

## 扩展的视野：

# 当代艺术史研究对象与范围的转变

□ 常守生

1994年至1996年，我受国家教委资助，作为访问学者在美国伊利诺斯州芝加哥艺术学院艺术史、理论与批评系和芝加哥大学艺术系，作西方后现代艺术状况的博士后专题研究。在此期间，由于对西方艺术史学科的研究发展和现状的兴趣和关注，我还参加了由詹姆斯·埃尔金斯(James Elkins)教授主持的艺术史理论和方法研讨班。该研讨班成员主要由艺术史专业的硕士和博士研究生组成。学员们研读艺术史学科的代表性论著，并对当代不同学派的理论与研究方法中的一系列问题展开学术讨论。我还清楚地记得当时埃尔金斯教授重点推荐阅读的一些著作有：迈克尔·波德德的《批评性艺术史家》、迈克尔·巴克森德尔的《意图的模式：关于图画的历史解释》、D.普莱茨奥斯的《反思艺术史：关于一门羞怯学科的沉思》、汉斯·贝尔廷的《艺术史终结了吗？》、诺曼·布莱森的《视觉与图画：注视的逻辑》、《词语与图像：法国王政时期的绘画》和《诗画：法国新艺术史论文集》、里斯和博泽罗的《新艺术史》、W.J.T.米契尔的《图像学、形象、文本和意识形态》、F.哈斯克尔的《赞助人和画家：巴洛克时代意大利艺术和社会关系研究》、G.波洛克的《视觉与差异：女性、女性主义和艺术史》以及C.诺瑞斯的《解构：理论和实践》等十多种论著。

研讨班学员在认真阅读上述当代艺术史论著的基础上，每次都对一个相关的主题展开讨论，这些论题包括：艺术史研究的对象和范围，艺术史发展的模式，艺术史与当代艺术的关系，艺术史与精神分析，从词语到图像：符号学和艺术史，女性主义与艺术史，结构主义与艺术批评，艺术史的分期标准，艺术史研究中的阐释，传统艺术史与新艺术史等。研讨班上的气氛热烈，各种思想和观点的冲撞常常会引发出许多新的认识，给人以启迪。总的一个感觉是，艺术史学科目前在西方正处于一个新的发展阶段，在整个当代学术文化的大背景下，来自其他学科的各种理论和方法都在不断地对艺术史研究产生影响，并向艺术史学科领域渗透。因此，艺术史也可以说正处于一个大的转变时期，艺术史研究的理论与方法还有待不断完善。特别是面对当代社会新的传播媒体，如广告、电影、电视、电脑和网络所产生的无处不在的图像文化的挑战，艺术史学科需要检视自身的学术定位，重新确立自己的学术角色，并担负起未来的视觉文化研究的使命。由此，也使我联想到了中国艺术史学科的发展现状和存在的一些问题。

近年来我国的艺术史研究和学科建设与发展取得了一定的成绩，除了全国一些主要的艺术学院相继建立了美术学(美术史)系外，东南大学、北京大学也先后组建了以艺术研究和人文教育为主的艺术学系。尽管对各类艺术的讨论和著述在中国有着悠久的历史 and 传统，但作为一门现代意义的人文学科而言，艺术史学在中国仍然是一门非常年轻的学科。根据现代学术的标准，衡量一门学科的发展是否成熟和完备可以从下述几个方面来加以考察：1.具有一支相对稳定的研究和教学队伍；2.建立相应的学科研究和教学机构；3.创办一批高质量的专业学术期刊，以及出版反映本学科学术研究成果的专著和论文；4.建立全国和地区性的专业学会和学术团体组织；5.定期或不定期举办本学科专业的专题研讨会和学术交流活动；6.建立学科内部相对稳定的学术规范：如共同认可的研究对象、研究范围、专业术语、研究方法和理论体系；7.广泛参与同学科的国际学术交流，并能产生较强的国际影响力。

按照这样的标准，我们可以看到，我国艺术史学科的发展显然处在一个初期的阶段。首先，艺术史学科的教学和研究人员主要集中在专门的艺术院校，他们大多只是把艺术史作为一门公共课来教学，以至沦为艺术创作的附庸。除少数大学外，艺术研究在我国的综合性大学中还未能普遍地确立自身的学术地位，这与国外艺术史研究和教学在整个高等院校人文学科中所占的重要地位形成了强烈的对比。其次，就美术学(相当于西方的艺术史学科)而言，目前全国具有博士学位授予权的学术单位只有中央美术学院、清华大学美术学院、中国美术学院、中国艺术研究院、南京艺术学院、北京大学艺术学系和东南大学艺术学系七家。自80年代以来我国培养的该学科专业的博士数量极为有限(总数约在20人左右)，而且他们主要集中在各自的学术单位从事教学和研究工作。第三，在社会转型时期，由于受到商品经济大潮的冲击和影响，原有的一些学术性较强的专业理论期刊，如《美术史论》、《美术译丛》、《美术思潮》等或停刊，或改版，出现了一时的学术萧条景象。直到近年来东南大学创办《美学和艺术学研究》，湖北美术学院创办了《美术学研究》，加上原有的《美术研究》、《新美术》、《艺苑》、《朵云》和综合性的《文艺研究》，才勉强为美术学科研究保持了基本的学术论坛和阵地。

与西方发达国家相比，我国艺术学科的薄弱环节还表现在未能建立

全国性的或地区性的专业学科学会，更谈不上定期举办有关学科发展问题的学术研讨会。中国美协尽管下设有美术理论委员会，但其任务主要是关注艺术创作和批评交流，而不是一个学术研究的组织机构。由于没有全国性和地区性的学术组织，学术研究缺乏长期和整体性的规划，学术交流、沟通和相互间的协作不够，致使大多数研究人员仍处于学术“个体户”的状态，从而造成了研究课题和研究成果在低层次上大量重复的现象。80年代后期以来，国内学者有计划地编撰出版了几套大型艺术通史著作，如王伯敏主编的《中国美术通史》(12卷)、王朝闻主编的《中国美术史》(10卷)、朱伯雄主编的《世界美术史》(10卷)，此外还有一定数量的艺术史的专题论著和论文集相继出版，基本上能够反映我国当前艺术史研究的现状和水准。

现代学科的进步和发展是一个动态平衡的过程。当一门学科发展到一定阶段就必须建立基本的学术规范，如确立基本的研究对象，划定学科研究的领域和范围。学科制度化和规范化的一个基本方面，就是每一学科都试图对自身和其他相近学科之间的差异进行界定，共同确认和统一术语体系和研究方法体系。中国现代美术学的形成，存在着中国传统学术体系和西方现代艺术学体系交融过程中出现的矛盾和冲突现象，因此，还需要有一个不断调适和整合的过程。例如，对学科的基本术语和概念的认识和理解，以及对运用西方现代艺术学理论和方法来研究中国艺术史的有效性问题上，都还存在着一定的分歧。老一代研究艺术的学者具有较深的国学功底，对传统的文献史料掌握较好，在对古代艺术家和作品的研究上大多注重编年、考据、鉴定，以及品评的方法；中年一代学者由于受到西方思想的影响，在研究中能够自觉地运用马克思主义的理论与方法，同时结合中国传统的史学方法，注重社会背景、阶级关系和意识形态对艺术生产的作用。从80年代中期开始，国内学术界有意识地翻译介绍了一批重要的西方艺术史学名著，如沃尔夫林的《艺术史原理》和《古典艺术》、帕诺夫斯基的《视觉艺术的含义》、豪塞尔的《艺术史哲学》、贡布里希的《艺术与错觉》、《图像与眼睛》、《象征的图像》、《理想与偶像》，以及阿恩海姆的《艺术与视知觉》等。这一工作已经对我国艺术学的研究和学科发展产生了积极的影响。一些中青年学者也开始尝试运用风格分析、图像学、社会学、心理分析、视知觉心理学和接受美学等西方艺术学的理论和方法，来研究中国美术史的材料、个案和课题。当然，要想取得具有较高学术价值的研究成果还须假以时日。中国艺术史学科的发展与繁荣既需要认真总结和整理自己学术传统中的经验和方法，同时也需要积极引进和借鉴国外学术发展的理论成果。但从整体上来看，我国艺术学界对西方当代艺术学科的发展和现状的了解和认识都还远远不够。学术译介和研究工作明显地缺乏系统性和长期的规划性。西方艺术学发展史中的一些里程碑性的著作和当代学科发展前沿的许多重要著作都未能及时地翻译过来。这项工作的实施需要学术界、翻译界和出版界的有识之士的共同努力和协作才能完成。

中国艺术史学科的研究和发展，作为人文学科的一个重要门类，既应保持学科自身在一定范围内的独立性和自主性，同时也应具备在整个现代学术文化背景中的开放性和同步性。著名考古学家，原美国哈佛大学教授张光直先生在倡导中国人文社会科学学科应该跻身于世界主流时，提出了实

现这一目标的三部曲：“第一，跳出中国的圈子，彻底了解每个学科在当代国际主流中的关键问题、核心问题是什么；第二，研究中国丰富的材料，在分析和阐释这些具有特色的材料后，看看能否对整个人类共同关心的问题具有新的价值和贡献；第三，如果有价值和贡献，一定要用世界性的学者能够看懂的语言写出来。”我们预期在面向21世纪的中国艺术学科在不断走向学科规范化的同时，也必将在整个国际人文社会科学界赢得自身应有的学术地位。

自80年代以来，西方艺术史学科的发展出现了一些新的变化。这些变化的原因部分是来自对艺术史学科自身历史发展的反思和重新认识，部分是受到当代西方学术大背景的刺激和挑战的影响。许多中青年一代的艺术史学者越来越意识到，作为一门年轻学科的艺术史在19世纪末20世纪初之交曾处于理性生活的最前沿，而到了20世纪60、70年代却大大落后了。在艺术史研究领域，至少有两三代学者已停止了理论性的思维活动。艺术史学科的先驱者温克尔曼、莫雷利、李格尔、沃尔夫林等人所开创的学术研究和思想体系，在今天已退化成为一种毫无创见的常规职业，并在艺术市场和博物馆收藏的压力下逐步变成了一种碌碌无为的学术机器。其中一个最有趣的现象就是，本世纪初从艺术史学科发展出来的理论和方法体系，如艺术意志(Kunstwollen)、风格分析(Stylistic Analysis)、作品鉴定学(Connoisseurship)、图像志分析(Iconographic analysis)等，不仅为艺术史学科自身的发展奠定基础，而且还对相关的其他学科(考古学、人类学、美学和文学)产生着持续的影响。然而今天的艺术史学科却正在自觉或不自觉地借鉴和引用其他学科发展出来的理论与方法，如精神分析(Psychoanalysis)、阐释学(Hermeneutics)、符号学(Semiotics)、解构主义(Deconstruction)、女性主义(Feminism)等。近20年来，由于中青年一代的学者的不断探索和努力，艺术史学科的发展已出现了许多新的转机。传统艺术史和新艺术史之间的差异已日趋明显。而艺术史学科在当代的变化最直接地体现在学科研究的对象和范围上。

### 1. 艺术史研究对象的变化

西方艺术史学科自形成以来，一直是以历史上造型艺术中的绘画、雕塑和建筑作为研究对象的，而其中又以古代希腊罗马的雕塑和建筑、文艺复兴的绘画，以及17、18和19世纪的绘画和建筑为中心的。由于历史上的艺术向来被分为“高雅艺术”和“低俗艺术”两大类，传统艺术史一向关注的是那些“高雅艺术”，即所谓“美的艺术”。50年前艺术史学科对研究对象有着非常明确的界定，像连环画、插图、广告、摄影图片、各类装饰工艺品等都不是真正的艺术史家所关注的对象，更不用说电影、电视，以及最新的电脑制作的各种虚拟图像了。1982年美国学院艺术协会主办的《艺术杂志》曾以“艺术史学科的危机”为专题，对艺术史学科的现状展开讨论，该专辑的编者亨利·泽尼尔先生认为“艺术史需要反思学科研究的对象”，这是一个当务之急的问题。<sup>①</sup>洛杉矶加利福尼亚大学艺术史教授D.普莱茨奥斯也认为，当前艺术史学科需要关注的一个问题是，“艺术史研究的特定范围和对象的概念，即学科的界限范围以及辨别和建立这些界限的准则是什么？”<sup>②</sup>此外，还有一些学者尖锐地指出，传统的

艺术史研究所使用的风格分析、图像志,以及作品目录,决不像当时的作者所声称的那样是中性的和客观的学术活动,相反它们都是为统治阶级的意识形态服务的。艺术史还不可避免地深深地卷入到艺术市场的商业活动中,而这在很大程度上也决定了艺术史的研究对象问题。所谓高雅艺术的绘画、雕塑和建筑,其实是少数受过高雅文化教育的社会群体而制作的,这些社会群体都具有大致相似的社会地位、文化背景 and 世界观。这样的认识就导致了艺术史研究中的两个相互关联的问题的思考:什么才是真正的艺术?艺术史所研究的客体(对象)应该是什么?

早在1962年,美国艺术史家耶鲁大学教授乔治·库布勒就提出,艺术品的范围应该包含所有的人造物品,而不仅仅是那些无用的、美丽的和富有诗意的东西。<sup>①</sup>根据这样的观点,整个人造物品的领域就与艺术史的研究领域相吻合,而成为今天艺术史的研究客体。今天,人们也越来越意识到对于了解历史和文化,以及不同民族和社会来说,把艺术分为“高雅”和“低俗”的观念完全是人为的文化偏见所造成的。任何对艺术史学科的重新界定都必须承认:艺术史研究就是对人类文化中不同时代和不同地区的视觉形象的分析 and 讨论。在传统观念上,这就意味着把对艺术作品(它可以是绘画、雕塑、建筑或其他图像和人工制品)的考察定位在一个历史的、社会的和文化的有机情境中。这样,许多以前被认为是“次要”和“低俗”的艺术类型,正越来越引起艺术史学者们的普遍关注。一件15世纪意大利的手工艺品与拉斐尔所画的圣母像可以具有同等的学术研究价值。自文艺复兴以来所建立起来的“美的艺术”与应用艺术、装饰艺术、民间艺术和大众艺术之间的区别,也变得越来越不明确了。尽管在当代博物馆的艺术展览中,传统的绘画和雕塑媒体仍然占有一定的优势,但我们也可以越来越多地看到诸如法国家具、俄罗斯服饰、中国出土文物、埃及木乃伊或大洋洲宗教礼仪物品这样的艺术展览。艺术史的研究理所应当地对这一范围广阔的视觉物品的世界作出积极的反应。

另一方面,传统艺术史还面临着来自20世纪艺术发展与变化的挑战。许多艺术史家对把握变化异常并具有文化实践性或实验性的当代艺术感到极为困惑,显得多少有些力不从心。德国艺术史家汉斯·贝尔廷就曾不无感慨地指出,自19世纪末以来,艺术史家和艺术家就开始分道扬镳了,除了像拉斯金这样的特例外,艺术史家们就不再为他们同时代的艺术家安排在艺术史中的位置。而且艺术史家们通常也不去撰写一部直至今日的完整艺术史。<sup>②</sup>哈佛大学教授诺曼·布莱森也认为英语世界的传统艺术史由于与当代艺术批评的分离,导致了艺术史家们在解读当代视觉文化的能力上缺乏自信心。<sup>③</sup>相比之下,文学研究领域的情况就不是这样。文学研究和批评的视野极为广阔,在研究方法上自觉主动,并具有挑战性,对当代文化的阐释和批判上也从容不迫,令人信服。因此,如果当代艺术史家不能超越传统审美经验的范畴和对艺术作品的规定,那么他们就会丧失在当代文化研究领域中的合法身份和基本的发言权,同时也面临着被学科自称要分析和研究的对象——视觉艺术和视觉文化所抛弃的危险。

更为现实的问题是,我们今天生活在一个充满图像信息的时代,非文本的视觉文化,诸如,电影、电视、录像、摄影、广告、交通标志和信号、建筑、环境艺术、车辆上的涂鸦绘画、卡通和连环漫画,甚至包括商品的外包装等,无不处在历史、社会和文化的相互作用之中。而且这个大的视觉文化氛围时时刻刻都在影响着我们的生活观念和方式。在

当代社会,从著名博物馆收藏的古代大师的油画到最新高科技的电脑制作的虚拟图像,图像世界正在以惊人的速度不断增加,新鲜活泼的大众视觉图像文化甚至将古典的文本文化挤压到边缘,大有后来居上成为主流文化媒体的趋势。美国学者W.J.T.米歇尔在其《理论的想象》一书中敏锐地指出,“一种关系错综复杂的转型将再次在人文学科的诸多种学科和公共文化的领域中。我想把这一转变称之为‘图像转捩’,图像现在渐渐成为人文学科的中心议题,就像语言曾经所做的那样。”<sup>④</sup>所有这些视觉图像也都要求艺术史家对其作出新的文化阐释。因此,艺术史作为研究视觉图像的一门人文学科要想进入当代学术主流,就必须关注“图像转捩”这种特殊的当代文化现象。一个宽泛的视觉艺术和视觉文化的观念已越来越被中青年一代的学者们所接受。今天已经不再需要为学者们对媒体、图像、象征符号体系的兴趣进行辩护了。我们正在被迅速增长的影视图像、标记,以及位置不定而影响广泛的声响所包围,在这样的文化情境中,复制和现实,媒体和事实之间的边界也已变得模糊不清。<sup>⑤</sup>这些媒体因素正在不断地取代自然而成为我们感受世界的主要经验。对艺术史研究来说,在这样一种氛围中,全面审视和考察作为历史材料的图像文化、知觉定势和媒体作用无疑是合理的。

伴随这种研究重心的变化,艺术史研究领域出现了一批新的专业刊物,其中较有代表性的是《词语与图像》(Word and Image)、《十月》(October)、《表征》(Representations)、《布洛克》(Block)、《批评探索》(Critical Inquiry)、《影屏》(Screen)、《建筑评论》(Architectural Review)、《设计史杂志》(Journal of Design History)、《设计问题》(Design Issues)、《摄影史》(History of Photography)、《花园史杂志》(Journal of Garden History)等。不同学科之间的相互交叉和交融引发了大量新的问题和新的研究课题。在当代艺术史研究中,尽管大多数艺术史家仍然相信,拉斐尔在艺术史上的地位和荣誉是不会动摇的,但艺术史学科研究对象和范围的拓宽显然也是学科发展的必然趋势。

## 2. 艺术史研究范围的拓宽

19世纪上半叶,西欧社会的快速发展冲昏了西方人的头脑,他们对未来充满了信心,并大肆宣扬西方在人种和文化上的优越,把西欧一隅的文明进步视为这个世界历史发展的共同模式,这些观念表现在历史理论和编纂上,就形成了一种典型的欧洲中心论。近代以来欧洲中心论一直是西方历史研究的自觉或不自觉的价值取向,艺术史的研究也不可避免地以欧洲艺术或西方艺术作为其中心关怀。被贡布里希称之为“艺术史之父”的德国哲学家黑格尔,在他的《历史哲学》中曾这样描述过非洲,“它没有可以展示的进展或发展”,“非洲仍然处于纯自然和非历史的状态”,“历史的真正舞台”只存在于亚洲和欧洲。但长期以来,印度和中国也“停留在一种静止、稳固的状态,因而从某种意义上讲它们也好像处于世界历史之外……”到本世纪初,西方已经控制了整个世界文化的80%。处于西方文化圈以外的民族迫于西方经济和政治的压力,默认西方的时间和历史进程体系。这些民族从他们自己的世界中心被强行挤到相对西方的边缘地位。我们可以看到这种欧洲/西方中心的倾向深深地影响了几代艺术史家的研究工作,并在很大程度上限制了西方艺术史学者的视野。无论沃尔夫林、

帕诺夫斯基、肯尼斯·克拉克、布伦特,还是詹森、夏皮罗、巴克森德尔等人大都很少论及非西方的艺术。

另一方面,我们从英美国家最有影响的艺术通史教材的编写体例来看,这种西方文化中心论的表现也是十分明显的,这些著作主要有弗里德里克·哈特的《艺术史:绘画、雕塑和建筑》、休·奥纳和约翰·弗莱明的《世界艺术史》、海伦·加德纳的《加德纳艺术通史》、H.W.詹森的《艺术史:从历史的黎明到今天主要的视觉艺术概观》和苏珊·沃德福特等编著的《剑桥艺术史》。其中仅以詹森的《艺术史》巨著为例就很有说明问题。这本在美国高校被广泛采用的艺术史教科书,自1962年首次出版发行以来,已重印20多次,并被翻译成为14种语言,销售已达250多万册。直至今日,这部印刷装订精美,字字珠玑的艺术通史依然在对数以千计的学习艺术史的大学生产生着重大的影响。美国《艺术杂志》评论称其为,“已使用四分之一世纪的20世纪里程碑式的美术史教材。”<sup>⑥</sup>该书影响之大可见一斑。然而,只要看一下该书的目录和编写体例,我们就会明白,这部重要的艺术史教材所讨论的内容除了西方世界艺术的发展历程外,并不包括世界其他民族和文化的艺术。因此这部通史的视野远非全球性的。作者在书的“后记”中写到,“这里的美术主要是指大西洋两岸文明的产物。而印度、中国和日本,以及前哥伦布美洲的艺术传统早已丧失其生命力,而且这些艺术风格并未对西方艺术产生过重大的影响。”<sup>⑦</sup>

80年代以来,国际间政治、经济和文化的交往日益增多,随着科技的飞速发展,信息革命和国际互联网的形成正在不断地改变着整个人类的通讯交往方式。无论是发达国家还是发展中国家,今天任何一个民族都不可能将自己完全孤立于相互影响的世界文化格局之外。世界艺术和文化的发展是多元的。一些西方学者也开始意识到,14世纪到19世纪意大利艺术的直线性进步,并不是所有艺术发展的共同范例,文艺复兴艺术的发展之所以被确立为一种范例,完全是一种教育和学术环境的偶然结果。其他的文化环境也会把各自的艺术传统确立为范例。例如中国的宋代艺术,印度的莫卧儿艺术和日本的浮世绘艺术。近20年来,越来越多的西方艺术史学者在自己的艺术史实践中尝试克服西方文化中心的限制,不断扩大自己的研究范围和观察视角。英国当代著名历史学家巴勒克拉夫就曾指出,“我们必须尝试采用更加广阔的世界史观点”,“跳出欧洲,跳出西方,将视线投射到所有的地区和所有的时代”。<sup>⑧</sup>1991年H.W.詹森的儿子安东尼·A.詹森在《艺术史》第3版修订时,删去了原有的“后记”,并追加了新的“序言”,他认为,整个第三世界美术的研究现在已经发生了非常明显的转变,因而需要重新调整和安排美术史的结构框架。1991年出版的《加德纳艺术通史》,也加上了印度艺术、中国艺术、日本艺术、美洲、非洲和南太平洋土著艺术等非西方艺术的章节。奥纳和弗莱明的《世界艺术史》等也都相应地作出了结构和地域布局的调整。许多大学和学院的艺术史专业的总课程中非西方艺术史的课程内容所占的比重也在不断加大。仅以美国芝加哥艺术学院艺术史系为例,该校的课程计划设置就包含了大量的亚、非、拉美、大洋洲的艺术课程内容。如非洲艺术通史、墨西哥艺术通论、亚洲艺术通史、大洋洲艺术通史、亚洲绘画的传统、中国艺术史、日本艺术导论、印度的艺术和建筑、艺术:东方和西方的交汇、东南亚的艺术、中美洲艺术、前哥伦布美洲艺术等。博物馆、艺术馆和画廊举办的各种非西方艺术和文化展览大大增加,提供给社会公众和专业研究者的视

觉经验的范围得到了极大的拓展。有的学者甚至还提出要建立一种总体的艺术史或普遍的艺术史方法<sup>⑨</sup>。

近20年来,一批学者的出现,以及刊物、论文、专著出版标志着这种新艺术史研究范围的拓展和方向的转变。这些论著有苏珊·亨廷顿的《古代印度的艺术》(1985)、M.苏立文的《东西方艺术的交流》(1989)、玛莎·魏德纳《中国和日本绘画史中的女性艺术家》(1990)、詹姆斯·埃尔金斯的《作为西方艺术史的中国山水风景画》(1998)等。最近由芝加哥大学艺术史教授巫鸿、霍米·巴巴和哈佛大学教授诺曼·布莱森合作编辑了一套“展望亚洲”(Envisioning Asia)系列丛书。在这套丛书的编辑宗旨中这些学者们倡导在研究亚洲艺术中采用新的论题、新的方法和途径,鼓励对一个宽广的人造图像世界(包括城市、建筑、摄影、绘画、版画、电影、电视和表演等)进行新的分析,并希望打破这些艺术样式的界限,探索在特定文化设定的历史情景中的艺术生产、运用、接受和相互关系。他们同时还提出在阐释和解读亚洲视觉文化形式时反对任何类型的当代文化和理论上的霸权<sup>⑩</sup>。

现代观点认为视觉艺术是体现不同的民族和社会文化身份的一个重要的组成部分。如果不能够认识、理解和欣赏不同民族的视觉文化,我们就不能深入地理解人类所居住的各种不同社会文化环境的意义。随着非西方艺术史研究的迅速发展和成果的不断出现,反映当代多元文化的复杂的通史论著在深度上,将会被研究亚洲、非洲和拉丁美洲艺术的大量专著所超越。这些新的课题研究将试图避免简单地运用西方的标准和西方的概念作为分析的工具,而且还将进一步发展和形成适应于这些特定课题研究的、非西方文化的方法论和相关的理论体系。可以预计,艺术史学科的图景在21世纪将会变得更加广阔和更加丰富。

[注]

- ① Henri Zerner, Editor's Statement: The Crisis in the Discipline, Art Journal, winter 1982.
- ② Donald Preziosi, A Crisis in, or of, Art History?, Rethinking Art History: Meditations on A Coy Science, Yale University Press, 1989.
- ③ George Kubler, The Shape of Time: Remarks on the History of Things, Yale University, 1962, p1.
- ④ Hans Belting, Art Historians and the Avant-garde, The End of the History of Art? Chicago University Press, 1987, p12.
- ⑤ Norman Bryson, Introduction, Calligram: Essays in New Art History from France, Cambridge University Press, 1988, p3.
- ⑥ W. J. T. Mitchell, Interdisciplinarity and Visual Culture, Art Bulletin, December, 1995.
- ⑦ Susan Sontag, On photography, See esp. Chapter "Image-World" p153.
- ⑧ 罗伯特·S. 尼克尔森《美术史地图》,载《世界美术》1998年第2期, p70.
- ⑨ H.W. Janson, History of Art: A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day, 2nd edn, Englewood Cliffs and Abrams, 1977.
- ⑩ G. Barraclough, History in a Changing World, Mouton Publishers, 1955, p27.
- ⑪ Oleg Grabar, On the Universality of the History of Art, Art Journal, winter 1982.
- ⑫ See Homi Bhabha, Norman Bryson, Wu Hung, Envisioning Asia, Reaktion Books, London, 1996.