

培文读本丛书

Reader

陈永国 主编 视觉文化研究读本

Visual Culture Studies:
A Reader



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

Visual Culture Studies:
A Reader

视觉文化研究读本

陈永国 主编



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

视觉文化研究读本 / 陈永国主编. — 北京: 北京大学出版社, 2009.1

(培文读本丛书)

ISBN 978-7-301-14705-4

I. 视… II. 陈… III. 视觉-文化-研究 IV. G0

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第189729号

书 名: 视觉文化研究读本

著作责任者: 陈永国 主编

丛书策划: 高秀芹 于海冰

责任编辑: 于海冰

标准书号: ISBN 978-7-301-14705-4/G·2525

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> **电子信箱:** pw@pup.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750112 出版部 62754962

封面设计: 海云书装

印 刷 者: 涿州市星河印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

787毫米×1092毫米 16开本 27印张 450千字

2009年1月第1版 2009年1月第1次印刷

定 价: 48.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究。举报电话:010-62752024 电子信箱:fd@pup.pku.edu.cn

视觉文化研究论纲

◎ 陈永国

一

视觉文化是感知的文化。感知是人与世界进行交流的最重要渠道，因此也表示人与世界的物质的和精神的沟通。感知是关系：眼睛可以在瞬间摄入未加中介的全部光线和空气中的震颤，柏格森称之为“纯粹感知”。

感知的对象是物质世界；物质世界上物体的分子运动产生形象；或者说，感知就是形象。大千宇宙，世间万物，都是物体经由感知产生的形象。这些形象相互关联，相互影响，在外部运动的刺激下发生变化，这些开放的外部运动和运动使记忆和形象得以延续，感知就是这些运动形象的绵延或延续。

然而，“纯粹感知”要求有统摄万物的“上帝之眼”，而这不是个体生物所具备的。

个体生物的感知取决于它与外部的关联，与外物的相遇；这就是说，行为和感知是由分子与外部的关系来确定的。对于低级生物来说，这种关联或相遇只产生简单的触感，以及由此产生的主动或被动的运动，这种运动是确定的，德勒兹称之为“分子感知”。

高级生物则有一个较大的“不确定的”活动地带，即绵延内部的一个多维影响区域，在此，感知的发生取决于个体生物对多种物质形象的选择，即生物根据自身功能来选择物质形象。

当形象不符合生物功能或利益时，感知是被动的或惰性的，不激发任何行动，形象的流动则不受任何阻碍；而当生物发现符合自身功能或利益的形象时，便对形象进行高度选择，形象刺激感官，使身体运动起来。

人类感知的这种选择性，柏格森称之为“意识”。意识除具有高度的选择能力外，还具有很强的识别能力，主要用来识别物体、尤其是艺术品的真伪。在技术复制时代到来之前，这是甄别艺术品之仪式价值和收藏价值即其光晕的主要工具。

二

技术复制时代的高度生产力使感知的这种选择性和转化运动失去了原有的甄别能力，艺术品的光晕也随之丧失。因此，我们不能重蹈前符号学时代反映论的覆辙，去追求艺术品的本真，而要基于“语言学转向”和“文化转向”的认识论，从个别样式的艺术品扩大到视觉文化的总体范围，开展一场越界的社会科学和人文科学的革命。

视觉文化研究以社会实践和指意实践为重点，在视觉文化领域探讨图像与语言的关系，感知与再现的关系，自我与他者的关系，自然与文化的关系，现实与虚构的关系，历史与记忆的关系等，因而把研究客体局限于景观社会，类像社会，再现的政治，注视与反注视，物崇拜与窥视癖，图像的生产与复制，大众传媒与商品消费，创造、传输与接受，视觉文本与其他文本等。视觉文化研究的目的就是要打破这些关系，呈现这些客体的本来面目。

以图像符号为轴心的视觉文化时代已经到来——尽管社会经验和日常生活的种种表达仍然离不开语言媒介——语言仍然是视觉文化研究的重要媒介。

三

本雅明、福柯、巴特、拉康、德勒兹、西苏、赛义德、桑塔格等思想家和批评家都对视觉文化予以极大关注，为视觉文化研究奠定了坚实的理论基础。约翰·伯格、劳拉·穆尔威、W.J.T. 米歇尔、斯图亚特·霍尔、罗莎琳·克劳斯和齐泽克等批评家为视觉艺术批评提供了经典文本，划定了视觉文化研究的范围，包括电影、绘画、摄影、雕塑、舞台表演、导演艺术、光影设计、动画设计、舞蹈、建筑、城市建设、城市规划、园艺、室内装潢、广告画、明信片等与视觉空间相关的客体。但就视觉的注视与反注视而言，主体与客体的关系，注视者与被注视者的关系，自我与他者的关系，内部与外部的关系，空间与时间的关系，男性与女性的关系，真实与虚构的关系等，

都构成了视觉文本叙事的主要内容，因此需要予以彻底的解构阅读。结构或关系仍然是视觉文化研究所要解构的主要对象。

四

从根本上说，视觉艺术与其他文化文本完全相同，也在“后现代文化”这个名目的统摄下趋向全球认同，因此宜从较大的跨文化或多元文化视角出发，在非历史性的赛博空间里进行跨学科的综合尝试，包括一般的文化研究、艺术史研究、批评理论、哲学、人类学和具体的电影研究，精神分析学理论，性别研究，区域研究，同性恋研究，电视研究，女性主义研究，民族学研究，生态学研究，甚至更加具体的电子游戏研究，动画研究，艺术媒介研究，广告设计研究，因特网等重要视觉媒介的研究。尽管学科界限的消失导致形象、主体和再现形式的无限制流通，但仍然可以从文化消费的角度探讨修辞、样式、语境和视觉形象的特殊语法。文本依然是各种视觉文化客体的母体。

五

注视与反注视是视觉文化分析中的一对重要概念。医疗注视、镜像注视、男性注视、女性（反）注视、规范的注视、窥视性注视，所有这些都是社会建构，通过表现和再现的客体表明社会中的权力关系。

注视者是观（读）者。社会文本的读者透过符号注视。文学文本的读者透过语言注视。摄影爱好者透过相机的视窗注视。而电影导演则透过对景象的剪辑、特写、蒙太奇等手法注视。注视涉及观看的方式，由直接和间接两种方式构成：在直接观看中，主体要求观者观看；在间接观看中，观者主动观看主体。

注视表示看与被看的关系。注视的主体就是看的客体：人，地点，物；他们同时也是被注视的客体。在视觉注视中，主体和客体处于跨时空的共时场域。

看与被看表示一种等级关系：注视的主体高于注视的客体。

注视者是窥淫癖。注视是窥淫癖向客体施加暴力的过程：男性对女性身体的注视；观众对演员的注视；粉丝对明星的注视；信徒对崇拜对象的注视。在某种意义上，注视把被注视者降格为物体。

注视是一种生产。它生产快感——注视者的快感以及被注视者的快感。
反注视并非就是反抗。它和注视一样，也是欲望的表达。

六

电影由物质和记忆构成，展示运动形象和时间形象。电影是制造和消费形象的空间。

电影空间既是封闭的又是开放的，既具有可视性又具有可读性。它的无限伸缩的总体运动是形象和语言不断推延的永恒的解域化流动。

作为表演艺术，电影表明时间与空间中形象的运动，是赋予人类感知以生命直觉的运动。它同时在概念和感官两个层面上作用。电影依据联想原则使观看取得直观形象的效果：声音可以使听者“看到”美丽的形象；味道可以使闻者“吃到”丰盛的菜肴，而光、布景、对话、情节和人与物的运动则使人产生触感，形成一种空间意识。形象不单纯是物的形象，也是思想的形象，因此，由视觉、听觉、触觉成分构成的电影形象是错综复杂的符号集合体，在联想的建构中谱写出色彩斑斓的生命叙事，通过形象和运动表达社会的、政治的、文化的、哲学的和美学的态度和观点。电影是意识形态的集中体现。

在技术复制时代和数码信息时代，电影最充分地体现了光晕的丧失和以票价价值为最终目的的文化消费。这不仅体现在一部影片在世界各大影院的同时播放，更体现为它在每个电脑终端的同时迅速下载：杂交的多媒体传播使得电影在广阔的赛博空间里获得了空前的多元消费，同时也是政治、文化和感知相互深度渗透的场域。后现代的复制欲望在这里得到了最大满足。

七

在视觉形象的生产 and 消费中，摄影是介于高雅和通俗之间的一种形象艺术，是中产阶级和普通人民品味和考察生活的普通方式之一，也是他们理解社会、再现自然、艺术地表现自我和他者关系的一种自由的审美趣味。

摄影于瞬间把运动的生活世界凝固成静态的视觉形象，把流动的时间冻结为永恒的空间画面，同时把历史记忆变成了可供多元解释、难辨真伪的形象语言。在这

个意义上，摄影对于历史和线性时间具有索引的功能，也正因如此，它的指意系统是高度复杂的、任意的、不确定的，给阐释留下了多元的异质空间。

在手机拍照时代，摄影通过巨量制造和复制形象而消费现实、占有现实、销毁现实。现在变成了过去，过去变成了现在；线性时间失去了单向流动，而记忆和历史都在真实事物非物质化的共时绵延中固化为虚拟的图像。

图像拉开了形象与物体、拷贝与真品、经验与真实世界之间的距离。在把物质非物质化的同时，摄影使自身物质化；在把现实非现实化的同时，它又使自身变成了现实。现实就是形象；形象就是现实。形象与现实在这里构成了一种生态平衡，或者说，形象以其虚拟性成为对现实的补充。

在发达的工业化社会里，摄影无疑记录了日常生活的社会图景。摄影的意义取决于社会语境。

八

语境是事件发生的地点；事件是客体被感知的过程；各种媒介以不同具象加以表现的就是感觉的事件。绘画、雕塑、建筑、舞蹈、电影、摄影等，无一不是对发生在具体社会语境中的事件的记录；然而，这些媒介又不是纪实的，不是自然主义的或现实主义的再现；在它们所呈现的画面中隐藏着无数看不见的力；正是这些力构成了视觉艺术媒介的反再现性。

视觉艺术通过形象创造幻觉。画家的视线、雕塑家的视角、建筑的正面、舞蹈的身体语言、电影的镜头、摄影机的视窗，都不是单一的，都离不开与外部的相遇，与观者目光的相遇；而由于观者的目光是来自不同时空和不同主体的，所以相遇制造的意义就是不确定的。在画家与观者之间不存在因果关系，有的只是共存的关系，对立统一的关系，镜像的关系，相互注视的关系。这些关系都是共时的，所以既真实又不真实，既是对真实世界的描摹又都具有虚构成分；但都是可信的，因为在视觉艺术中，真实不过是虚构的一部分；现实不过是幻觉的一部分。真实与虚构、现实与幻觉是混淆而不可分的。

在面对视觉和表演艺术时，人的感觉不是单一的，而是合成的；是由各种非指意性特征构成的一个复杂的感知网络。这些特征就是画家的笔触、演员的表情、身体的造型；作为记号，它们各自产生独特而强烈的共感，却又由于与个别观者目光

的相遇绘制成单一的地缘风貌，经过无数次折叠而生成多元的不断变化的意义，勾勒出风情万种的景观。

九

景观是人与自然交流的媒介。把景观视作媒介，这表达了人类利用、改造、制造景观的一种强烈欲望。从自然景观到人造景观，从自然美到人造美，这不仅是对自然和美的认识范式的转变，涉及漫长的文化转化过程和再现模式的革新，而且是后工业时代的一种审美欲求，标志着具有自然、社会、历史、经济、政治、道德、种族、地理乃至军事的符号学意义的“景观意识形态”的形成，在商品经济和消费文化中，景观变成了物质和商品拜物教的表意符号。

景观涉及历史记忆和地域空间的发明。历史记忆就是地缘记忆；而地缘记忆取决于地方传统的延续，民俗仪式的保存，以及社区纪念性建筑的建立和维护。它们不是单纯的物质存在，而和文字记忆一样具有经过文化编码和价值改造的叙事性，是文化意指和思想交流的象征性表达，是标志帝国势力兴衰的发明性记忆和想象式话语。

景观是环境，景观是话语，景观是媒介。鉴于此，后现代的城市景观不仅展示了劳动的最高经济分工，也图示了消费社会的多元合成：过剩、浪费、贫穷、冷漠、风险；因此也是关系的焦点，事物聚敛的中心，未知性和不确定性交汇的现实网络。

自然景观和城市景观是建构和再现民族记忆和全球记忆的共同想象空间。

十

在对肉欲和美艳的追求中，人体形象降格为物质性身体，作为视觉消遣对象而展示身体的崇拜效应，成为具有生成性的纯粹身体图像。

在景观社会和形象文化中，身体的审美价值高于使用价值；知识—权力的规训转化为对特定身体部位的规训；而展示性欲望的色欲空间则进而变成了为满足窥视欲而折磨身体的生产形象的政治工厂。视觉意识形态建构人的身体，使之成为商品消费的主符码。

身体作为视觉语言表示身体的概念化。主体在知识 / 权力默许的注视场合形成，

在意识形态的差异中取得观看效果，而目光的转换也使主体成为权力监视的客体，成为与自我认同的他者，代表了窥视欲望永不满足的实现。身体同时既表示欲望和快感的经济，也表示话语、统治和权力的经济。在此，精神分析学、女性主义和后殖民主义达到了颇有成效的理论缝合。

窥视身体的文化实践以差异为原则，尤其是种族、性和性别的差异。性和性别的社会建构是根据肤色、骨骼和其他生理差异在文化的视觉再现中完成的。身体的差异构成了身体形态学或文化形态学。

对身体的思考就是对视觉文化本身的思考。灵魂与肉体的矛盾在看和被看的文化实践中达到了统一。

十一

视觉形象与其再现是后现代文化的重要主题；各种技术的再现媒介取决于视觉形象所表达的权力关系。视觉文化把我们单纯的文本符号分析中解放出来，使我们能够在现代社会的工作与消遣、生产与消费的关系中分析形象借以制造意义的象征性机制，辨析书面语言与视觉形象之间的异同，而从视觉符号学的角度看，形象就是语言。形象的技术复制为视觉形象的意义提供了广阔的生产空间。

视觉形象的意义存在于看与被看之间，形象与对形象的阐释之间，以及文字语言与形象语言的缝合之处。文字语言与形象语言之间的关系仍是需要科学解决的一个重大问题。而作为一个新的研究领域，视觉文化研究仍需对“视觉文化”作出更加清晰的界定。视觉文化不仅是与绘画相关的文化资源，“聚焦于与看视（眼的机制）相关的观念，形象制作的手法（显微镜和暗箱），以及视觉技巧（绘图和各种实验）”，^[1]而且是对图像的一种后语言学的、后符号学的重新发现，将其看做是视觉、机器、制度、话语、身体和比喻之间复杂的互动。它认识到观看（看、凝视、扫视、观察实践、监督以及视觉快感）可能是与各种阅读形式（破译、解码、阐释等）同样深刻的一个问题，视觉经验或“视觉读写”可能不能完全用文本的模式来解释。^[2]

[1] Alpers, Svetlana (1996), "Visual Culture Questionnaire", in *October*, 77 (summer), p.26.

[2] Mitchell, W.J.T. (1994), "The Pictorial Turn", in *Picture Theory*, Chicago and London: University of Chicago Press, p.16. 中译本见《图像理论》，陈永国、胡文征译，北京大学出版社，2006年，第7页。

必须把上述定义中表示犹疑的“可能”变为肯定。视觉文化研究不应关注所再现物应该是的样子，而应关注视觉数据背后的编码；不应关注视觉形象表达的知识，而应关注视觉形象何以成为知识的基础；不应关注视觉形象的主体，而应关注主体何以根据知识和权力的规约得以建构。此外，它还应关注视觉文化研究与传统人文学科（如艺术史、文学史、文化史等）的关系，信息社会中视觉文化的艺术制作和复制，视觉文化的越界性，文字与形象之间的差异和相互依赖，视觉形象的叙事形式和修辞风格，视觉艺术品的展示性与接受的心理机制，而最重要的是形象在视觉文化的图像感性系统内部得以流通的方式。

目 录

前言：视觉文化研究论纲	陈永国 3
一 本雅明与视觉文化	1
技术复制时代的艺术品	瓦尔特·本雅明 3
光晕的再思考：本雅明与当代视觉文化	露丝·克普尼克 31
思考形象	雷纳·纳格尔 51
暴力的景观，艺术的舞台：瓦尔特·本雅明与 弗吉尼亚·沃尔夫的辩证法	卡伦·雅各布 67
二 摄影与形象的修辞	107
形象修辞学	罗兰·巴特 109
形象世界	苏珊·桑塔格 118
摄影的社会定义	皮埃尔·布迪厄 133
阅读档案：劳资之间的摄影	阿伦·塞库拉 151
三 风景与记忆的政治	161
发明、记忆与地点	爱德华·赛义德 163
帝国风景	W.J.T. 米歇尔 181
纽约，纽约	道格拉斯·塔拉克 207
四 绘画与视觉阅读	223
绘画与感觉	吉尔·德勒兹 225
宫娥图	米歇尔·福柯 233
拔示巴或内经	埃莲娜·西苏 246

五 影像与视觉叙事	263
电影与空间：画面	吉尔·德勒兹 265
视觉快感与叙事电影	劳拉·穆尔维 279
视觉艺术与表演：罗伯特·威尔逊导演易卜生	玛丽·谢芙索娃 288
六 身体与视觉感知	303
绝不仅仅是图像	苏珊·波尔多 305
黑身体，白身体：19 世纪末艺术、医学及文学中	
女性性征的图像学	桑德·L. 吉尔曼 322
对映的两面镜子：弗洛伊德、布朗肖和不可见性逻辑	卡伦·雅各布 339
七 女性与对抗性注视	369
视域中的性欲	杰奎琳·罗丝 371
对抗性的注视：黑人女性观众	贝尔·胡克斯 375
形象欲望化 / 欲望形象化	玛丽·凯利 390
电子人宣言：20 世纪末的科学、技术和	
社会主义女性主义	多娜·哈洛维 396

一 | 本雅明与视觉文化

- 技术复制时代的艺术品
- 光晕的再思考：本雅明与当代视觉文化
- 思考形象
- 暴力的景观，艺术的舞台：
瓦尔特·本雅明与弗吉尼亚·沃尔夫的辩证法

技术复制时代的艺术品

(1939年第三稿)

◎ 瓦尔特·本雅明

导读

《技术复制时代的艺术品》(1936年发表,原译《机械复制时代的艺术品》)是本雅明旨在描述“用于艺术政治中革命需要”的一种艺术理论,是本雅明迄今被引用最多的文章之一。有人认为他在哲学、艺术评论、文化研究和媒体研究方面的不朽声誉主要是由于这篇奠基之作。文中,本雅明提出了“光晕”的概念,指人们在独特的艺术品面前经验的那种敬畏感。按本雅明所说,“光晕”并非客体内在固有的,而是外在属性,包括艺术品的所有者、严格的展览、真实性或文化价值等。因此,光晕表明艺术与原始的、封建的或资产阶级权力结构的传统联系,进而表示它与宗教或世俗仪式的联系。随着技术复制时代的到来,比如影片的大量复制,使艺术体验从地点和仪式中解脱出来,面向大众的注视和控制,从而导致了光晕的破灭。“技术复制在世界史上第一次把艺术品从对仪式的寄生依存中解放出来了。”本雅明进一步指出,光晕的消逝是一个复杂的历史发展过程,艺术现在不再以仪式为基础,而开始依赖于政治,因此有利于文化客体的民主化,开展艺术批评,并针对法西斯主义的政治审美化而开展艺术的政治化,并将此规定为共产主义的目标。

艺术品的复制导致艺术失去了传统的仪式意义,在这个意义上,本雅明所说的光晕就是艺术的本真或真实性,即艺术品由其独特性而获得的审美价值。在复制时代之前,艺术品具有这种审美价值是因为它是唯一的真品。艺术品的仪式价值在于它的距离感。这里的距离当然不仅指地理上的距离,或时间上的距离,而更重要的指艺术品超越纯粹物质性的一种意义,只存在于哲学或精神层面的一种意义,这是本雅明所说的艺术品的真正的仪式价值。

由于失去了光晕和仪式价值,艺术品就必须寻找展览价值。就电影而言,想要看电影的“原版”不但不可能,而且毫无意义。而一旦失去了这种“原版”的价值,那么,唯一可能的就是最大量地复制生产,以求得影片(艺术品)的商业价值。这种批量的生产和大众消费给观者带来的后果就是思想的匮乏,即观众在大量涌现的复制品面前失去了思考的价值,因而也更容易受到意识形态的或政治的操纵。

我们的美术，它们的类型和用法，都是在与现在相当不同的时代里，由处理事物的行动能力无法与我们相比的人开发和确定的。但我们的技术的惊人发展，它们所达到的适应性和准确性，它们正在开创的观念和习惯，确定无疑地证实了在亘古至今的美的工艺领域里正在发生着深刻的变化。在所有的艺术中，有一个物质因素再不能像以前那样看待或对待了，它不可能不受到我们现代的知识 and 权力的影响。在过去的 20 年中，质料、空间和时间都发生了翻天覆地的变化。我们必须期待巨大的革新来改造全部艺术的技巧，从而影响艺术发明本身，或许导致艺术观念的惊人变化。

——保尔·瓦雷里，“论艺术”（《对普遍存在的征服》）

序

当马克思开始分析资本主义生产方式的时候，这种生产方式尚处于初期阶段。^[1] 马克思采用的方法使他的研究具有了预后价值。在回顾资本主义生产条件的时候，他表明可以通过这些条件预见到资本主义的未来。结果，所能预见到的不仅是对无产阶级越来越苛刻的剥削，而且，最终是为资本主义自身的消亡创造条件。

由于对上层建筑的改造比对基础的改造缓慢得多，所以，生产条件的变化经过半个多世纪的时间才在各个文化领域中显示出来。这个过程如何影响了文化只有现在才能评价，而这些评价必须满足一些预后的要求。但它们并不要求论述夺取权力之后的无产阶级艺术，更不要求论述无阶级社会的艺术。它们要求论证在目前生产条件下艺术的发展倾向。这些生产条件的辩证关系显见于上层建筑，也同样显见于经济之中。因此，明确艺术发展倾向的论述能有助于政治斗争，低估了这些倾向就是犯错误。这些论述取消了一些传统概念——如创造性和天才，永久价值和神秘性——如果不加控制地使用（而在今天控制地使用又谈何容易），这些概念将使人出于法西斯主义的利益来操纵实际物质。下面将要介绍给艺术理论的这些概念不同于现行的那些概念，其差别在于它们对于法西斯主义完全无用。而另一方面，它们对于艺术政治中革命要求的构成则非常有用。

本文选自 Walter Benjamin, *Selected Writings*, vol.3, 1935–1938, Ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings, (London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002)。