

# 全球藝術史的再思考：以 Moxey 的史觀為主要討論對象

## Rethinking Global Art History Based on Moxey's Theory

王珮倫 / 國立臺灣師範大學藝術學院美術學系研究生

Wang, Pei-Lun / Graduate Student, Department of Fine Art, National Taiwan Normal University

### 摘要

歷史的書寫往往透過一種普遍的風格辨識取得時間感，因此藝術表現在歷史的時間軸上都有其所屬的定義與歸類，然而當代藝術面對的是一個無特定風格且時序混亂的時代，可以說當代藝術掙脫大敘述所安排好的歷史進程，拒絕進入持續的線性進步史觀。藝術史學家莫克西（Keith Moxey）指出現代主義線性時間的停止，提供我們一個機會重新審視長期主導過去，甚至持續影響現在的權威典範，既然時間不是單一線性的流動，歷史也不應該只有單純存在一種過去、未來的解釋方法，而同一種歷史過程也不能套用在所有地理區域，當代的本質是異時性的，也唯有意識到當代本質的異時性，歷史才有可能繼續書寫下去，也才能更真實反應當代多元發展的藝術表現。

關鍵字：異時性、線性史觀、歷史分期、當代藝術、藝術終結論

收稿日期：111年6月10日；通過日期：111年11月2日。

### Abstract

History writing often requires a general style in order to periodize art and hence art being categorized into its time frame accordingly. Owing to the fact that contemporary art lacks specific style, history writing is therefore confronted with the problem of time confusion. In other words, contemporary art breaks free of the historical progress arranged by the grand narrative and refuses to be part of the progressive historicist time.

Historian Keith Moxey indicates that the cessation of modernism's linear time provides us with an opportunity to ponder about the Western canonical accounts of the recent past, as well as of the present. If modernism's time is multiple-if its time flows at different speeds in different situations and geographical regions, if art history is not confined to a single interpretation of the past, present and future-only then can art history truly reflect the distinct characteristic of contemporary art, heterochrony. It is only when we are fully aware of the concept heterochrony, the non-synchronic quality of the passage of time that we are capable of writing history without being distorted, marginalized or misunderstood by Western colonialism.

Keywords: heterochrony, linear time, periodization, contemporary art, after the end of art

### 一、前言

藝術史作為以藝術歷史為研究對象的學問領域，根據地域、年代、類別逐步細分為不同的專業主題，其系統化的開端可追溯至十六世紀義大利瓦薩里（Giorgio Vasari, 1511-1574）的《藝苑名人傳》（*Lives of the Artists*），瓦薩里在書中詳細記載達文西、米開朗基羅等藝術家的事蹟，並將所屬的時代精神定為文藝復興，強調當時的藝術本質與中世紀以前的藝術有決定性的差異。而藝術史在十九世紀左右成為大學裡正式的學科，其年代與現代國家的建立同步進行，因此以地域／國家作為藝術史的描述成為普遍狀態，其中值得注意的是西方作為文化的強勢輸出國，逐漸形成世界文化霸權的權力中心，造成歷史的敘述軌跡往往與西方同步，希臘羅馬—文藝復興—啓蒙運動—現當代藝術如此一脈相承的線性史觀彷彿是歷史書寫唯一正統的方式，直到當代藝術的出現徹底挑戰傳統的大敘述模式。

歷史的書寫往往透過一種普遍的風格辨識取得時間感，不論是瓦薩里時期傳統藝術的再現期，或是格林伯格時期現代藝術的自我界定期，藝術表現在歷史的時間軸上都有其所屬的定義與歸類，直到安迪·沃荷（Andy Warhol, 1928-1987）〈布瑞洛盒子〉（*Brillo Box*）的出現，〈布瑞洛盒子〉和超商的布瑞洛盒子在外觀上毫無差異，歷史再也無法根據單一的大敘述區分藝術與非藝術，也沒有一個理論足以概括這個時代的藝術特徵，現代主義宣告結束。亞瑟·丹托（Arthur Danto, 1924-2013）的藝術終結論批判過去瓦薩里的大敘述模式，更強調歷史再也沒有辦法根據風格差異而獲得書寫定位，這也是當代藝術內部特殊的時間歷史意識，當代藝術面對的是一個無特定風格且時序混亂的時代；可以說當代藝術掙脫大敘述所安排好的歷史進程，拒絕進入持續的線性進步史觀，也因此取消過往歷史所賦予的時間定位。

當代藝術造成的藝術—歷史—時間三者難以釐清的關係並不代表藝術終將邁向終結之路，只要藝術持續存在，藝術史就會繼續書寫下去，筆者認為值得探討的關鍵是「時間」。1970年代隨著東方主義學說的興起，人文學科開始一系列關於地理空間（space）的重新關注與認識，包括後殖民以及東方崛起等等橫跨政治、經濟與人文的討論。這些討論關注的重點大多著重在地域空間（例如：領地、經濟體、殖民地等等），將世界視為單一維度的空間實體，用地理的切割方式重新理解全球化的世界，然而這樣單一限度的分割認識是對於全球化世界扁平的認知，對於空間的單一著重反而忽略了時間的重要性。

文化史學者羅伯特·漢森（Robert Hassan, 1959-）在〈全球化與時間轉向〉（"Globalization and the 'Temporal Turn'"）一文中系統性的梳理過去人文學科對於空間的集中討論，並統整歸納1990年代起人文學科領域針對時間的相關討論，橫跨的討論範圍包括歷史、文化、國際政治等等。漢森將這樣的學術重心轉移命名為「時間轉向」（temporal turn），觀察出人文學科開啓一系列關於時間這個概念的重新解讀與詮釋，認為重新理解時間（time）有助於平衡過去單純關注於空間（space）的解釋：

儘管人文學科開始大量討論時間的議題，我們對於時間本質的了解、時間與我們的相互關係、時間的生產以及我們如何經驗時間依舊所知甚少。正如同聖者奧古斯丁所言：「若沒有人詢問我什麼是時間，我認為我明白時間的意義，但一旦有人尋求我的解釋，我卻不知從何談起。」我們處在一

個高速連結的全球化網路時代，網路帶來的資訊過量、多工處理、多方社群訊息讓有意識地自我反思變得非常不容易。然而如果我們不更加有意識地去反思時間的本質，我們受到科技化數位時間的奴役會日趨嚴重。<sup>1</sup>

漢森的重要性在於觀察出時代的理論趨勢，透過系統性的整理將人文學者對於時間的逐步理解呈現出來，並以時間轉向這樣的命名揭示重新理解時間的必要性，時間轉向這樣的趨勢說明過去單純關注空間有所不足及缺漏，同時也呈現出時間的重要性並不亞於空間。由於當代藝術開啓藝術與歷史之間時序的混亂，藝術史領域也針對時間進行一系列的重新理解與討論，並加之應用在重新檢驗藝術史的研究方法，認為過去以西方為中心的共時性線性史觀具有的很大的局限與排他性，其中藝術史學者凱思·莫克西（Keith Moxey, 1943-）更提出異時性史觀與時代錯置作為重新理解與書寫藝術的新的可能性。

莫克西是哥倫比亞藝術史系的榮譽退休教授，重要著作包括《理論的實踐：後結構、文化政治與藝術史》（*The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*）（1994）、《說服的實踐：藝術史的矛盾與力量》（*The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History*）（2001）以及《圖像時間：歷史上的圖像》（*Visual Time: The Image in History*）（2013），研究領域方向從早期關注十六世紀北方文藝復興的圖像史，後轉往歷史與理論之間的辯證關係，關心解構主義的理論如何呈現歷史書寫的矛盾，以及如何影響歷史學科的書寫哲學；近年關注重點在「全球化的時間思維」，主張以「異時性史觀」作為全球藝術史的切入點，作為對於過去殖民歷史的反思，並希望能以異時性史觀作為乘載全球多元藝術的討論框架。

莫克西指出既然時間不是單一線性的流動，歷史也不應該只有單純存在一種過去、現在、未來的解釋方法，而同一種歷史過程也不能套用在所有地理區域，因為歷史的演進正如同國家發展存在所謂的時差：

歷史主義的線性時間承襲西方殖民主義的思潮，造成其他地區的時空被邊緣化或是被誤解，非西方文化不應該單純被納入西方線性史觀並與西方文化同等對待討論，此舉會忽略掉其他文化的歷史發展在其自身特有的時空

1 Robert Hassan, "Globalization and the Temporal Turn: Recent Trends and Issues in Time Studies." *The Korean Journal of Policy Studies* Vol. 25, No. 2 (2010): 83-102.



下有不一樣的文本意義。全球藝術史的實踐往往很大程度的依賴全世界共時性的時空觀點，我在此提出的異時性觀點正是要凸顯不同文化語境所具備的不同時空特性，而這些時空是很難在單一時間維度討論的。<sup>2</sup>

莫克西針對時間與藝術史的論述對於研究當代全球藝術與藝術史之間的關係頗有助益，其論述不單單只是眾多後殖民理論對於西方之外「他者」的重新關注與再認識，也是回過頭回應丹托藝術內在核心歷史與時間的相互關係。丹托認為當代藝術標誌著藝術與時間的脫離，也間接宣告線性史觀的死亡，而莫克西在這之上提出異時性史觀，延續丹托線性史觀結束的概念，強調當代本質是異時性的（時間流逝與發展在不同國家有快慢之別），也唯有意識到當代本質的異時性，歷史才能繼續書寫下去。異時性史觀讓歷史不再只是以西方為中心的書寫，同時認可不同國家隸屬於不同時空底下，因此西方中心線性史觀的結束並不是藝術史的結束，而是進一步以一個非西方、包容多元的方式重新理解當代全球藝術史的嘗試。

本文首先將梳理過去以西方為中心線性史觀形成的歷史脈絡，接著呈現共時性史觀所具有的局限與排他性，最後針對異時性史觀與未來歷史書寫進行討論。本文除了回顧莫克西 2013 年出版的重點書目《圖像時間》，也同時納入芝加哥藝術學院定期舉辦的 Stone Summer Theory Institute 所出版的會議紀錄作為交互補充資料，除了莫克西本人，與會者包括詹姆斯·艾爾金斯（James Elkins, 1955-）、稻賀繁美（Shigemi Inaga, 1957-）、哈若圖寧（Harry Harrotunian, 1929-）等多位在藝術史領域發表許多重要著作的學者，會議針對時間／時空的詮釋與解讀對於藝術終結之後的歷史書寫啟發甚大，其會議紀錄雖然不是正式的期刊或是學術論文，但與會學者針對異時性史觀所提出的意見與對話對本主題具有很高的價值，因此本文也同步納入相關的會議紀錄與會後訪談筆記，以期完整呈現當前藝術圈針對時間與歷史的最新討論與書寫困境。

## 二、西方中心線性史觀的形成與局限

### （一）西方線性史觀的形成脈絡

2 Keith Moxey, *Visual time: The image in history* (Durham: Duke University Press, 2013), p. 173.

藝術史作為一門單獨的學科可以回溯到文藝復興時期的義大利理論家瓦薩里，瓦薩里認為藝術的演進過程有如生理的自然演化，包含「初生期」、「成長期」以及「成熟期」，其所發表的著作《藝苑名人傳》（*Lives of the Artists*）首先提出文藝復興的概念，以藝術家視角為出發點，並以一系列按照時間順序安排的宏大敘述呈現藝術史觀：

一旦大家見識過藝術如何從微小的初始狀態一路上到達完美的巔峰，並且從高處跌落（由此可見藝術的發展與人類的自然發展軌跡極為相似，出生、成長、老化、死亡），大家便會有足夠能力辨識藝術重生的歷史軌跡以及臻至完美的狀態。<sup>3</sup>

不同於瓦薩里，瑞士藝術史學家沃夫林（Heinrich Wölfflin, 1864-1975）將焦點從「藝術家」轉向「作品本身」，將「風格」視為一個時代的精神產物，認為觀看如同知識一般具有普遍性的意義，更先後透過三本著作《文藝復興與巴洛克》（*Renaissance and Baroque*）（1888）、《古典藝術：義大利文藝復興藝術導論》（*Classic Art - An Introduction to the Italian Renaissance*）（1899）和《藝術史的原則》（*Principles of Art History*）（1915）闡釋「觀看的普遍形式概念」，提出著名的風格發展五原則；可以說沃夫林為藝術史確立形式分析的方向，將藝術史視為對不同時代風格演變的理解，強調作品的「一般性」，也就是「時代的產物」。<sup>4</sup>

這樣的線性進步史觀持續影響著後續西洋美術史的發展，格林伯格（Clement Greenberg, 1909-1994）在〈前衛與媚俗〉（"Avant-garde and Kitsch"）一文中直接批評媚俗文化的不思進取，藉此提高「前衛」的正統性，將現代藝術提高到至高無上的地位：

前衛藝術在追求絕對藝術的路上已經到達抽象的境界，內容被消解，形式本身就是終極藝術的存在，為藝術而藝術成為最高指標的追求，內容不再

3 Giorgio Vasari, *Lives of the Artists* (Oxford: Oxford University Press, 2008), pp. 6-7.

4 沃夫林首在 1915 年出版的《藝術史的基本概念》一書中，總結十六世紀的文藝復興到十七世紀巴洛克的發展演變，進一步歸納出著名的「風格發展五原則」：一、從線性的到繪畫性；二、從平面到縱深；三、從封閉到開放；四、從多樣到統一；五、從清晰到模糊。沃夫林對作品的風格歸納進一步影響後續形式主義的藝術研究方法，也被翻譯成多國語言進行討論，其對藝術風格發展的研究深深影響不同國家書寫美術史以及分析作品的方法準則。參見 Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Early Modern Art* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2015), pp. 323-334.

是重點，「抽象」以及「非具象」藝術成為如詩歌般最純粹的絕對藝術。<sup>5</sup>

然而格林伯格將相對於「正統」以歐洲為中心的藝術，也就是將那些「他者」、「外來」的事物定義為「野蠻」（barbaric），其背後所影射的正是「二元」、「排他」的線性進步史觀，其「進步」的概念是相對於媚俗文化的「不思進取」所下的結論，由此可見格林伯格藝術史觀中帶有的精英式狹隘觀點。

如此侷限的線性史觀在安迪·沃荷的〈布瑞洛盒子〉誕生後面臨前所未有的困境，〈布瑞洛盒子〉和超商的布瑞洛盒子在外觀上毫無差異，當藝術已經無法依靠單一的「宏大敘述」（grand narrative）區分藝術與非藝術時，再也沒有一個理論足以囊括這個時代的藝術特徵，現代主義宣告結束，藝術史更出現藝術終結一說，標記大歷史敘述時代的結束。

宏大敘述是法國思想家李歐塔（Jean-François Lyotard, 1924-1998）於1979年在《後現代狀態：關於知識的報告》（*The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*）中提出的一個關鍵概念。李歐塔指出無論是科學、文學甚至藝術都是遵循一定遊戲規則的話語活動，這些話語活動都是在附屬在某個宏大敘述制約下、或參照某個宏大敘述所建構起來的，知識也在這個建構過程取得合理性，也就是知識必須仰賴宏大敘述加以證明自身的正當性，「宏大敘述」是李歐塔針對古希臘以來西方社會的一個總體反思，也是阿多諾（Theodor Adorno, 1903-1969）批評的「總體性」（totality）和德希達（Jacques Derrida, 1930-2004）批評的「邏各斯中心主義」（logocentrism）的另一種理解。李歐塔認為所有宏大敘述在本質上都具有一種假定性，因此沒有被證偽的宏大敘述只是一種可以暫時被接受的語言遊戲，並不存在任何一種可以無條件接受且永恆的宏大敘述。<sup>6</sup>

資本主義以及二戰後科技的發展促成後現代狀態的形成，政治解放、哲學思辨、現代人自我身份認同面臨各種破壞重建，李歐塔認為後現代是對宏大敘述的質疑與清算，所有可以被稱為後現代的理論、文藝與政治都應該加以抵制，甚至顛覆既有的宏大敘述，並宣告宏大敘述的消失。和李歐塔「大敘述終結」相同時空脈絡下所提出的藝術概念，包括德國藝術史學者漢斯·貝爾廷（Hans Belting, 1935-）受後歷史語境於1983年發表《藝術史終結了嗎？》（*Das Ende*

5 Clement Greenberg, *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1965), pp. 5-6.

6 李歐塔（Jean-François Lyotard）、車權山譯，《後現代狀態：關於知識的報告》（臺北市：五南出版社，2012），頁101-132。

*der Kunstgeschichte?*），貝爾廷認為藝術史是把各個歷史時代的藝術作品按照某種關係重新詮釋成種種連貫的敘述，而當代多元藝術形態的出現便取代過去現代主義時期所形成規範的、具有內在邏輯的單一敘述模式。

美國哲學家丹托也於1984年發表《在藝術終結之後》（*After the End of Art*），指出當代藝術與過往藝術相比是一種「斷裂」關係，從歷史的觀點來看，藝術早已抵達終點站，因為藝術已經脫離歷史的大敘述模式而進入哲學層次。過去的線性史觀再也無法作為理解當今或是未來的根據，藝術與時間正式脫鉤，換言之，當代的多元性代表並沒有任何一個流派佔據主導地位，沒有一個藝術表現是特別被這個時代所欽點甚至寵愛的：

當代藝術史的深層結構在我看來是一種前所未有的多元主義，或者精準地說，是創作與媒材之間的公開決裂，這決裂隨即又促成了作品與創作動機間的決裂，進而阻止瓦薩里和格林伯格的進步敘述繼續發展的可能性。藝術發展已經不需要憑藉某種載具，我認為這是因為繪畫的發展已經到了無以為繼的地步，因為人們終於瞭解到藝術的哲學本質。<sup>7</sup>

歷史的書寫往往透過一種普遍的風格辨識取得時間感，然而丹托的藝術終結論不只一次對過去瓦薩里的大敘述模式提出批判，更強調歷史再也沒有辦法根據風格差異而獲得書寫定位，這也是當代藝術內部特殊的時間歷史意識，當代藝術面對的是一個無特定風格且時序混亂的時代；可以說當代藝術掙脫大敘述所安排好的歷史進程（historical progress），拒絕進入持續的線性進步史觀，也因此取消過往歷史所賦予的時間定位。根據丹托的史觀，西方藝術的大敘述從模仿的時代（文藝復興後）到意識形態的時代（進步的現代藝術）最後抵達後歷史時代（當代藝術強調什麼都可以是藝術、人人都可以是藝術家），這當中的變化不僅僅只是藝術表面形式或是風格的轉變，更多的是藝術與歷史書寫內部核心結構的轉變：

在傳統或模仿時期，藝術批評乃根據視覺上的真實；至於意識形態時期的藝術批評結構，那是一種武斷排外的哲學觀點，符合某種哲學定義的形式才是藝術，其它則不能算是真正的藝術；而後歷史時代的起點就是藝術與哲學分道揚鑣之時，這意味著後歷史時代的藝術批評與其同時期的藝術創

7 Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton: Princeton University Press, 2014), p. 211.



作一樣，都呈現多元發展的趨勢。直到最後的後歷史時代，藝術作品已不再需要符合某種特定形式，這是當前的現況，也是大敘述的末了時刻，這就是故事的結局。<sup>8</sup>

隨著後歷史（post-historical）時代來臨，藝術品不再隸屬於特定時間架構之下，藝術的歷史書寫方式受到前所未有的挑戰，當代藝術開啓的是關於時間—藝術—歷史等多方的混亂和失序，在書寫藝術時所必須討論的包含其所指涉的特定時間（time）與空間（space），傳統以西方為中心的線性史觀將藝術品按照編年、地域等歸類納入其作品所屬的時空背景已然面對挑戰。可以說對於時間—藝術—歷史三者相互關係的重新理解是當今藝術史必須關注與討論的重要議題，只要藝術繼續存在，藝術史就會繼續下去，然而時間—藝術—歷史三者之間的關係必須回到根源好好釐清，其中藝術史學家莫克西針對既有共時性線性史觀所提出的批判與思考具有很高的價值，以下內容詳述之。

## （二）西方線性史觀的局限與排他性

單純以一套以西方藝術發展為主軸的時間線套用在全球的藝術發展，除了會將歐洲中心以外的發展描述或歸類成偶發事件甚至是模仿（例如：北方文藝復興、日本野獸派的形成），也無法將歐美以外的藝術發展納入廣大的藝術討論中（例如：非洲藝術、南美藝術等等）。過去大家習以為常的共時性史觀其實是建立在以西方為中心的歷史分段敘述方式，因此時空或地域不符合西方敘述的藝術表現即被排除在外，過往所建立起來並被大家廣為認識的藝術史其實是經過西方文化與標準篩選後的結果，然而當我們試著思考除了這套歷史敘述以外的其他可能性時，又似乎會面臨邏輯上的自相矛盾：

現代性和現代的藝術表現，即現代主義，是進步時空脈絡下美術高峰的表現，現代性的時間是目的導向的，同時根源於西方，因此多重現代性（multiple modernities）這樣的說法彷彿是邏輯上的自相矛盾。<sup>9</sup>

莫克西以南非藝術家杰拉德·塞科托（Gerard Sekoto, 1913-1993）為例，點出西方藝術與非西方藝術兩者置於同一個共時性脈絡下的討論困境：塞科托於

8 Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, pp.83-84.

9 Keith Moxey, *Visual time: The image in history*, p. 11.

1913年出生於南非小城 Botshabelo，1947年他離開南非前往巴黎，此後其所創作的作品開始被歐洲藝術圈認識，被視為是非洲現代主義的先驅，塞科托於1941年的創作〈兩位朋友〉（*Two Friends*）描繪兩個朋友並肩同行的背影，若單就畫風討論，此作品有著十九世紀法國後印象派的痕跡；此幅作品創作於1941年的南非，此時的南非身處二戰後正在為自由解放而努力，一個新與舊拉鋸的年代，也是南非現代性產生的時刻，相較於西方所謂的現代性之始相距百年以上：

現代性以一系列科技、制度改變全世界經濟政治的過程脈絡，使現代性成為世界上每一個區域的人類都必須經歷到的過程，這是否意味著現代性在每個地理區域的重要性是一致的？現代性的時間本質在南非的約翰內斯堡（Johannesburg）和英國的倫敦（London）是一樣的嗎？英國和南非這兩個國家都屬於民主政體，或多或少都可以被視為工業化的國家，但是這兩個地區現代性的時間流逝是一樣的速度和一樣的密度嗎？那麼現代性是否是多重/複數的？<sup>10</sup>

不論是從時間或是地域而言，塞科托的創作都無法放進傳統的法國印象派歷史脈絡中討論，也無法納入義大利文藝復興後的現代性，莫克西點出的不單單只是塞科托個人時間無法和普世藝術史的共時性接軌，也呈現出整個南非藝術的現代性完全消失在傳統的藝術史討論中。因此莫克西進一步提出假如現代主義的時間是複數的，其中不同的現代性各自有屬於自己的時間速度，在每一個獨一無二的時間性當中，存在各自的解讀與發展，而不同的現代主義時間之間，有快慢之別但沒有高低等級之分，才能將如塞科托等被消失的南非藝術家納入全球藝術史的討論中。

當我們再也無法分辨〈布瑞洛盒子〉和超商的布瑞洛盒子，現代主義宣告結束，在後歷史時代裡，藝術的實踐不用奉歷史之命，當代藝術創作的方向不可計數，沒有哪個方向比其他更具有特權，繪畫不再是推動歷史過程的要角，藝術創作也不再需要隸屬於特定時間，藝術和時間正式脫鉤，因此莫克西指出當代的多重性，既然時間並非單一線性的流動，歷史也不存在單一一種過去、現在、未來的詮釋，同一種歷史過程無法套用在所有的情況，換言之，藝術史存在所謂的「時差」：

10 Keith Moxey, *Visual time: The image in history*, p. 12.

多重的當代性（multiple contemporaneities）關注時間在不同地理區域所開展的不同速度，而這些不同國家速度的相對快慢正是由當今主導文化所決定，現代主義線性時間的停止提供我們一個機會重新審視長期主導過去，甚至持續影響現在的權威典範。<sup>11</sup>

過去以歐洲為中心的線性藝術史在面對現代以及當代藝術的前後關係以及美學風格繼承問題已然遇到困境與侷限，以莫克西所提出的異時性論述有助於探討以西方藝術為中心視角的現況以及在視野之外的藝術發展與表現，更進一步地理解這種差異性產生的原因與歷史過程。

莫克西所提出的異時性史觀其重要性在於為藝術史開啓一個新的可能性，若歷史不再是以西方為核心的單一線性發展，而是如同時間流逝一樣在不同地域有不同的速度與進程（時間流逝在不同國家有快慢之分但無高低等級之別），而這些隸屬不同時空的藝術得以找到一個方式相互對話，不再需要依附在舊有西方建立的線性藝術史架構之下，這樣的非西方中心史觀開啓認識全球藝術史的可能性，而過去無法被納入傳統線性藝術史討論的藝術品即有機會重新被納入藝術領域討論。

### 三、異時性史觀的可能性

莫克西在《圖像時間》一書中便明確點出歐美線性史觀長期忽略地域歷史發展中異時性（Heterochrony）的本質，並且進一步引用「時代錯置」一詞（Anachronism），將藝術品與觀者／藝術史學者之間所形成的個人時間，加以闡釋歷史並不隸屬於過去，而是不斷被解釋、書寫、且持續擴充變動的當下。「異時性」與「時代錯置」的史觀嘗試並不是要全盤推翻過去研究藝術史的傳統，而是透過對於「時間」的重新理解，將「時間與歷史」和「時間與個人」的詮釋納入史學討論，讓藝術史的書寫可以更寬廣的包容當今多元的藝術表現樣態，並且更加真實反映現今多元的文化背景。

異時性（Heterochrony）原用來指生物演化學上，後代與祖先在發育成長的時間、速度及維持時間等導致遺傳樣貌不同的差異，這些差異造成器官的大小、樣貌和特徵出現改變。莫克西將此詞彙應用在藝術史上用以呈現不同地域藝術風

11 Keith Moxey, *Visual time: The image in history*, p. 17.

格的歷史過程有快慢之別，因此藝術史應該要回過頭檢視歷史異時性的本質，呈現時間維度的多樣性，異時性史觀是相對於共時性史觀的歷史思考方式。時代錯置（Anachronism）講述的是藝術品具有主動創造歷史的能力，藝術本身不再單單隸屬於被創造的所屬年代和地域，而是透過觀看與互動形塑不同的歷史時間，換言之，藝術品不再被動的隸屬於歷史之下，而是在時間長河當中不斷創造自己的歷史與解讀。<sup>12</sup>

#### （一）歷史不再依賴線性的時間分期：當代的本質是異時性的

延續異時性史觀，莫克西進一步提出我們是否還需要文藝復興這樣的問題。文藝復興被視為是人類脫離中世紀神學走向現代社會的重要轉捩點，它標誌人文主義的精神，不再受中世紀的宗教所籠罩，轉而擁抱理性啓蒙的精神象徵，並且被後代史學家撰寫為藝術史的輝煌篇章，然而文藝復興這個詞彙背後暗示的正是以歐洲為中心的線性史觀：當我們談到文藝復興這個詞彙，腦中立刻會浮現一個時間和地點，它代表十四到十七世紀以義大利為中心的文化運動，在歐洲地域以外的藝術表現完全消失在這段歷史上，可以說文藝復興是被西方創造出來並且加以神化的詞彙：透過切割時間進行歷史分期的方式，將過去視為有意義並且有最終目的的歷史敘述，並且加以欽點最高的藝術表現，即歐洲文化作為最神聖崇高的歷史定位。<sup>13</sup>

文藝復興作為現代性的序曲除了有其文化藝術的價值，更具有它的歷史意義，現代性在西方所形成，也最早發生在西方，其自身所含有的進步、先進的時間涵義更讓它本身具有向外擴張和傳播的趨勢，背後帶有主宰世界（mastery of the world）的意圖：可以說誕生於西方的現代性，隨著西方勢力向外擴張，進一步形成一個以西方為核心的現代世界，換言之，現代世界權力架構的根基是建立在西化、現代化的歷史脈絡之上，其影響遠超過政治、經濟、軍事等層面，更包含歷史、教育、博物館等系統的體制與規則設定，不同文明縱使有其自身的文化和藝術表現，其背後的規範與架構依舊很大幅度的深受西方所影響，即便在當今強調多元

12 Keith Moxey, *Visual time: The image in history*, pp. 37-45.

13 Keith Moxey, *Visual time: The image in history*, pp. 24-26.



文化的氛圍之下，依然無法輕易擺脫背後隱含的歐洲中心論點。<sup>14</sup>

過去歷史的敘述方式是以歐洲為中心的線性史觀，但是當代藝術的出現打破了過去的傳統，對過去不僅採取批判的角度，當代藝術追求和過去的完全斷裂，自藝術終結之說被廣泛討論後，藝術史也出現終結的論調。在討論當代藝術時，後現代（post-modern）、後殖民（postcolonialism）、現代之後（after-modern）、當代性（contemporary）等諸多詞彙不僅造成討論上的困境，更凸顯出當代藝術史時間的混亂表現。莫克西指出由於當代叛逆的本質，我們早已脫離過去按照時間（chronological）並且帶有目的導向（teleological）的哲學史觀，不管是藝術史學科或是視覺研究，重新理解時間的本質是當務之急：

如果我們意識到當代的異時性本質，時間在不同地區的流逝快慢不同，我們根本無法選擇單一個時空／藝術表現去代表或是定義當代。更準確地說，時間的不同步性讓時間的描述無法再與任何普遍的歷史敘述維持相一致的狀態。<sup>15</sup>

歷史分期也就是時間的分門別類，歷史學家按照時間分段將歷史意義放置進去，因此不同的時空有各自的藝術表現，文藝復興時期、巴洛克時期等等，這樣的分期對於歷史書寫是至關重要的。莫克西認為當代藝術開啓時序的混亂，正是因為當代和過去的最大不同並不在於任何內在的特徵或是外在的藝術表現，而是當代對於時間的解讀有所不同，換言之，當代的本質是異時性的，也唯有意識到當代本質的異時性，歷史才能繼續書寫下去。

## （二）藝術品與觀者之間形成的個人時間：圖像主動創造歷史

莫克西在《視覺文化：圖像與詮釋》（*Visual Culture: Images and Interpretations*）（1994）一書即曾對歷史學科敘述上的矛盾和問題加以討論，這其中包括種族、階級、國家、性別等等的切入點，本書最大的價值在於從不同切入點呈現藝術史本身作為學科，並不是一個中立且客觀不變的事實，更多的是歷史本身作為某種文化／國家／階級加以詮釋出來的故事，換言之，書寫歷史／

14 威廉·麥克尼爾（William H. McNeill），孫嶽、郭方、李永斌譯，《西方的興起：人類共同體史》（臺北市：中信出版社，2018），頁 322-335。作者在書中大篇幅地講解技術傳播、游牧民族的遷移、宗教的擴散、物種的流傳等因素的共同交流，以歐洲、印度、中東以及中國四大地理區域為核心的人類四大文明，如何在共生圈當中興衰演變，整個世界從分散逐漸邁向統一的歷史演進。雖然作者試圖描寫四大文明的歷史脈絡，但依然無法避開歐洲中心史觀以及線性進步史觀的隱藏思想。

15 Keith Moxey, *Visual time: The image in history*, pp. 42-43.

詮釋歷史背後的歷史學家所隸屬的時代背景，往往比文字更能反映真實的歷史樣貌。<sup>16</sup> 而後於 1994 年撰寫的這本書《理論的實踐》將重心放在理論與歷史之間的相互關係，特別是解構主義（Deconstruction），莫克西在本書中大篇幅的探討解構主義的理論如何影響歷史學科（特別是德希達的理論），而莫克西也反過來運用理論，嘗試為歷史學科尋找新的書寫途徑。

莫克西在本書很大篇幅的反思德希達解構理論帶給歷史學科的危機，因為德希達指出能指處於不斷變動的狀態，那就代表意義永遠處於剎那生成又消逝的情況，因此德希達的解構主義攻擊所有文本，也帶出一個可怕的結論：根本不存在唯一一個終極並且確定的最終思想，而這也意味著歷史所撰寫的從來都不是至高無上的真理，頂多就只是短暫變動的詮釋而已。<sup>17</sup> 莫克西在解構主義的論點之上開始思考歷史做為一個學科未來的方向，既然歷史不等於永恆不變的意義，歷史也不再需要承載宏大敘述的包袱，隸屬於不同文化背景的歷史學家針對歷史作出的非客觀解讀與詮釋，即可以被納入歷史書寫的範疇。換句話說，莫克西認同解構主義的思想，並且也認為歷史可以成為一個開放詮釋，並且不斷變動疊加的主題。

在接下來 2013 年發表的《圖像時間》，莫克西延續過去的論點，認為隸屬於不同文化和國家的歷史學家所做的主觀詮釋都應該被納入討論，更在此引入異時性史觀，強調不應該以西方線性時空作為標準，而是意識到不同國家有屬於自己的發展進程與時空。時間發展的快與慢並不等於藝術的優劣之分，因此在討論全球藝術史時，除了要關注多元文化的面相，也要將各自隸屬的不同時空範疇納入討論。莫克西在此書的貢獻在於將歷史脫離西方線性史觀，不再採納共時性思考全球藝術史的舊有思維，而是以異時性史觀檢驗不同時空的藝術發展。

莫克西除了批評過去共時性史觀的限制，也針對時間與藝術相互關係進行更深一層的思考，莫克西對於圖像的認知圖像大師米歇爾（William John Thomas Mitchell, 1942-）相似，認為圖像不應該受制於語言系統（符號學的解讀很大程度上仰賴語言架構），圖像應該是獨立於語言之外，即便兩者緊密相關但兩者並不能劃上等號。<sup>18</sup> 米歇爾指出過去的藝術史將語言轉向的結構套用在視覺藝術上，將繪

16 參見 Norman Bryson, et al, eds, *Visual Culture: Images and Interpretations* (Connecticut: University Press of New England for Wesleyan University Press, 1994), pp. 432-460.

17 Keith Moxey, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History* (New York: Cornell University Press, 1994), pp. 42-86.

18 Keith Moxey, *Visual time: The image in history*, pp. 61-62.

畫、雕像、攝影等等視為充滿符號系統的文本，然而這套符號學系統已經不具備有效性的解釋，因此藝術史已經轉而追求其他「新」的理論，即「圖像轉向」。<sup>19</sup> 延續米歇爾的概念，莫克西認為當今需要一個理解圖像的新方法。

莫克西認為過去將藝術品與觀者之間區分的客體 (object) / 主體 (subject) 這種二元對立的理解有所缺漏，他指出過去歷史對待藝術品的方式，是將意義附加在藝術品之上 (語言凌駕在圖像上)，試圖透過詮釋的力量將藝術馴服在歷史的不同時間段；不單單只是重視史學家對物品的詮釋 (interpretation)，當今對待藝術品更加重視作品的主動性，強調作品本身作為一個主體，作品主動邀請觀者的注意 (grab attention) 並且形塑觀者的反應 (shape reaction)，換言之，作品並不是一個被動的物件，僅僅屬於於被創造的那個年份和地域，作品在和每一個觀者的相遇 (encounter) 過程，都創造出屬於它與觀者之間獨有的個人時間，有別於過去史學特別強調物件的意義 (meaning)，莫克西轉而面向藝術品單純的存在 (presence)。

藝術品本身的存在就能在時間的長河中主動創造不同的歷史解讀，換言之，藝術並不隸屬於歷史，藝術本身就在不斷創造歷史；莫克西所提的「時代錯置」一詞 (Anachronism) 即在形容一件藝術品透過和不同時代的觀者互動形成的不同歷史片段，歷史不再只是存在於藝術品被創作出來的那個年代，藝術品透過觀看與詮釋橫跨在不同的時間段，以畢卡索 (Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973) 創作的作品〈格爾尼卡〉 (Guernica) 為例，這幅完成於 1937 年的作品其時間性並不單單只存在於作品創作的年代，因為這幅作品在當代飽受戰爭所苦的觀者眼中，同樣會形成獨一無二的個人審美時間，我們在歷史的物件中看到當下，也從當下看到歷史，這幅作品不隸屬於特定的歷史，在每一個觀者眼中都在不斷創造歷史。<sup>20</sup>

過去符號學系統將重心放在藝術品本身的解讀與文本分析，莫克西引入觀者的立場，藉此打破過去的線性史觀，呈現出歷史 (history) 和知識 (knowledge) 並不是一個恆常不變的主題，在時間的脈絡中，歷史和知識正如同詮釋一樣，永遠處在不斷疊加並且變動的狀態。莫克西在此回應的也是迪迪·胡伯曼 (Georges Didi-Huberman, 1953-) 存續時間 (historical time) 的概念，過去一直與我們同在

19 W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2010), pp. 28-33.

20 Keith Moxey, *Visual time: The image in history*, pp. 45-61.

並延續到未來，藝術品本身作為一個歷史視覺圖像 (historical visual images)，圖像的力量從過去持續影響、存在於當下並延續到未來，如同如同鬼魅一般可以巧妙地避開甚至反抗時間的框架，如同胡伯曼評論阿比·瓦堡 (Abraham Moritz Warburg, 1866-1929) 的作品〈記憶 - 圖輯〉 (Mnemosyne-Atlas)，透過拆散、拼貼、聚集的過程，關注重點並不是歷史脈絡中圖像恆常不變的意義，或是客觀的歷史敘述背景 (作品被創作的年代、地點、歷史情境等)，而是將圖像從線性史觀解放出來，關注這些圖像在移動與重組過程中不斷增生、改變的狀態。<sup>21</sup>

莫克西所提出的史觀包含異時性 (Heterochronicity) 以及時代錯置 (Anachronism) 這兩大觀念，異時性回過頭檢視自西方殖民以來歷史如何繼承以西方為核心的時間，形成單一且片面的史觀，並指出當代的歷史本質是異時性的，歷史敘述是多元且不同步的。時代錯置強調藝術品本身的主動性，擁有在時間長河中創造不同詮釋的力量，因此藝術並不隸屬於歷史或是特定文本，而歷史也不應該按照過去的線性史觀試圖將藝術馴服在片面的時間線上。莫克西針對異時性和時代錯置的討論，並不是要建立一個可以依循的時間準則，而是希望透過這樣的討論，呈現出過去線性史觀分期方式的局限，讓「時間」這個詞彙可以被重新思考和理解，過去與現在、現在與未來的關聯性，而對時間這一詞彙的重新理解即可幫助我們書寫歷史的可能樣貌。

#### 四、其他迴響與討論

以艾爾金斯為主編於芝加哥藝術學院定期舉辦的 Stone Summer Theory Institute 目前總共出版五冊系列書籍，會將每一個長達 35 小時的會議與學者對談全部紀錄下來 (總會談時程長達一個禮拜)，於每本書冊後附上會議後各個學者針對此主題所撰寫的補充資料，有些會直接提供學術期刊，大部分則是以非正式的長文作為會議的反思與總結，其中會後補充資料會採先到先審制，後交的學者必須先看完前面已經繳交的資料再進行撰寫，會後補充資料不單只是學者針對單一主題的看法，也必須針對前者的文章加以回應和評論，會後補充資料的收集長達一年的工作期，但其具有高度的參考價值。

目前艾爾金斯總共舉辦五場會議，會議記錄共分五冊書籍全程記錄下來：第

21 Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005), pp. 96-138.



一冊《藝術與全球化》(Art and Globalization) (2011) 著重討論全球藝術史的書寫方式和其他可能性，第二冊《什麼是圖像》(What is an Image?) (2012) 旨在討論用於檢驗圖像／圖片和繪畫的理論，第三冊《藝術家知道什麼？》(What Do Artists Know?) (2012) 集中討論藝術家對於藝術史與藝術品所代表的意涵，第四冊《超越審美和反審美》(Beyond the Aesthetic and the Anti-Aesthetic) (2013) 談論現代以及後現代之後的現況，第五冊《揮別視覺研究》(Farewell to Visual Studies) (2015) 探討視覺藝術的未來走向。有別於制式學術理論發表，其目的在於透過紀錄對話的方式，呈現討論視覺藝術理論的另一種方式。這樣相對寬鬆、非正式的討論方式是為了補足嚴謹的學術理論在面對全球多元的藝術表現時所面臨到的書寫侷限。

第一冊《藝術與全球化》著重討論全球藝術史的書寫方式和其他可能性，在關於時間性與歷史這一主題討論時，與會學者之一哈若圖寧點出歷史學者普遍對於特定國家地理區域（即空間）的關注，而忽略了時間／時間性在歷史所扮演的意涵：他指出歷史只存在當下（present），即便是過去發生過的事情也只有當下才能被賦予意涵（例如：過去邁向現在／過往闡釋當今等等的用法）；換言之，歷史並非單純屬於過去可以被獨立研究的中立事件，歷史永遠處在被當今解釋，並且身受當今政治氛圍所影響的變動狀態。<sup>22</sup> 這部分對於歷史只存在當今的論述和莫克西所主張的藝術品與觀者／歷史學者會存在一種獨特的時空解讀相似，都是將歷史視為非中立、非客觀、受不同時空而有所變化的詮釋。

延續歷史是由隸屬於當今時空的學者所書寫，莫克西進一步探討時空在歷史書寫時必須思考的問題：當時下的歷史學家試圖書寫全球的藝術史時，因為每個國家／地理區域的藝術發展過程快慢不一樣，勢必要考慮到不同國家／地理區域所屬的時空，然而歷史學家往往並不隸屬於那個時空，換言之，歷史學者是以一個在外的觀察身份進行敘述，而且絕大多數屬於最進步的時空，即西方／資本市場，這樣的矛盾似乎又加大全球藝術史的困境，一方面，我們試著囊括最多的藝術表現，但另一方面，話語權卻又常常隸屬於西方；除此之外，美學以及研究藝術的方法絕大多數都隸屬於西方哲學，用西方的架構去解釋西方以外的地域和藝術表現，本身就是個矛盾。全球藝術史這樣的願景似乎暗示著一個更包容多元的

22 James Elkins, et al, *Art and Globalization* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2010), p. 64.

敘述模式，我們得以將其他區域的藝術創作納入廣大的討論，然而目前最大的困境在於敘述的方式、架構以及標準似乎無法完全脫離西方中心論述的模式。<sup>23</sup>

與會學者稻賀繁美更以日本文化為例，指出在日本並沒有明確的藝術品等級之分，手工（craft）並不像西方的藝術分類屬於最低層次的級別，然而因為西方的藝術理論被大量討論、撰寫、翻譯、傳送，甚至沿用來詮釋各種在地文化藝術（以便符合正統學術規範），因此藝術或是歷史可以說是西方的創造物，而我們對藝術的討論其實只囊括世界藝術非常小的一部分，在西方現存的藝術表現之外，存在更多過去被忽略或是不被西方學者所正視的藝術表現。<sup>24</sup>

除此之外，西方之外的藝術表現永遠處在「自我證明」或是「努力被西方理解」的狀態，然而很多的文化語境是無法單純透過語言翻譯加以解釋，即便進入到西方的討論範疇，又常常是因為被西方認為有特色、獨特的異國情調，才會被國際市場所看重，像是非洲攝影、中國瓷器等等；這種重視種族地域特色而非單純藝術價值的評比，是非西方藝術都必須面臨到的矛盾，急迫地希望被主流西方所認可，但西方感興趣的地域／種族標籤似乎永遠大過藝術本身的價值。<sup>25</sup>

莫克西的開放史觀雖然將藝術品從歐美線性歷史中解放出來，但也因為強調藝術品與觀者之間的詮釋，很大程度地將歷史學者的主觀意識、文化背景等納入討論，不同於過去將歷史視為公正且客觀的主題，莫克西認為歷史是主觀並且不斷變動的，也就是說不同文化的歷史學者對於同一件作品的解讀自然有所不同，而背後的文化差異所形成的主觀詮釋應該被重視，如此一來歷史方能真實反映多元的文化表現，歷史也才不會變成單一文化優勢國家的強大敘述。<sup>26</sup>

莫克西針對時間的重新理解也引來相關的批評，相關期刊指出莫克西在文章使用「新的」（new）、「更好的」（better）詞彙來形容他所提出的史觀，這種觀念代表莫克西並未完全跳脫既有的西方進步史觀思維，依舊是在既有的西方思維下進行思考，同時我們也無法得知異時性史觀和時代錯置等觀念是否真的有效

23 James Elkins, et al, *Art and Globalization*, pp. 18-22.

24 James Elkins, et al, *Art and Globalization*, pp. 26-32.

25 Inaga 以立體派與野獸派為例，進一步分析文化傳遞過程文本翻譯所形成的困難，同時前衛等詞彙又是根植於西方，好似暗示並沒有或是根本不存在來在日本、或是其他第三世界國家的前衛藝術。參見 Shigemi Inaga, "The Impossible Avant-Garde in Japan: Does the Avant-Garde Exist in the Third World? Japan's Example: A Borderline Case of Misunderstanding in Aesthetic Intercultural Exchange." *Comparative and General Literature* 41 (1993): 68-75.

26 Keith Moxey, "Motivating History." *Art Bulletin* Vol. 77 (1995): 392-401.

法完全取代過去歷史分期的書寫方式。而莫克西所提出的異時性和時代錯置等觀念，表面上看起來是一種新的思考模式，但這種對於時間重新理解所書寫書來的歷史，依舊擺脫不了敘述時必然帶有的肯定性（certainty），也就是說這樣的書寫方式依舊脫離不了歷史宏大敘述所帶有的權威性。與其說莫克西的論點是在推翻過去的線性史觀，倒不如說莫克西只是把線性的時間加以重新排列。事實上，即便採用多元時空的敘述方式，歷史的敘述方法依舊脫離不了圖像學、形式分析等等傳統的方法論。<sup>27</sup>

縱使莫克西的理論尚有其爭議及討論空間，筆者認為其所提出的異時性和時代錯置史觀對於藝術史有其貢獻和值得深入思考的地方，針對時間的討論和重新理解可以引起對於歷史新的認識等相關討論，在回過頭審視西方單一的宏大敘述時，也同時思考怎麼樣的歷史才能呈現當今多元的文化表現。歷史的時間性不單單只是歷史的書寫方式，更是文化紀錄的選擇，過去與現在、現在與未來等等時空與歷史的關聯性值得我們仔細深究。

## 五、結論

藝術終結論在本質上批判的是以古代、中世紀、近代的框架以掌握歷史的進步史觀，所對應到的終結是指大敘述模式的終結，當代藝術的出現帶來時間—歷史—藝術三者內部時序敘述的混亂結構，與其說當代藝術的出現讓藝術史走向終結，倒不如說當代藝術的出現撼動了過去習以為常的共時性史觀。當代藝術其自身內部特殊的時間意識讓藝術史學家們開始思考異時性史觀的可能，綜觀莫克西的研究脈絡，從剛開始梳理並且思考現有研究藝術方法論本身所具有的不足和限制，一直到思考解構主義對歷史學科造成的影響，最後提出異時性史觀試圖提供全球藝術史書寫的另一種可能嘗試，在當今全世界緊密連結的交流之下，莫克西對全球藝術史的見解有其價值之處。異時性史觀讓全球當代藝術表現至此不再需要依附在西方的敘述架構之下，而是各自有所屬的時空與藝術表現，換言之，當代藝術讓我們得以重新思考歷史異時性的本質，而異時性史觀也才能囊括當代藝術如此多元的藝術表現，可以說唯有意識到當代歷史異時性的本質，歷史的書寫方能繼續下去。✍

27 KaminiVellodi, "A Timely Collection." *Journal of Art Historiography* Vol. 20 (2019), pp. 1-10.

## 參考書目

- 李歐塔（Jean-François Lyotard），《後現代狀態：關於知識的報告》，車槿山譯，臺北市：五南出版社，2012。
- 威廉·麥克尼爾（William H. McNeill），孫嶽、郭方、李永斌譯，《西方的興起：人類共同體史》，臺北市：中信出版社，2018。
- Bryson, Norman, et al. eds. *Visual Culture: Images and Interpretations*. Connecticut: University Press of New England for Wesleyan University Press, 1994.
- Danto, Arthur C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- Didi-Huberman, Georges. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005.
- Elkins, James et al. eds. *Art and Globalization*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2010.
- Greenberg, Clement. *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1965.
- Hassan, Robert. "Globalization and the Temporal Turn: Recent Trends and Issues in Time Studies." *The Korean Journal of Policy Studies* Vol. 25, No. 2 (2010): 83-102.
- Inaga, Shigemi. "The Impossible Avant-Garde in Japan: Does the Avant-Garde Exist in the Third World? Japan's Example: A Borderline Case of Misunderstanding in Aesthetic Intercultural Exchange." *Comparative and General Literature* 41 (1993): 68-75.
- Moxey, Keith. *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*. New York: Cornell University Press, 1994.
- Moxey, Keith. *Visual time: The image in history*. Durham: Duke University Press, 2013.
- Moxey, Keith. "Motivating History." *Art Bulletin* Vol. 77 (1995): 392-401.
- Thomas, Mitchell W J. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Vasari, Giorgio. *Lives of the Artists*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Vellodi, Kamini. "A Timely Collection." *Journal of Art Historiography* Vol. 20 (2019): 01-10.
- Wolfflin, Heinrich. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Early Modern Art*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2015.