

《自我与图像》

图书基本信息

书名：《自我与图像》

13位ISBN编号：9787534464358

出版时间：2013-11

作者：艾美利亚·琼斯

页数：357

译者：刘凡,谷光曙

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介以及在线试读，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu111.com

《自我与图像》

内容概要

《自我与图像》对当代艺术家以各种手段实施新的再现技术进行了探索，它们从模拟摄影技术到最近的各种艺术实践，包括数字图像化、行为艺术、机器人技术、电影和录像装置，以努力探求和清楚表达各种变动不居的主体性样态。

编辑推荐

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。这一转向被称为“图像的转向”。《自我与图像》一书，正是此背景下较有代表性的当代艺术研究专著。

《自我与图像》

作者简介

艾美利亚·琼斯

著名艺术史学家、艺术评论家，专攻女性艺术、身体和行为艺术、视频艺术和达达主义。本书写作出版期间(2003-2010年)，她任教于曼彻斯特大学艺术史与视觉研究学院，之前曾任教于美国加州大学滨河分校艺术史系和南加州大学艺术与艺术史系。另外，她还是多所高校的客座教授、杰出客座教授和荣誉客座教授，并有更加众多的外聘学术职位，如斯坦福大学等十几所大学终生教授、提升聘用外聘评委，以及英国艺术研究委员会顾问成员等。主要著作包括《后现代主义与使性别化的马歇尔·杜尚》、《身体艺术/行为主体》、《非理性的现代主义：一部纽约打打神经衰弱史》、《行为身体与行为文本》、《女性主义与视觉文化读本》、《1945年以来的简明艺术》。

刘凡，艺术学博士，任教于武汉纺织大学，副教授。柏林自由大学访问学者。出版有《消失的建筑》（合译）、《另类准则》（合译）。英国威尔士大学驻地艺术家、德国萨克斯-安哈特文化基金会驻地艺术家，主持2011年德中同行武汉站艺术项目。作品入选瑞、美、德、法、西、墨、捷等国的国际展览。

谷光曙，现任教于武汉纺织大学，出版有《消失的建筑》（合译）、《另类准则》（合译）等著作。

《自我与图像》

书籍目录

- 插图目录1致谢1中文版序言4前言71身体与再现，再现中的身体19
- 引子：“这是基督的身体”终结版552“这个面具下面的另一个面具”（模拟摄影和数字摄影）63
- 引子：“没有电影”……（没有）身体，（没有）城市1213（后）城市化的自我图像（城市）130
- 引子：“你伟大的创造是你所引领的生活”1814电影中的自我图像化与新的电视身体（电影、录像、数字录像）189
- 引子：“幸福被高估了”2275身体没有过时（机器人学）234
- 引子：“欲望和行动，数字时代”2796电视构筑的梦幻身体（录像和数字录像装置）284结语：鲍勃·弗拉纳根的尸体与再现的局限性329译后记339索引341插图目录插图目录
- 1希波利特·巴耶尔，《扮演溺死男人的自我肖像》，1840年10
- 2彼得·盖布瑞尔在《在地上挖掘》中将摄像机设置在头上的行为展示，2003年11
- 3米开朗基罗·梅里西·达·卡拉瓦乔的作品《那喀索斯》，约1597—1599年20
- 4米开朗基罗·梅里西·达·卡拉瓦乔的作品《梅杜莎》细部，1598—1599年22
- 5莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂的“网格”或“格栅”（格子工作台），大约1450年24
- 6皮皮洛蒂·瑞斯特，《吮吸着我的海洋》，1996年34
- 7梅尔·吉布森执导的《耶稣受难记》，2004年38
- 8皮皮洛蒂·瑞斯特，《吮吸着我的海洋》，1996年49
- 9苏珊·西尔顿，《自画像第6号》，1995年56
- 10奥兰，《神圣的裹尸布第21号》，1993年58
- 11奥兰，《有毛/无毛（光秃秃的没有毛）》，1978年59
- 12克劳德·卡恩（和马歇尔·摩尔），《自尊》，来自《无效的忏悔录》，1929年64
- 13克劳德·卡恩，《自画像》，大约1939年70
- 14辛迪·舍曼，《无题电影剧照第2号》，1977年77
- 15辛迪·舍曼，《无题第153号》，1985年79
- 16汉娜·威尔克，《内在的维纳斯》系列的《无题》，1991—1992年80
- 17来自雅克·拉康《什么是图像？》的图解，1964年82
- 18辛迪·舍曼，《无题第357号》，2000年84
- 19辛迪·舍曼，《无题电影剧照第30号》，1979年87
- 20莱尔·阿什·哈顿里斯和瑞妮考·克斯，《女王、爱丽阿斯和爱迪：孩子》，1994年92
- 21莱尔·阿什·哈顿里斯，《第12号造型》，1988年93
- 22瑞妮考·克斯，《霍屯督》，1994年94
- 23瑞妮考·克斯，《圣母怀抱殉难耶稣忧伤图》，1996年95
- 24瑞妮考·克斯，《优秀的天主教小女孩》，2001年96
- 25瑞妮考·克斯，《带子紧束的黑皮衣》，2001年97
- 26劳拉·阿吉拉尔，《自然的自画像第4号》，1996年100
- 27妮基·S.李，《西班牙计划（25）》，1998年103
- 28汉娜·威尔克，《内在的维纳斯第3号，1992年8月17日/1992年2月15日/1992年8月9日》（细节），1992—1993年109
- 29阿斯卡，《淤血》，1974年；“没有电影”123
- 30阿斯卡，《没有幻觉》，1980年；“没有电影”123
- 31阿斯卡，《白痴壁画》，1974年；“没有电影”125
- 32森宝李，《600 W·杰弗逊林荫大道1号的风景》，2003年132
- 33《波那文奇酒店使人迷惑的室内空间》，洛杉矶133
- 34俯瞰洛杉矶、加利福尼亚和高速公路138
- 35波那文奇酒店的旋转酒吧，洛杉矶141
- 36波那文奇酒店外墙的“墨镜”，洛杉矶142
- 37《怒火风暴》的电影剧照，1993年144
- 38《波那文奇酒店的擦鞋工》，洛杉矶147

《自我与图像》

- 39 《波那文奇酒店的女清洁工》，洛杉矶147
- 40 苏珊·莱西与莱斯利·拉波维茨，还有从洛杉矶女子大厦来的比亚·洛与众多妇女们，《哀悼与愤怒》，1977年148
- 41 《波那文奇酒店阴影下的自行车信使》，洛杉矶148
- 42 阿斯卡，《行走的壁画》，1972年151
- 43 阿斯卡，洛杉矶郡立艺术馆的涂鸦，1972年153
- 44 居伊·博德和艾斯格·约恩，《裸露的城市：地理中心假说的心理学示意图》，1957年155
- 45 索菲·卡莱，照片来自《威尼斯套房》的图书版本，项目始于1980年；图书1988年出版157
- 46 爱德华·鲁沙，《日落大道上的每一栋建筑》，1996年157
- 47 波博特·弗利克，《LD SV9703201，沿着第七大街向南看，在林荫道与比科斯勒之间》，1997年158
- 48 查尔斯·拉贝尔，《黎明的日落：上维斯塔（向东眺望）》2001年160
- 49 森宝李，《从唐人街1015号W·菲格罗阿露台眺望》，2003年166
- 50 苏珊·西尔顿，《六十四分音符》，2000年169
- 51 苏珊·西尔顿，《六十四分音符》，2000年169
- 52 乔纳森·卡乌特的《诅咒》的电影剧照，2003年182
- 53 保罗·麦卡锡，《挤压》，1973年191
- 54 琳达·本格丽丝，《屏幕上》，1972年191
- 55 卡若琳·史尼曼，《铅垂线》，1968—1971年203
- 56 卡若琳·史尼曼，《保险丝》，1967年207
- 57 卡若琳·史尼曼，《保险丝》，1967年208
- 58 汉娜·威尔克，《姿势》，1974—1976年210
- 59 维托·阿康西，《御前演出》预备草图，1974年214
- 60 维托·阿康西，《御前演出》，1974年215
- 61 莫娜·哈透姆，《异体》（装置内部进行观看），1994年218
- 62 莫娜·哈透姆，《异体》（装置内部进行观看），1994年219
- 63 吉丽安·维尔瑞，《序幕》，2000年221
- 64 丹尼尔·约瑟夫·马丁内斯，《为了这些他曾经看见的事物使一个盲人去谋杀，或者幸福被高估了》，2002年228
- 65 斯蒂拉克，《第三只手》，东京、横滨、名古屋，1980年235
- 66 卡若琳·史尼曼，《眼睛身体：供相机选用的36种变形动作》，1963年240
- 67 斯蒂拉克，《支持结构的事件》，田村画廊，东京，1979年7月9日—15日249
- 68 罗恩·阿塞，《太阳肛门》，1999年，来自塞瑞尔·库恩的纪录片，“罗恩·阿塞的太阳肛门”250
- 69 鲍勃·弗拉纳根作为“兰德尔·特里”，见鲍勃·弗拉纳根和雪莉·罗斯的《选择的麻烦》，1992年251
- 70 斯蒂拉克，《胃雕塑》，墨尔本，1993年254
- 71 斯蒂拉克，艺术家胃里的微型胶片图像，来自《胃雕塑》，1973年，东京255
- 72 斯蒂拉克，《砰身体：一个网络驱动和上传的行为》，1996年259
- 73 吉列尔莫·戈麦斯佩纳作为“疯狂的墨西哥人”在他与拉·波卡·诺斯特拉合作的《人种技术：一幅盲目崇拜他者的生动透视图》，2002—2003年261
- 74 吉列尔莫·戈麦斯佩纳和拉·波卡·诺斯特拉“透视图”来自《人种技术：一幅盲目崇拜他者的生动透视图》，2002—2003年262
- 75 吉列尔莫·戈麦斯佩纳，《斯蒂拉克在提华纳》，大约2000年264
- 76 骨头迷宫，通过听觉反应予以展示的后退移动的形式，《定量和定性分析》的一部分；洛杉矶280
- 77 骨头迷宫，尝试个体发生学的刺激——生命周期的复制与完成，《定量和定性分析》的一部分；洛杉矶280
- 78 骨头迷宫，独一无二的解剖学特征，生物发光，转基因插入变异，《定量和定性分析》的一部分；洛杉矶281
- 79 皮皮洛蒂·瑞斯特，《智人》，2005年285

《自我与图像》

- 80皮皮洛蒂·瑞斯特，《打开我的沼泽地（被压扁了）》，2000年290
- 81皮皮洛蒂·瑞斯特，《喜马拉雅妹妹的起居室》，2000年296
- 82阿尔布雷特·丢勒，版画，一位艺术家正在用透视绘画仪器描绘一位躺着的裸体女性，大约1500年300
- 83吉加·维尔托夫，《持摄影机的人》的电影剧照，1929年300
- 84皮皮洛蒂·瑞斯特，《打开我的沼泽地（被压扁了）》，2000年303
- 85琼·乔纳斯，《垂直滚动》，1972年305
- 86皮皮洛蒂·瑞斯特，《（宽恕）皮皮洛蒂的错误》，1998年305
- 87戴着观看设备的女性，维姆·文德斯电影《直到世界末日》，1991年307
- 88梦境图像来自维姆·文德斯电影《直到世界末日》，1991年307
- 89安娜·门迪塔，《无题（身体上的玻璃）》，1972年308
- 90皮皮洛蒂·瑞斯特，《打开我的沼泽地（被压扁了）》，2000年309
- 91皮皮洛蒂·瑞斯特，《火山岩浴池里的自我》，1994年312
- 92皮皮洛蒂·瑞斯特，《火山岩浴池里的自我》，1994年313
- 93比尔·奥维拉，《激情》，2003年314
- 94詹妮弗·施泰因坎普，《吉米·卡特》，2002年314
- 95泽尼博·瑟迪拉，《母亲、父亲和我》，2003年315
- 96泽尼博·瑟迪拉，《母亲、父亲和我》，2003年316
- 97皮皮洛蒂·瑞斯特，《非常手段（光滑，光滑）》，1999年317
- 98选自《一条安达鲁狗》的剧照，1928年319
- 99选自《一条安达鲁狗》的剧照，1928年320
- 100皮皮洛蒂·瑞斯特，《益生菌》，1996年321
- 101马克·奎因，《自我》，1991年330
- 102鲍勃·弗拉纳根和雪莉·罗斯，《影像棺材，土归土》，1994年334
- 103鲍勃·弗拉纳根和雪莉·罗斯，《影像棺材，土归土》，1994年334

《自我与图像》

精彩短评

- 1、行为艺术
- 2、作者是女性，书中常常批判白色男根主义，多次引用斯皮瓦克的观点来解读当代的艺术行为。自我、镜像、屏幕、画框与真实构成了作者文章讨论的焦点，拉康、鲍德里亚充当了理论后援。
- 3、草草翻过
- 4、仅从后现代社会中女性主义和酷儿主义的身份认同分析图像，格局太小
- 5、看不懂.....以表现自我的图像与自我本体的关系来探究主客体关系？里面描述的一些后现代表现手法欣赏无能，唯觉人生的冰冷与虚无，看完整个人都不好了。
- 6、试图从性别角度诠释，企图用法国精神分析的一些方法，然而并不深刻，略牵强。

1、最初被书名吸引，原为艺术理论类著作，又涉及詹姆逊，两者都有兴趣，所以拿来翻阅。重点评论其中一篇论文《（后）城市化的自我图像》（艾美利亚·琼斯），该文讨论的问题主要包含以下几个面向：作者的后现代体验与詹姆逊等后现代理论家表述的差异；后现代地理学和城市研究视域下的空间想象与自我定位的关系；都市景观与主体确证及其策略的二律背反。问题指向的核心则是“看”或“凝视”，即作者所批判和力图改造的透视主义空间体验观。琼斯以为，（美国）后城市空间最突出的三个特点是赛博化、网状逻辑，以及新主体的产生或变位（displacement）。后城市空间的典型代表非洛杉矶莫属。为阐述其与詹姆逊在《后现代主义，或晚期资本主义的文化逻辑》一文中所列举的，诸如碎片化、“精神分裂”等后城市空间基本指征相异的体验和理解，琼斯仍以洛杉矶市中心的波那文奇酒店（Bonaventure Hotel，一译“波拿文都拉宾馆”）为例，“以子之矛，攻子之盾”，对詹姆逊的观点及思考方式与立场等提出全面质疑。琼斯指出，詹姆逊之所以会在后现代城市空间中产生迷失感，继而申明“认知测绘”的必要，原因在于其无法完成或不可能进行空间体验方式与自我身份定位的转换。囿于既定的观看方式（透视主义）和特定的社会身份（中产白人男性），詹姆逊对后城市空间的心理反应及理论总结不具有普遍性和典型性。詹姆逊将个人体验作为思考整个后现代空间的基础，遮蔽了对其他与之不同的后现代空间中的主体经验的观察。对此，作者寄望于当代艺术能通过新的身体感知，对西方透视主义（perspectivalism）传统发起冲击，“创造一个不同的城市-----多元价值的以及永远都不再按照种族、阶级、性别和性的体验来定位的城市”。而要做到这一点，基本途径就在于提供更多不同的观看和体验后现代与后城市空间的方式，提出与主流后现代理论家迥异的“后现代”理论，最终将附身于詹姆逊、鲍德里亚、苏贾（Edward Soja）等后现代理论家身上的现代主义“幽灵”祛除。在后文中，琼斯的分析重点从波那文奇酒店扩展至整个洛杉矶。作者信誓旦旦地表示自己 and 旅行者（如英国文化理论家班汉姆）对洛杉矶这一后城市空间的体验绝然不同。为此，批判的标靶自然指向班汉姆的《洛杉矶：建筑学的四种生态》（1971）一书。班汉姆认为洛杉矶区别于巴黎或纽约等城市的特质在于其对等级制城市结构的瓦解，具体表现为洛杉矶的流动性及其与汽车导向文化的密切联系。这一“汽车乌托邦”（Autotopia）的“物理结构取代了现代城市的（暗指西方的）结构逻辑”。班汉姆眼中的洛杉矶具有与詹姆逊理论中后现代空间极为相似的表征：非中心、解深度、多层次同时铺展，等等。然而，琼斯毫不留情地指出班汉姆经验的失真，换言之，班汉姆的洛杉矶经验不过是一种特殊的“盎格鲁神话”。琼斯的理由是，班汉姆对洛杉矶的直接体验来自观光客身份，他对洛杉矶城市的考察仅仅基于自己坐在飞驰汽车中瞥见的高速路景观。事实上，与此相反，其时大多数洛杉矶市民根本买不起车，工人阶级、黑人、亚裔、拉丁裔，低阶层与少数族裔的洛杉矶城市经验显然有别于班汉姆。因此，琼斯总结道：“各种后现代理论其本身就受到各种特殊的盲点和多套（无形的）识别系统的制约，而现在这些需要，在21世纪，被揭示和被排解。并不是每个人都有机会乘坐着一辆小汽车在高速公路上驰骋，去体验洛杉矶的那种感觉。”回到詹姆逊，琼斯的结论仍然是他将基于特定身份而形成的特殊经验抽象为后城市空间的普遍特性，这种抽象并非没有意义，但是以牺牲空间主体身份的多样性为代价的。具言之，波那文奇酒店只供给有钱人，而大量真实存在的白领、蓝领工人并不曾真正进入詹姆逊的视野，因而詹姆逊的后现代空间理论只具有极有限的适用度。更让琼斯感到不满的是，鲍德里亚对波那文奇酒店的分析，竟至将自己与工人阶级劳动的身体隔离开来，有意避开他们，以减轻心理上莫名产生的危险感。这种对工人阶级的恐惧和疏离使琼斯认定，后现代理论仍然是特权的、非民主和非平等的，所谓后现代的空间迷失，可能只是一部分理论家因丧失现代主义透视系统而造成的不适所致。此外，琼斯引述索布契克（Vivian Sobchack）与斯皮瓦克等人的观点，力图证实后现代理论内部的异质性、等级制与主体身份的单一。虽然詹姆逊、班汉姆、鲍德里亚、苏贾等都将自己归入“左派”，也都不排斥将工人阶级纳入考察范围，但无一不忽视了底层的特殊经验与主体身份。总之，琼斯呼吁建立一种有别于上述诸家的新的后现代主义，这种后现代主义具有极强的包容性，欢迎多重主体身份的参与和营构，强调实践性、自由平等与中心的真正消除，尤其是努力驱散透视主义传统的阴霾。但是，需要指出，琼斯对詹姆逊等人的批判尽管具有合理性，但仍然存在认识上的盲区及片面性。首先，对詹姆逊理论立场的认定有进一步讨论的必要。窃以为，将詹姆逊与鲍德里亚合并在一起进行论述，甚至把两者的后现代理论加以类比，明显不妥。詹姆逊虽然在后现代理论领域成绩斐然，但不应将其纳入后现代理论家的阵营。另外，作者显然低估了后现代理论内部极为复杂的差异。其次，琼斯的立论并不像她标举的那样客观有据，她认定自己能为作为整体的

《自我与图像》

洛杉矶人的空间体验代言，实际上却不啻幻象。琼斯反复强调的是“我的洛杉矶（My LA）”“我的后现代主义”，“这是一个已经不再居住在那里的女人对它的哀悼，她此刻正坐在英格兰曼彻斯特的一个咖啡馆里撰写着这一章节”，诸如此类。此种同詹姆逊等一样基于个人经验的城市空间想象，是否真的有助于人们重新认识和考量工人阶级的主体身份与实际斗争，不言自明。最后，琼斯倡扬以非主流艺术对抗并解放固化的后城市空间体验的做法，是否有效，尚存疑。不论如何，尽管琼斯的观点存在诸多生硬、矛盾甚至偏误之处，但她提供的反思视角和独立姿态值得重视。当然，作者毕竟谈论的是洛杉矶，是美国，在分析具体问题时理应“辨彰清浊”，为研究中国现实开启新的思路。

《自我与图像》

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu111.com