现代文化最突出的特点不仅是视觉化，而且是全球化和商品化。作者指出，在现代主义与后现代主义之间，以及在现代性与后现代性之间存在着差异和连续性；在第一章，作者从更加广阔的视野对现代和后现代的视觉艺术与文化论题做了进一步的探讨。并且认为（在第二章），近来的图像崇拜文化实践与图像破坏的理论反响在西方历史中是经常出现的。作者认为（在第三章），莫里斯·梅洛-庞蒂的存在主义现象学不仅是克服现代西方人把主客体分开的基础，而且也是战胜把造型与话语分离的基石。正是为了这一目的，作者在第四章对让-弗朗索瓦·利奥塔试图解决这一问题的一部早期著作进行了长篇分析。

从第五章到第九章，作者展现了现代和后现代的视觉艺术与文化的具体实例：在第五章，作者呈现了对视觉艺术的一种运用，表明它如何利用山景摄影来发扬和巩固斯洛文尼亚的民族个性。山脉不仅能够成为照片表现的对象，而且能够成为想像的民族个性之所在。之所以如此，是因为山脉的空灵性，因而我们能够赋予其无限的内涵。在第六章，作者讨论了一个相关的论题，他指出，作为当时的新媒体（摄影和电影），无论从许多实际的还是理论的原因看，它们都理应被用做未来主义者的主要表达工具，但是，何以在现实中却从未实现这一目标？在第七章和第八章里，作者介绍了他所称的“后社会主义的”艺术，它于70年代早期到90年代早期之间出现于各个前社会主义国家和现存的社会主义国家里。他认为，这段时期的后社会主义艺术代表了后现代艺术的特殊情况，它虽然与欧美的后现代主义相关，但是，却也包含着诸如政治化、对政治和意识形态的图像与“二元”方法的使用等许多具体特点，借此，艺术作品既可以被看做是单纯的意识形态制造物，也可以被视为纯粹的审美品。在第九章讨论了一位俄国的后社会主义艺术的代表人物，埃里克·布拉托夫的作品，通过他的作品揭示出艺术和当代社会走向自然的已经发生变化的方法。

在本书的最后一章，作者再次回到现代主义和后现代主义艺术的话题。而在前此一章（即第十章）里，作者论述了特奥多尔·阿多诺和马丁·海德格尔，认为他们是20世纪欧洲哲学领域的两个重要代表人物，但是，无论就个人还是就理论而言，他们又都是对手。然而他们又拥有许多共同的观点，如对艺术的高度关注就是其中之一。

序

在20世纪的最后几十年中，后现代主义与其相关的论题已经成为哲学和理论上讨论的中心话题。从全球的视界来看，这种状况有些像20世纪初期的情况，当时，未来主义在不甚发达的欧洲国家发展，在这些国家里，技术及其种种隐喻仍然表征着一种迷人的新奇事物。它很有些像后现代主义：如果说在大部分发达的西方国家里，后现代主义还不是一种如此重要的问题，或者常常受到批评性甚至轻蔑性的审视，那么在前社会主义国家和发展中的社会里，后现代主义则具有肯定性的指称，因为人们不仅认为它在促进多元性，而且还认为它允许这些国家发展属于他们自己的、又常常是折衷的艺术和文化，使其不再是边缘的（就像在现代主义情况下的情形那样），而是作为全球的地方性文化的一个组成部分。事态的此种发展与一些国家（或者其中的一些部分）向后工业时代和后工业社会的过渡恰相一致，因而与它们向后现代时期的过渡也是一致的。然而，后现代主义和后现代性的这一问题正是发生于这一过渡进程之中，即发生于这一过渡时期（transitional period）：在这一时期，存在于新和旧之间的差异、过去与可能出现的未来之间的差异，都是非常

明显的，这种论断同样适用于社会的、文化的和历史的真实，同时也适用于针对这一真实而产生的理论反映。后现代主义这一术语正是此类境况的结果：它所表示的即是已经终结的，而不是即将要发生的事物。它还揭示出我们必须寻找新的理论工具来分析和理解已经发生了变化的境遇，因为在这种境遇中，旧的专有术语已经无能为力，因为它与过去的种种情形有千丝万缕的联系，并且依赖于过去的这一切。我们应该把艺术和文化放在这同一个变化中的和过渡期的框架中进行观察，因为它们在本质上依赖于对它们的论题而言所产生的更加广阔的境遇，在此种境遇内，艺术和文化才得以发展出它们的一些具体特性来。也正是这种艺术和文化以及对它们所进行的哲学反思构成了这本书的主题，在此，我把它敬献给中国读者。

这本书稿从90年代早期逐步开始构思写作。当时，在艺术和文化领域里的“视觉的”和“图像的”转向问题（正如理查德·罗蒂早些年所描述的，这种艺术和文化的“视觉的”和“图像的”转向与“语言学的”转向是对立的）是哲学和社会理论中展开的众多讨论和出版物的主题。这些论题与大约在同一时期出现的其他一系列话题密切相关：如视觉中心主义（马丁·杰伊）、凝视（诺曼·布莱森）、观察者（乔纳森·克拉里）、对超现实主义的重新评价（哈尔·福斯特和罗莎琳德·克劳斯），等等，不一而足。

如果您来自于斯洛文尼亚，一个小小的欧洲国家，它而且还是不同文化的交叉路口（如中欧的、德国的、意大利的、地中海沿岸的和巴尔干半岛的文化，等等），那么，在很大程度上您不仅仅是一个巨大文化群落的成员之一，而且还意识到文化和其他方面的一些差异：在某种程度上，正是这些差异建构了您自己的文化个性。也正是由于这一原因，您面前这本书的主题才涉及如此众多的不同理论和文化的领域，这些领域所涉及的范围从意大利和斯洛文尼亚，到中国和古巴，从未来派到马塞尔·杜尚，从绘画到摄影，从存在主

义现象学和拉康哲学里的心理分析到阿多诺和海德格尔。

我坚信，哲学和美学作为一种艺术（或许还包括文化）哲学，在本质上依赖于它们的更加广阔的社会和历史构架和境况的一些活动 and 实践。同时，我还深信，哲学和美学这两者主要是对个体、社会、政治、历史和艺术、文化，以及它们自身的地位和机能等等提供一种批评性的反思。同时，哲学和美学还应该保持自我批评和自我反思的特征，也就是说，哲学和美学应该不断地反思自身，反思自己的活动并为自己确切定位。同时，它们还应该帮助我们理解真实，不管此种真实是社会的或者是文化的和艺术的；它们还应该帮助我们来理解我们自身在这些社会的、文化的和艺术的真实中所处的位置；了解我们感知自身和他人的方式，以及表达我们自己、表达我们个人的和主观的体验、感知、理解、评价、特性和我们的自我感知等等的方式。

在这本著作里，我对上述的一些内容尽我所能地进行了阐释。在我看来，阐明某一特定艺术作品的创造、建构，以及被大众感知的方式，不仅不会削弱这部作品在艺术上的关联性和独立性或者特性，反而只会确定和巩固这一艺术品，即在一定的社会的、历史的和政治的空间里、从而也在想像的和符号的空间里对其特性加以确定和巩固。准确地说，正是在这种想像的和符号的空间里我们自己的特性和主体的自我才被一步步地建构起来，并且也正是由于这一原因，艺术和文化（因为更宽泛一些的概念包含着大众文化和消费文化）对我们才是如此地重要，它们自己也同时成为一种实体本身（an entity per se）。换句话说，艺术作品和文化的制造物从来就不单单是“仅仅为”（nothing but）（如若这样，艺术作品和文化产品就被还原到了它们所发源的社会、历史的和阶级的某种地位），而它们的含义总是“不仅仅为”（more than）其所发源的社会、历史的和阶级的某种地位的一种简单的和过分单纯化的扩充。因此，无论是意识形态的这种还原，还是意识形态的隔绝，都不能帮助我

们理解和欣赏一件艺术作品和文化的产品，因为，这种作品常常是在上述两者间的张力中诞生的。不妨来看一下现代主义：如果现代主义不是创作于上两个世纪在意识形态和政治上都具有竞争性的主流叙述的环境之中，它就会是不同的吗？如果“后社会主义”艺术不把意识形态的和政治上的意象与程序用做自己的论题，它就不会失去其所拥有的艺术和表现上的价值吗？如果意大利的未来派不把自己还原到它纯粹的艺术发明的地位，例如立体派的一些发明，它们就不会失去它们的艺术力量吗？

能在中国出版此书，我深感荣幸。当今，中国也经历着从工业社会向后工业社会的过渡，因而也可以说在经历着从现代主义向后现代主义的过渡。这种相关联系在中国，尽管由于不同的历史环境，与在其他国家的情况可能会有些不同，但是视觉文化、现代主义规范的终结、全球文化对其自身脱离背景和重新融入背景的深刻的影响力，也都是无所不在的事实。我期待，在本书中提出或者得以展开的一些理论，以及在此讨论并进一步阐释的艺术和文化上的某些事件和著作能在中国的读者中产生共鸣。这种共鸣或许与孟子（轲）所谓的“主要法则”（the major principle）有关系，而我们共同关心的问题也正是在这种共鸣中得到进一步的思考，并在哲学上明确地得到澄清。

目录

译丛总序／1

内容摘要／1

序／1

第一章

“我从不阅读，只是看看图画而已”／1

第二章

满足眼睛／20

第三章

直接标示物：布莱森、梅洛－庞蒂与超越／41

第四章

话语与造型：利奥塔的遗产／66

第五章

山脉摄影与民族个性的建构／109

第六章

美学与缺席的政治：意大利未来派／146