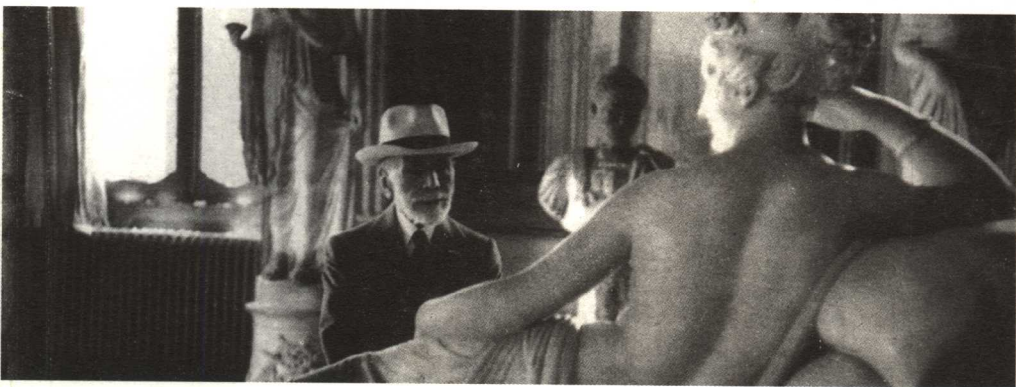


An Introduction to Visual Culture



汉译精品
思想人文

视觉文化导论

[美] 尼古拉斯·米尔佐夫 著 倪伟 译

 Routledge
Taylor & Francis Group

凤凰出版传媒集团 江苏人民出版社

by Nicholas Mirzoeff

汉译精品 · 思想人文

视觉文化导论

[美] 尼古拉斯·米尔佐夫 著 倪伟 译

凤凰出版传媒集团 江苏人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

视觉文化导论/(美)尼古拉斯·米尔佐夫著;倪伟译.
—南京:江苏人民出版社,2006.8
ISBN 7-214-04175-8

I. 视... II. ①米... ②倪... III. 视觉-文化-研究 IV. G0

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第138790号

An Introduction to Visual Culture

Copyright © 1999 Nicholas Mirzoeff

Authorised translation from English language edition published by **Routledge, and imprint of the Taylor & Francis Group**

Simplified Chinese translation copyright © 2006 by JSPPH

All rights reserved

江苏省版权局著作权合同登记:图字10-2003-041

书 名 视觉文化导论
著 者 (美)尼古拉斯·米尔佐夫
译 者 倪 伟
责任编辑 蔚 蓝
责任监制 王列丹
出版发行 江苏人民出版社(南京中央路165号 邮编:210009)
网 址 <http://www.book-wind.com>
集团地址 凤凰出版传媒集团(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 江苏省新华发行集团有限公司
照 排 南京凯建图文制作有限公司
印 刷 者 江苏新华印刷厂
开 本 960×1304毫米 1/32
印 张 11.75
字 数 307千字
版 次 2006年11月第1版 2006年11月第1次印刷
标准书号 ISBN 7-214-04175-8/G·1705
定 价 26.00元
(江苏人民出版社图书凡印装错误可向本社调换)

插图索引

除下面所列举的之外,本书中所有插图均来自作者本人。我们感谢下列人士和档案管理机构允许复制这些照片。我们已经尽了一切努力来追寻版权持有人,但仍有个别的无从寻找。凡被遗漏者敬请与我们联系,俾使再版时予以增补。

绪论 1 杰米·巴尔杰:警方录像截屏图。PA News 概允。

绪论 2 埃里克·凯恩,来自《都是我孩子》(ABC 电视台)。

1.1 凡尔赛宫的镜厅。纽约 Alinari/Art Resource 概允。

1.2 雅克·迪布吕埃尔:《实用透视法》(*La Perspective Pratique*)巴黎,1642。图片来源:巴黎国家图书馆。

1.3 戈尔捷·德·马里尼昂内:《新简明透视法》(*Nouvelle et Briève Perspective*),巴黎,1648。图片来源:巴黎国家图书馆。

1.4 雅克-路易·大卫:《贺拉斯兄弟的宣誓》,1785。巴黎卢浮宫博物馆收藏。纽约艺术图书馆概允。

1.5 埃尔金大理石雕像:帕台农神庙的东面山墙。大英博物馆收藏。

2.1 安东尼·塞缪尔·亚当-萨洛蒙:《阿方斯·卡尔肖像照》。纽约 George Eastman House 概允。

2.2 尤金·阿杰:《图尔内街 63 号的门厅》,1908。版权所有:纽约现代艺术博物馆。

2.3 罗伯特·卡帕:《在塞罗莫里亚诺附近(科尔多巴前线),1936 年 9 月 5 日》。George Eastman House 概允。

- 2.4 维加:《电影院中的情侣》,1940。纽约国际摄影中心慨允。
- 2.5 南·戈尔丁:《与玛丽莲在一起的艾维,波士顿 1973》。
- 2.6 南·戈尔丁:《手拿香烟的西沃恩,柏林 1994》。
- 2.7 南·戈尔丁:《被揍后一月的自拍像,1984》。
- 3.1 阿农:《巴黎协和广场》,1863,立体视镜卡片。
- 3.2 东京网络摄影,截屏图。
- 3.3 黑人网,截屏图。
- 3.4 《叛逆性骚扰》电影剧照。Warner and The Kobal Collection 慨允。
- 3.5 Bodies © INCorporated 网站截屏图。
- 3.6 奥伦,截屏图。
- 3.7 “文艺复兴面部整容中心”网站截屏图。
- 3.8 施特拉克,截屏图。
- 4.1 卡米尔·科基亚:“刚果河地图”,来自《在上刚果》(*Sur Le Haut Congo*),巴黎,1888。
- 4.2 赫伯特·朗:《刚果河上的鸟群》,约于 1910 年。美国自然历史博物馆。
- 4.3 阿尔贝特·劳埃德:《汽船到岸》,来自《在侏儒国和食人国里》(*In Dwarf Land and Cannibal Country*),伦敦,1899。
- 4.4 阿道弗斯·弗里德里希:《刚果乡村驿站》,来自《在非洲的心脏》(*In the Heart of Africa*),伦敦,1910。
- 4.5 阿道弗斯·弗里德里希:《原始森林中的一块空地》,来自《在非洲的心脏》(*In the Heart of Africa*),伦敦,1910。
- 4.6 玛格丽特·罗比:《离开伊丽莎白维尔》,来自《刚果历险记》(*My Adventures in the Congo*),伦敦,1911。
- 4.7 赫伯特·朗:《丹加,一位声望卓著的芒贝图酋长》,1910—1914。美国自然历史博物馆。
- 4.8 赫伯特·朗:《穿舞蹈服的奥孔多酋长》,1910。美国自然历史博物馆。
- 4.9 约姆比:《有神力的“命可司”雕像》,约于 1900 年。Musée du Con-

go Belge.

4.10 约姆比:《“命可司”库卓》,约于1900年。Musée du Congo Belge.

4.11 刚果佚名艺术家:《欧洲人雕像》,约于1900年。Musée du Congo Belge.

4.12 特里戈·皮乌拉: *Ta Tele*, Collection of the artist, 1988.

5.1 《惊声尖叫》(1996)电影剧照。Miramax and The Kobal Collection 概允。

5.2 托马斯·艾金斯:《格罗斯诊所》。Bridgeman Art Library 概允。

5.3 M. H. 金博尔:《乔治·H. 汉克斯上校从路易斯安那带来的被解放了的奴隶》,1863。纽约历史学会。

5.4 阿尔伯特·劳埃德:《塔克主教与俾格米女士》,来自《在侏儒国和食人国里》(*In Dwarf Land and Cannibal Country*),伦敦,1899。

5.5 赫伯特·朗:《芒贝图部落的“巴黎妇人”》,1910—1914。美国自然历史博物馆。

5.6 塞缪尔·福索:《无题》(*Untitled*),1977。

5.7 罗蒂米·法尼-卡约德:《白脚板》,1989。法尼-卡约德遗产继承人概允。

6.1 《突变第三型》(1982)电影剧照。Universal and The Kobal Collection 概允。

6.2 《异形》(1979)电影剧照。Twentieth Century Fox and The Kobal Collection 概允。

6.3 《银翼杀手》(1982)电影剧照。Warner Bros and The Kobal Collection 概允。

6.4 《1492:天堂的征服》(1992)电影剧照。Guild and The Kobal Collection 概允。

6.5 可可·福斯珂和吉列尔莫·戈麦斯-培尼亚:《两个未被发现的美洲印第安人访问布宜诺斯艾利斯》。福斯珂概允。

6.6 《独立日》(1996)电影剧照。Twentieth Century Fox and The Kobal Collection 概允。

6.7 《星际迷航记:下一代》(1996)剧照。派拉蒙电视公司, The Kobal Collection 概允。

6.8 《星际迷航记:第一次接触》(1996)剧照。The Ronald Grant Archive 概允。

6.9 《X档案》剧照。Twentieth Century Fox Television and The Kobal Collection 概允。

7.1 戴安娜王妃在泰姬陵,1992。PA News 概允。

7.2 围绕降旗问题大做文章的小报。《快报》、《每日邮报》、《镜报》和《太阳报》1997年9月4日头版。

7.3 可可·福斯珂:《死后哀荣,1997年4月2日,多伦多》。福斯珂概允, Pete Dako 摄影。

7.4 戴安娜王妃的葬礼。PA News 概允。

鸣 谢

我感谢威斯康星大学研究生院和纽约州立大学石溪分校(SUNY Stony Brook)人文学院的资助,使本书的写作得以落实。我要感谢石溪分校和威斯康星大学视觉文化研讨班的成员,也要感谢1997至1998年度选我课的学生,他们是我的第一批听众,也最早对我的一些想法提出批评意见。感谢莉莎·帕克斯(Lisa Parks),她对科幻作品的洞见让我受益匪浅。Routledge出版社的审稿人对本书最初的计划和完成后的书稿提出了非常宝贵的建议。我尤其要感谢丽贝卡·巴登(Rebecca Barden),作为本书编辑,她付出了很多劳动。我同样要感谢克里斯·卡德摩尔(Chris Cudmore)、阿利斯泰尔·丹尼尔(Alistair Daniel)、凯瑟琳·霍金森(Katherine Hodkinson)、马特·帕帕(Matt Papa)以及Routledge出版社的每一位工作人员。凯瑟琳·威尔逊(Kathleen Wilson)一如既往,是不可或缺的批评者、编辑、伙伴,而且还远不止于此。本书是献给汉娜的两周岁礼物。

目 录

| | |
|------------|----|
| 插图索引 | 1 |
| 鸣谢 | 5 |
| | |
| 绪论 什么是视觉文化 | 1 |
| 视觉化 | 5 |
| 视觉权力,视觉快感 | 10 |
| 视觉性 | 15 |
| 文化 | 27 |
| 日常生活 | 33 |

第一部分 视 觉

| | |
|--------------------|----|
| 第一章 绘画的界定:线条,色彩,透视 | 45 |
| 透视 | 46 |
| 规训与色彩 | 62 |
| 色彩的规范化:色盲 | 65 |
| 光凌驾于色彩之上 | 68 |
| 白色 | 71 |
| 结语 | 76 |

| | |
|----------------------------|------------|
| 第二章 摄影时代(1839—1982) | 81 |
| 油画之死 | 81 |
| 平民图像的诞生 | 89 |
| 死亡与摄影 | 91 |
| 从黑色照片到后摄影 | 98 |
| 摄影之死 | 109 |
| | |
| 第三章 虚拟:从虚拟古迹到像素区 | 113 |
| 接触虚拟的界面 | 114 |
| 虚拟走向全球化 | 119 |
| 电视崇高感 | 123 |
| 虚拟现实 | 126 |
| 虚拟现实与日常生活 | 130 |
| 虚拟身份 | 133 |
| 网上生活 | 138 |
| 都要高像素? | 142 |
| 虚拟身体 | 145 |

第二部分 文化

| | |
|--------------------------------|------------|
| 第四章 跨文化:从 Kongo 到 Congo | 161 |
| 创造“黑暗的心” | 165 |
| 通过仪式抵抗 | 182 |
| 文化记忆 | 188 |
| 来自刚果的新视像 | 192 |
| | |
| 第五章 “看”性 | 200 |
| 物恋化的凝视 | 201 |
| 从倒错到对立和模糊 | 206 |
| “看”女性性器官 | 210 |
| 混血:种族和生殖的文化政治 | 215 |

| | |
|---------------------------------------|-----|
| 扰乱凝视:罗杰·凯斯门特的眼睛 | 226 |
| 第六章 第一次接触——从《独立日》到《1492》和《千禧年》 | 239 |
| 进入宇宙空间 | 240 |
| 帝国的归来 | 249 |
| 邪恶的异形 | 255 |
| 星际迷航 | 261 |
| 电视:过去与现在 | 274 |

第三部分 全球性的/地方性的

| | |
|----------------------------------|-----|
| 第七章 戴安娜之死:性别、摄影与全球视觉文化的登基 | 285 |
| 流行与文化研究 | 286 |
| 摄影与王妃 | 289 |
| 在印度的图片 | 293 |
| 名人“刺点” | 296 |
| 国旗与礼仪:细节上的困扰 | 301 |
| 死亡与少女:新英国的符号 | 303 |
| 像素星球 | 306 |
| | |
| 尾声 | 315 |
| | |
| 译名索引 | 321 |

现代生活就发生在荧屏上。在工业化国家里,生活越来越受到视频的监视:在公共汽车和购物商场里,在高速公路和桥梁上,以及在自动取款机(ATM)的边上,摄像镜头在一刻不停地监视着人们的行动。人们越来越多地借助于从传统的照相机到便携式摄像机及网络摄像头等在内的各种设备来回顾往事。与此同时,工作和休闲也越来越集中于包括从电脑到 DVD 在内的各种视像媒体。人们的经验比以往任何时候都要更具视觉性或是更加视觉化,从卫星照片到人体内部的医学摄像,简直是无所不包。在视像屏幕的时代,观看视点显得至关重要。大多数美国人是通过电视以及相比之下稍逊一筹的电影来调剂生活的。美国的 18 岁青年中,人均每年只看 8 部电影,但每天花在电视上的时间却有 4 个小时。这些视觉化形式如今正遭到诸如互联网和虚拟现实软件等互动式视觉媒体的挑战。在 1998 年,上网的美国人就有 2300 万之众,而且人数还在逐日大增。在这个图像的漩涡里,观看远胜于相信。这决非日常生活的一部分,而正是日常生活本身。

我们且从地球村奔腾不息的漩涡中撷取几个例子。蹒跚学步的孩子杰米·巴尔杰(Jamie Bulger)在利物浦一家购物商场里被诱拐的情形被录像监视镜头忠实地捕捉到了,这提供了令人心寒的证据,表明犯罪和侦破都易如反掌。尽管从理论上说,一刻不停的监视提供了更加安全的保证,但事实上这丝毫不能防止这孩子遭到诱拐并最终遇害。1996 年



图1 杰米·巴尔杰绑架案录像截图

- 2 亚特兰大奥运会的爆炸事件被一位业余爱好者用便携式摄像机抓拍到了,一家德国有线电视台在采访美国游泳运动员珍妮特·埃文斯(Janet Evans)时也拍到了爆炸的场景,这些片断被反复地重播。虽然有人几乎在不停地监视和摄录,但是却没有被人指控应为此案负责。因为日常生活的视觉化并不意味着我们必然知道我们所看到的是什么。1996年7月,环球航空公司800航班在长岛坠毁时,有很多纽约人目睹了这一空难事件,然而他们的描述却是大相径庭,以致联邦调查局(FBI)最终只能相信那些未经修饰的最没有感情色彩的描述。1997年,联邦调查局公布了坠机的电脑模拟图像,利用了从雷达到卫星图片等资料。虽然所有的细节都能够显示出来,但是坠机的实际原因——即为何油箱会爆炸——却仍然无从知晓。由于无法给出这个答案,电脑模拟根本就毫无意义。更令人侧目的例子是,1991年海湾战争期间,当美军重播从发射出去的能锁定目标的“智能”炸弹上发回的视频图像时,全世界都在观看。这些摄

像似乎展示了保罗·维利里奥(Paul Virilio)所说的“感知的自动化”，即机器能够“看到”它们抵达目标之路(Virilio 1994: 59)。然而五年之后暴露的真相却是，这些炸弹尽管确能“看到”一些东西，但它们并不比传统武器更能准确地击中预定的目标。1996年9月，美国巡航导弹在两天内两次袭击了伊拉克的防空设施，仅仅是因为美军飞机在几天之后遭到了伊拉克的炮击。是不是正像让·鲍德里亚(Jean Baudrillard)惹人争议地宣称的那样，海湾战争从未爆发？如果我们所见到的不再可信，那我们该相信什么呢？

在我们对后现代文化的纷繁的视觉经验和对这些观察资料的分析能力之间确实存在着一道裂口，这对作为一个研究领域的视觉文化来说，既是一种机遇也是一种需要。不同的视觉媒体一直是被分开来研究的，而如今则需要把视觉的后现代全球化当做日常生活来加以阐释。包括艺术史、电影、媒体研究和社会学在内的不同学科的批评家们已经开始把这个正在浮现的领域称为视觉文化。视觉文化与视觉性事件有关，消费者借助于视觉技术在这些事件中寻求信息、意义或快感。我所说的视觉技术，指的是用来被观看或是用来增强天然视力的任何形式的器物，包括油画、电视乃至互联网。后现代主义通常被认为是现代主义的危机。在这一语境中，它暗示着后现代是由现代主义和现代文化——它们自身的视觉化策略失败了——所引发的危机。换句话说，创造了后现代性的，正是文化的视觉危机，而不是其文本性。印刷文化当然不会消亡，但是对于视觉及其效果的迷恋(它已成为现代主义的标记)却孕生了一种后现代文化，越是视觉性的文化就越是后现代的。视觉性的繁殖已经使电影和电视娱乐成为美国的仅次于航天技术的第二大出口产业，单是1992年对欧洲的出口总额就达到了37亿美元(Barber 1995: 90)。当然，后现代主义还不只是一种视觉经验。阿尔琼·阿帕杜莱(Arjun Appadurai)认为后现代主义是“复杂的、重叠的、断裂的序列”，照此说来，规整一致是无法指望的(Appadurai 1990: 328)。实际上，在过去几个世纪里，不管是在哈贝马斯(Jurgen Habermas)所礼赞的18世纪咖啡馆公共文化里，还

是在本尼迪克特·安德森(Benedict Anderson)所描述的 19 世纪报纸和出版所代表的印刷资本主义里,都无法找到这种规整性。这些理论家突出了一个时代的某种独特性,把它当做分析的工具,而把许多可以选择的其他特征弃之脑后。与此相同,视觉文化也是一种策略,我们可以从消费者的观点而不是从生产者的观点出发,用它来研究后现代日常生活的谱系、定义和功能。我们所称的后现代主义——即断裂的、碎片化的文化——可以

4 通过视觉获得最佳的想象和理解,就如同 19 世纪在报纸和小说中可以获得经典化的表述一样。

然而这并不是说在过去(现代)和现在(后现代)之间就可以简单地划出一条分界线。正如杰夫·巴钦(Geoffrey Batchen)所言:“边界和对立面(后现代)消解的威胁估计会重现,这对某一种特殊的技术或是后现代话语来说并非什么怪事,它恰恰是现代性自身的基本条件之一”(Batchen 1996: 28)。照这样理解,视觉文化的谱系就需要同时放在现代和后现代的历史时期中进行探讨和界定(Foucault 1998)。对某些批评家来说,视觉文化只是采用关于再现的符号学概念来处理的“形象史”(Bryson et al. 1994: xvi)。这个定义制造了一个如此庞大的物质体,以至没有人甚或学科可以覆盖这个领域。对其他人来说,它是用来创造一门关于视觉文化的社会学的一种手段,可以建立一种“关于视觉的社会理论”(Jenks 1995: 1)。这一方式似乎面临着这样一种指责,即视觉被赋予了一种与其他感官相分离的虚假的独立性,而这却是与真实的经验不相吻合的。在本书中,视觉文化是在一种更加积极的意义上使用的,集中探讨视觉文化在其所属的更加广泛的文化中所起到的决定性作用。这样一种关于视觉文化的历史将会照亮那些时刻——在那儿,视觉是一个不断处于竞争、辩驳和转变之中的挑战性场所,它不但是社会互动的场所,而且也是根据阶级、性别、性和种族身份进行界定的场所。视觉文化绝对是一个交叉性学科,用罗兰·巴特(Roland Barthes)的话来说:“要从事交叉学科性的工作,确定一个‘科目’(一个主题)并围绕着它设置两到三门科学,然而这还不够。交叉学科性的研究关键在于创造一个新的对

象,这个对象不属于任何一门学科。”就像一位从事传播研究的批评家最近所指出的,这项工作与到目前为止所使用的其他研究方法相比,它带来了“更高的不确定性、风险和随意性”(McNair 1995: xi)。如果打破旧的学科壁垒只是为了用新的学科取而代之,那是毫无用处的。

对有些人来说,视觉文化提出的对象范围似乎过于宽泛了,因而没有什么实际用处。视觉文化确实不想舒舒服服地一屁股坐在既存的高校体制结构里面。目前,包括文化研究、同性恋研究、非洲裔美国人研究等在内的种种学术努力形成了一股后学科浪潮,它们的兴趣点随意地穿越了传统的学科界线,而视觉文化研究也是这一浪潮的一部分。在此意义上,视觉文化是一种策略,而不是一门学科。它是一种流动的阐释结构,旨在理解个人以及群体对视觉媒体的反应。它依据其所提出或试图提出的问题来获得界定。与上面所提到的其他研究一样,它希望能超越传统的学院限制而与人们的日常生活结合起来。

视觉化

新的视觉文化最惊人的特征之一是它越来越趋于把那些本身并非视觉性的东西予以视觉化。与这一知识运动相伴而来的是不断发展的技术能力,它使我们能够借助外部器械设备看见原本看不见的东西,这些东西小到 1895 年伦琴偶然发现的 X 射线,大到在哈勃望远镜里看到的遥远星系的“星河图”——它们实际上在周期性地变换位置,而我们的眼睛却无法看到。德国哲学家马丁·海德格尔(Martin Heidegger)是最早注意到这些发展的人之一,他把这称为世界图景的出现。他指出:“世界图景……指的并不是一幅关于世界的图画,而是作为一幅图画而加以理解和把握的世界……世界图景也不是从中世纪的图景变化为现代的图景的,事实上,世界成为图景根本就是现代的区别性本质”(Heidegger 1977: 130)。设想一下驾车行驶在典型的美国高速公路上。车辆前行有赖于驾车者做出一系列视觉判断,他要注意其他车辆的相对车速,以及

完成旅程所必须的任何操作。同时,他或她还要遭到其他信息的袭击:交通灯、路标、转弯信号、广告牌、汽油价格、商店招牌、当地时间和气温,等等。然而,大多数人都会认为这只是常规程序,他们放音乐以排遣枯燥。甚至是音乐电视——它用娱乐性的东西充斥着视觉领域,并伴以音轨——如今也需要用弹出的文字来修饰。这种吸收和阐释视觉信息的非凡能力正是工业社会的基础,而且在信息时代里甚至变得更加重要。这决非人类天生具有的能力,而是在相当晚近才习得的技能。在中世纪哲学家圣托马斯·阿奎那(St Thomas Aquinas)看来,视觉是不可信的,不能凭它来作出知觉判断:“假如一个人试图根据他所看到的事物的颜色和位置来判断,那这视觉可能会是错误的”(Aquinas 1951: 275)。根据最近的一项研究,视网膜含有1亿个神经单元,每秒钟能进行100亿次运算。从19世纪直至当下的现代视觉文化的强刺激,一直被用来企图使视觉领域达到饱和,然而却不断遭到失败,因为我们学会了怎样去看,而且能做出更快的反应。

换句话说,视觉文化并不取决于图像本身,而取决于对图像或是视觉存在的现代偏好。这种视觉化使现代世界与古代或中世纪世界截然区别开来。视觉化在整个现代时期已经是司空见惯,而在今天它几乎是必不可少的。这一历史可以说肇端于弗朗索瓦·魁奈(François Quesnay)^①所谓的18世纪经济的视觉化,魁奈在谈到他所说的社会的“经济图景”时说:“(它)把某种编织严密的观念带给你眼前,而这种观念是智力很难通过推理方法来独自把握、拆解和调停的”(Buck-Morss 1989: 116)。魁奈实际上是大体表述了视觉化的原则——它并不取代话语,而是使其变得更易理解、更敏捷、更有效率。视觉化在医学上的结果最具戏剧性,从大脑的活动到心脏的跳动,一切都借助复杂的技术转换为一种可视的图式。最近,计算机环境的可视化已经围绕着视觉的可能性而产生了一种新的刺激感。然而计算机本身却并非视觉工具。机器

^① 弗朗索瓦·魁奈(François Quesnay, 1694—1774),法国重农主义学派的代表人物,代表著作有《经济表》(*Tableau économique*)。——译者注