

# 二十世纪早期西方视觉文化研究

以魏玛时期的德国为例

郭红梅 著

光明日报出版社

## 二十世纪早期西方

外国美术史研究丛书

易英 主编

The Study of Western Visual Culture

the Early 20th Century

An Illustration with Germany in the Period of the Weimar Republic

013069249

# 二十世纪早期西方视觉文化研究

以魏玛时期的德国为例

易英 主编  
郭红梅 著

外国美术史研究丛书

The Study of Western Visual Culture in the Early 20th Century

光明日报出版社

J151.609  
03



J151.609  
03



北航

C1677548

A Illustration with Germany in the Period of the Weimar Republic

图书在版编目 (CIP) 数据

二十世纪早期西方视觉文化研究: 以魏玛时期的德国为例/郭红梅著.  
--北京: 光明日报出版社, 2013. 4

(外国美术史研究丛书/易英主编)

ISBN 978 - 7 - 5112 - 4180 - 1

I. ①二… II. ①郭… III. ①视觉 - 文化 - 艺术史 - 研究 - 德国 - 1918 ~ 1933 IV. ①J151. 609. 5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 060465 号

---

二十世纪早期西方视觉文化研究——以魏玛时期的德国为例

著 者: 郭红梅

责任编辑: 陈 博 朱 然

责任校对: 傅泉泽

封面设计: 伊大伟

责任印制: 曹 净

出版发行: 光明日报出版社

地 址: 北京市东城区珠市口东大街 5 号, 100062

电 话: 010 - 67019571 (咨询), 67078237 (发行), 67078235 (邮购)

传 真: 010 - 67078227, 67078255

网 址: <http://book.gmw.cn>

E - mail: [gmchs@gmw.cn](mailto:gmchs@gmw.cn) [chenbo@gmw.cn](mailto:chenbo@gmw.cn)

法律顾问: 北京天驰洪范律师事务所徐波律师

印 刷: 北京盛源印刷有限公司

装 订: 北京盛源印刷有限公司

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社联系调换

开 本: 690 × 975 毫米 1/16

字 数: 150 千字

印 张: 10.75

版 次: 2013 年 7 月第 1 版

印 次: 2013 年 7 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978 - 7 - 5112 - 4180 - 1

定 价: 33.00 元

版权所有 翻印必究

## 外国美术史研究丛书序

艺术史，是对于人的审美创造物的解释和历史的分析，它一方面和哲学、美学、艺术批评和鉴赏学相对应，另一方面与纯粹的文物研究相对应。艺术史作为人文学科的一部分，它的建立虽然可以追溯到意大利文艺复兴时期，但是它真正得到确立和发展是在德国，就像美国学者所形容的那样：“艺术史的母语是德语。”德国哲学家温克尔曼在1764年出了第一本以“艺术史”命名的书。早期的美术史研究主要是以美术史家（大部分是艺术家和收藏家）直接经历的事件和直接接触的材料为记述对象，随着历史的积累和资料的丰富，美术史研究的基本行为逐渐由记述转变为考据，美术史家也和历史学家一样，不再是艺术家附带的兴趣，而成为一项专门的工作和职业。换句话说，在原始资料和文献以超量的形式呈现在人们面前的时候，考据几乎成了美术史研究的最基本的特征。美术史方法作为一个问题的提出，就在于考据与材料的特定关系，即有限的考据和材料的无限积累和增长。人类历史上的艺术活动本来都只是个别的个体和群体的现象，在空间和时间上往往是相互隔绝和脱离的，在不同的地域和文化，一些艺术家诞生又去世，一些艺术现象发生又消失，它怎么会成为一种按照时间顺序整齐排列的历史呢？究竟是按照什么样的原则来构筑这样一部艺术编年史呢？就像历史学上的“什么是历史”这样一个终极命题一样，美术史上也同样存在着这样一个谜：“什么是美术史？”这个问题的内在含义应该是“每一部美术史都只是一个美术史家或一种方法的历史”。也可以说，自从美术史成为一门学科以来，就不断有美术史家对编史的方法进行了研究，并且从一个独特的视角将方法的概念直接用于自身的美术史研究。但是，在美术史方法上存在着两个性质不同的概念。作为一个浅层的概念，美术史方法意味着一种工具的职能，如图像志（考据学）、文献学、材料技术学、传记学、心理学、文化学和社会学等



等，即按照艺术的不同属性从不同角度切入美术史的编写，这些方法基本上都没有一个预设的价值标准，犹如一门职业的技能，使美术史的编写能够在一种可操作的方式下运行。作为美术史方法的深层次概念则是对方法的形成提出本质性的质疑。即为什么要采用这种方法，或按照什么样的原则来采用各种不同的方法。实际上，任何方法都不是孤立的，甚至于不同的方法或学派在美术史实践中、在具体的考据过程中基本上都是大同小异的。形式批评离不开具体的实证，图像学或社会批评也离不开形式分析。那么不同学派之间的分歧何在呢？关键不在考据的方式，而在于这些方式之上的思想方法，以及在这些方式内部所隐含的哲学意义。也正是从这个意义上说，方法论概念的诞生才使美术史的考据和研究正式进入了学科的状态。

外国美术史研究也是美术史学的一部分，但与一般的美术史研究有很大的不同，尤其是在中国，在中国做外国美术史（主要是西方美术史）在历史上经历了几个阶段。早期的外国美术史写作还谈不上研究，“五四”前后，随着现代艺术学校的建立，最早的外国美术史是为美术学校学生学习绘画的教材而编写的，根据国外已有的美术史资料，编写而成的艺术简史，重点在绘画和雕塑，以适应美术教学的需要。随后，一批留学欧美的艺术学子更深入地接触到西方美术，不仅在艺术观念与实践上带回西方艺术史的认识和知识，在艺术史上也进行了深入的研究，编写出比较专业的艺术史著作，也包括用特定美术史方法研究的艺术史。新中国成立以后，大量的外国美术史翻译和介绍进来，一批又一批留学生出国留学，回来后在美术院校任教，美术史的专业水平极大提高。当时美术史的资料来源主要是前苏联，留学也是在苏联，在美术史的认识和研究上也深受苏联的影响。外国美术史的工作主要是服务于教学，服务于艺术创作。但外国艺术史的知识空前普及，从特定的思想观念出发对西方美术史做出自己的批判与分析，都为日后外国美术史研究奠定了基础。

改革开放以后，外国美术史研究有了很大发展。大量的外国美术史资料翻译过来，美术史研究的对象和领域有极大的扩充，外国图书的大量引进丰富了美术史资料，这对于外国美术史研究是非常重要的。但是，从整体上说，外国美术史研究仍徘徊于编译与写作之间，缺乏对美术史的直接考据与研究，大多是根据国外现成的研究成果，再作第二手的研究。按照帕诺夫斯基的说法，美术史研究是考古学与审美判断的结合，考古学是美术史的基础。显然，一般情况下，外国学者很难进入对方的考古学领域，然而，“审美判断”却

大有可为，第二手的研究与“审美判断”的结合，应该是外国美术史研究的重要特征。新时期以来，外国美术史研究的发展也体现在这一方面。

从这个角度来看，外国美术史研究与世界历史的研究有相同之处，在第二手研究的基础上有自己的成果和结论，主要有两种可能性：

一个是阐释性的研究。阐释性包括两个方面：一、对于历史的重新解释和解读。现代美术史的研究越来越向思想的深度和方法的广度发展，以前看似简单的东西，如艺术家与作品的历史，越来越需要思想的解释，在交叉学科的条件下，艺术的解释也更加复杂和多样。二、外来文化的引进总是与现实的需要相适应，艺术史的重新解释也反映了我们的立场和观点。在中国现代艺术史中，有过关于印象派、西方现代艺术和抽象艺术的争论，这些争论也深刻地反映在美术史研究上，推进了美术史研究的自主性判断和分析。

另一个是综合性的研究。综合性的研究对我们的美术史研究来说是非常重要的一个方面。我们出版的这套丛书中的大部分内容都是反映这样一种研究的成果。以前的外国美术史的写作与教学，总是集中在艺术家与艺术作品，偶尔附带一些历史与社会背景。艺术作品并不是孤立的现象，不是艺术家天才的表现，而是在一定的社会背景和文化背景下，在一定的政治、经济、文化、社会的条件下创作的。从这些方面研究艺术史，不仅需要丰富的世界历史知识，还要有贯通交叉学科的能力，更重要的是，能够将这些本来孤立的现象联系起来，进行有机的整合，揭示艺术创作的内在因素和外部条件。当然，外国美术史的研究早已不是单纯的绘画与雕塑的历史，艺术史的对象和范畴几乎涉及人文学科的各个领域，这套丛书的研究课题就反映出这种变化，文艺复兴时期的陵墓纪念碑、艺术批评的起源和魏玛时期的德国视觉文化，都不是外国美术史的传统写作，而综合性研究在这些选题上显得尤为重要。

易 英

2012年12月于中央美术学院

## 序

自上世纪下半叶以来，视觉文化研究已逐渐成为显学。美术史领域的研究也越来越多地转向了视觉文化研究。

视觉文化研究的领域是一种多学科的交叉地带，相对于传统美术史以艺术家和艺术品为核心的研究来说，视觉文化研究更多的是以当代流行文化和大众传媒为研究对象，这就使得流行文化在研究中越来越成为主流，替代了传统美术史中以精英文化为对象的模式。这种转变不仅仅表现为一种研究范围和对象的改变或者是扩大，而且表现为一种统一历史观的缺失。以艺术家和艺术作品为核心的传统美术史研究，不管是基于风格的、形式的还是图像学的艺术史撰写模式，在本质上都暗含了一种对艺术品进行高低判断的价值标准。艺术的自律发展就像一条长河，只要能确定一幅艺术作品在某一风格或形式发展上的位置，就能准确定位其在艺术史这一长河中的方位，从而可以对其作出价值上的判断。然而，随着社会和艺术自身的发展或变化，对艺术和艺术品这两个概念的本质追寻，这种模式越来越不能对新的艺术现象和艺术作品做出阐释。在这种情况下，视觉文化研究便应运而生。视觉文化研究本质上不含价值判断的标准，而是通过具体的视觉图像来研究图像背后的社会、文化和历史问题，关注的是大众文化以及意识形态、权力关系等诸要素在微观层面上的实际运作机制。因此，视觉文化研究能对以往艺术史研究中陷于困境中的问题提供一种尝试解决的方案。

在中国，视觉文化研究可以说是刚刚起步，大部分研究是以艺术史为基础，涉及的范围包括艺术史、电影、电视等方面，而且很多研究专注于宏观描述，侧重对视觉文化的概念进行讨论，而缺乏实际的案例研究。我在这里并不是说理论层面的研究不重要，而是想要强调一种在视觉文化研究中脚踏实地，从特定时段、具体作品出发，用视觉文化研究的方式来解决实际问题

的必要性和紧迫性。尽管视觉文化研究现在已是显学，然而作为一种混合了文化研究、艺术史、批评理论、哲学和文化人类学等学科的学科交叉地带，众多学者对视觉文化研究的对象、方法和范围并没有一个统一的共识，因此，迄今为止视觉文化研究是作为一门学科，还是作为一种阐释图像的策略，依然处于众说纷纭的状态。在这种研究状态下，尤其是在中国视觉文化研究刚刚兴起的时期，多做一些具体的个案研究，应该还是更符合我们国内西方美术史研究的实际情况，也与世界范围内的史学研究从宏大叙事向微观研究的转变相一致。

从这本著作里，我们看到青年学者郭红梅在实际运用视觉文化的研究方法上作出了有益的尝试，她已经在探索将视觉图像与其文化内涵相联系起来的具体研究路径。德国魏玛时期错综复杂的经济、政治和社会情境曾经吸引了众多历史学家的目光，然而就这一时期的美术史研究来说，与其在二十世纪西方美术史中所占有的重要地位是不相匹配的，在中国更是如此。所以，尽管有诸多不足之处，但郭红梅的研究在中国当今的西方美术史研究中应该说是做贡献的，同时也开启了视觉文化研究具体的个案先例。这也是我从中感到欣慰的一点，我也希望，这位青年学者的研究能为我们新世纪的美术研究和视觉文化研究有所启迪！是为序。

余 丁

中央美术学院艺术史博士、教授，  
中央美术学院人文学院副院长



# CONTENTS 目录

外国美术史研究丛书序 /1

序 /1

第一章 绪论 /1

1.1 视觉文化研究综述 /2

1.2 视觉文化研究与艺术史 /6

1.3 德国视觉文化研究 /10

1.4 德国视觉文化研究的理论基础与本书结构 /13

第二章 从战争创伤到社会批判：魏玛时期的德国电影 /17

2.1 魏玛初期电影的时代背景 /18

2.2 战争创伤的艺术表达：魏玛初期的表现主义电影 /23

2.3 从冷漠到批判：1924年之后的魏玛电影 /35

第三章 视觉化的纳粹：希特勒与魏玛时期的德国政治摄影 /43

3.1 前希特勒时期的魏玛社会与魏玛政治摄影 /43

3.2 希特勒与魏玛政治摄影 /48

第四章 作为政治运动的柏林达达 /58

4.1 柏林达达的形成 /59

4.2 作为政治反抗的柏林达达 /68

4.3 “半机械人”：探索杂交身份 /79

第五章 城市景观和大众社会——魏玛的城市新建筑 /87

5.1 魏玛新建筑的前奏：德国的工业化和城市化 /87

5.2 魏玛新建筑的现代性表征 /91

5.3 城市景观中的魏玛建筑外观 /98

第六章 身体的表征：魏玛广告中的新女性形象 /106

6.1 新女性的社会背景：美国主义和魏玛妇女女性解放 /108

6.2 现代的启示：男性气质化的新女性形象 /113

6.3 身份的表征：魏玛香烟广告中的新女性形象 /118

结论 /125

附录：魏玛共和国大事年表 /128

参考文献 /143

后记 /154

# 第一章

## 绪论

社会民主党人菲利普·沙伊德曼（Philipp Scheidemann）于1918年11月9日午后在德国议会建筑的阳台上宣布魏玛共和国成立<sup>①</sup>（图1），而1933年1月30日，兴登堡任命希特勒为德国总理，魏玛共和国覆灭了。无论从德国还是欧洲的现代史角度看，处于两次世界大战之间的魏玛共和国这段时期都占有重要地位。魏玛共和国不仅以混乱的政治环境、动荡不安的经济闻名，同样也以急速增长的文化艺术而著称。在这一时期，德国艺术家在文学、艺术、建筑、音乐、舞蹈、戏剧和电影等领域都取得了令人瞩目的成就，所以政治理论家恩斯特·布洛克将魏玛文化描述为“伯利克里的时代”，也有一些学者用“动荡中的繁荣”等词语来描述魏玛共和国时期的德国文化。

本书即是站在视觉文化的立场上，追寻魏玛德国时期视觉图像背后的性别、阶级、社会心理、意识形态等文化内涵，并最终以此来考察这一段独特的社会。由于在学术界，对视觉文化研究的内涵以及其与艺术史研究之间的关系存在争议，因此本书的导论部分首先对视觉文化研究作了综述性的描述，并且在追寻艺术品意义的视角下来看待视觉文化研究与艺术史的关系，试图以此作为整本书的理论基础，接下来简短考察了德国的视觉文化研究及其重

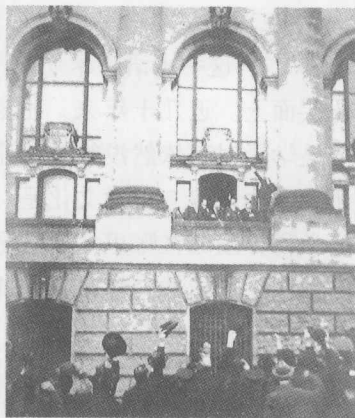


图1 1918年11月9日，菲利普·谢德曼在国民议会大厦宣告共和国成立。

<sup>①</sup> 也有一种观点认为，魏玛共和国的真正诞生应该以1919年8月14日公布的《魏玛宪法》为标志。

要的理论基础，并说明了本书的篇章结构。

### 1.1 视觉文化研究<sup>①</sup>综述

在20世纪下半叶的文化中，图像以及对图像的观察、观看、注视、凝视这些视觉活动的重要性引起了学者们的广泛关注，而在之前的文本理论中这些与阅读联系在一起的现象并不被重视。W. J. T. 米切尔 (W. J. T. Mitchell) 将这种转变称为“图像转向”，<sup>②</sup> 以此对应理查德·罗蒂 (Richard Rorty) 早些时候所描述的哲学领域中发生的“语言学转向”。<sup>③</sup> 马丁·杰伊 (Martin Jay) 在米切尔之后又用“视觉转向” (visual turn) 一词来形容“视觉文化的来临”，<sup>④</sup> 这一术语将米切尔图像转向的概念进一步推广到更为宽广的视觉文化层面上。近几十年来，虽然视觉文化已成为世界性的学术关注热点之一，但是学界对其依然没能有一个清晰的界定，就其研究的对象、范围、特有的研究方法而言，视觉文化是一种阐释策略还是一门学科？如果说是学科，它的学科界限又在哪里？尤其是与艺术史和文化研究的界限在哪里？是一种研究领域还是指称一种研究方式等等都不能达成一个共识。这一方面固然

① 需要注意的一点是，尽管作为概念的视觉文化和视觉文化研究的含义不同，但是根据行文习惯和视觉文化研究的现状，本文中如无特别注释，这两个术语的含义是相同的，是作为同一个词语来使用的。

② [美] W. J. T. 米歇尔著《图像理论》(陈永国，胡文征译)，北京：北京大学出版社，2006.9，第2~7页。“但看起来清楚的是，哲学家们所谈论的另一次转变正在发生，又一次关系复杂的转变正在人文科学的其他学科里、在公共文化的领域中发生。我想把这次转变称作‘图像转向’”。米切尔对于图像转向定义的一个方面尤其证明了他引入这种转变的合理性：“在后语言学、后符号学中，人们重新发现图像是处于视觉、仪器、制度、叙事、身体和隐喻诸因素之间相互影响下的一个联合体……它（指图像转向）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。”

③ 1964年，维也纳学派的古斯塔夫·伯格曼 (Gustav Bergman) 在《逻辑与实在》一书中首次提出“语言转向”这一术语，他认为语言不仅仅是传统哲学讨论中涉及的一个工具性问题，而且应该成为哲学反思自身传统的一个起点和基础。理查德·罗蒂将哲学史描述为一系列的“转向”，如“古代和中世纪的哲学图景关注事物，17到19世纪的哲学图景关注思想，而开化的当代哲学图景关注词语，这相当合理”。[原文见 Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton: Princeton University Press, 1979. 转引自 [美] W. J. T. 米歇尔著《图像理论》(陈永国，胡文征译)，北京：北京大学出版社，2006.9，第2页。] 随着语言学转向对人文科学的其他学科产生的广泛影响，在视觉艺术研究领域逐渐发生了图像转向、文化研究或文化转向乃至视觉文化研究等不同研究视角的变化，以及新的研究领域开始出现。

④ 见 *Visual Culture in Twentieth-Century Germany: Text as Spectacle*, Edited by Gail Finney, Indiana University Press, p. 2.

源于视觉与文化这两个术语本身内涵的丰富性，另一方面也体现出不同的学者对视觉文化研究的不同认识，本部分即是对视觉文化研究做一综述性的描述。

作为一个研究领域，视觉文化通常是混合了文化研究、艺术史、批评理论、哲学和文化人类学等学科，关注基于视觉图像的文化内涵的各个方面。对从事当代文化研究的理论家来说，与视觉文化经常交织在一起的有电影研究、精神分析理论、性别研究、酷儿理论以及电视研究等；视觉文化也可以包括电子游戏、喜剧、传统的艺术媒介、广告、互联网，以及有重要视觉组成部分的任何其他媒介。为了追寻“视觉”究竟是什么，视觉文化的许多方面涉及科学和技术的研究，包括混合电子媒体、认识科学、神经学以及图像和大脑理论。视觉文化也与“表演研究”（Performance Studies）相互交织，这是一个新兴的领域。在不同的研究机构里，视觉文化被冠以各种不同的名称，如视觉和批评研究、视觉和文化研究以及视觉研究等。

但迄今为止视觉文化这一概念并没有一个清晰的界定，而且常常与视觉研究、视觉文化研究这两个概念含义相同，不同的学者依据不同的学科和研究对象对视觉文化有不同的理解，大致有三种倾向：有的学者将视觉文化看作一门学科，有的学者将其视为一种阐释策略，而另外一些学者则对前两者都持怀疑态度，这其中的代表是 W. J. T. 米切尔、尼古拉斯·米尔佐夫（Nicholas Mirzoeff）和米克·巴尔（Mieke Bal）。米切尔将视觉文化认定为“一个‘交叉学科’，一个跨越学科界限的交融和对话之地”，这是一个有着“‘无规律’的潜在性、处于已确立的研究领域边缘的激流澎湃、又不相连贯的地带”。<sup>①</sup> 米切尔真正感兴趣的是对各学科内在与外在边界的紊乱与不协调的形式。他认为，如果一门学科是确保一组集体实践（技术的、社会的、专业的等等）的连续性的方式，那么当连续性遭到破坏而且实践成了问题的时候，就是一种非学科状态。为此，米切尔归纳出三种“学科间性”（Interdisciplinarity）：“由上至下”的，比如符号学；“由下至上”的，比如文化研究；而视觉文化则属于“由内至外”的类型。<sup>②</sup> 并且认为，视觉文化是“由下至上”和“由上至下”两种类型的学科趋同和派生的结果。而米尔佐夫则将视觉文化描述为一种阐释策略：“视觉文化是一种策略，而不是一门学科。它

① W. J. T. Mitchell, "Interdisciplinarity and visual culture". *Art Bulletin*, 77: 4, December 1995.

② *Ibid.* “由上至下”：top-down, “由下至上”：bottom-up, “由内至外”：inside-out.



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”。<sup>①</sup> 米尔佐夫认为，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存在着不尽相符之处，他把视觉文化作为一种分析方式来填充这两者之间的裂隙，这样就可以从消费者的观点而不是从生产者的观点出发，来研究后现代日常生活的谱系、定义和功能，后现代主义可以通过视觉来获得最佳的想象和理解。<sup>②</sup> 米克·巴尔曾在《视觉本质主义与视觉文化的对象》一文中指出：“企图给一个学科下定义正是造成其被拓展的领域难以定义的部分原因”，<sup>③</sup> 米克·巴尔既不把视觉文化看作是一种阐释策略，也不同意它能作为一门学科而存在，因为尽管视觉文化研究有其特殊的对象领域，但这一领域缺乏明晰的界限，“因此，与其声称视觉文化研究是一门学科或非学科，不如让这个问题保持在开放状态，暂时将这一研究看作是一种运动。和所有运动一样，这种运动不久也可能会消亡，或者可能会走过很长一段卓有成效的历程。”<sup>④</sup>

一般认为视觉文化研究始于1950年代，这一时期以居伊·德波（Guy Debord）和国际情境主义者景观化的社会理论为标志，正如德波在《景观社会》中所说的“景观就是资本积累到一定程度而成为形象”<sup>⑤</sup>，他们宣称在发达资本主义时代形象变得至关重要。这种视觉文化的研究方法依然是基于马克思主义的社会理论。20世纪50年代末和60年代，法国社会学家让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）和文学理论家罗兰·巴特（Roland Barthes）紧随其后深入研究了被媒体浸透的社会。这些文本将形象解释的理论与文化分析紧密联系在一起，这些探讨视觉性的方法基于一种批评的社会历史模式。鲍德里亚和罗兰·巴特对视觉形象的解读建立在对发达资本主义社会的新认识的基础之上，这种解读的基础认为当时的资本主义社会已经是一个高度媒体化的社会，鲍德里亚用“仿像”、“超真实”等一系列概念来描述这种社会的特征。而在接下来的70年代，一种不同的模式开始出现在英国电影杂志《银

① [美] 尼古拉斯·米尔佐夫著《视觉文化导论》（倪伟译），南京：江苏人民出版社，2006.8，第5页。

② 同上，第3页。

③ Mieke Bal: “Visual essentialism and the object of visual culture”. *Journal of Visual Culture*, 2: 1; August 2003. 9.

④ *Ibid.*

⑤ The Spectacle is capital to such a degree of accumulation that it becomes an image.

屏》(SCREEN)上,这种模式在70年代产生了巨大影响。《银屏》杂志上发表了大量的批评文本,这些文本将视觉性以及源于精神分析和女性主义的凝视的概念理论化了。这种解读方式更注重考察图像中所蕴含的意识形态和性别差异的因素,其理论基础主要是弗洛伊德的性心理学、拉康的“他者”理论以及劳拉·马尔维(Laura Mulvey)的性别化凝视理论<sup>①</sup>。80年代后期和90年代关于视觉性这一主题的讨论来自各个不同的学科:哲学、文学研究、艺术史、人类学、人种学、性别研究等等。20世纪90年代中期,有关视觉文化的学术著作大量出版,例如迈克尔·安·霍利(Michael Ann Holly)、莫克西(Keith Moxey)和诺曼·布列逊(Norman Bryson)于1994年共同编辑的文集《视觉文化:图像与阐释》(Visual Culture: Images and Interpretations)<sup>②</sup>,冉克斯(Chris Jenks)1995年编辑的《视觉文化》,尼古拉斯·米尔佐夫主编的《视觉文化读本》于1999年出版,斯塔肯(Marita Sturken)与卡特怀特(Lisa Cartwright)的《看的实践:视觉文化介绍》于2001年出版。尤其是,1996年《十月》杂志刊登了一期有关视觉文化的专论,汇集了来自艺术史、电影学和政治学等不同学科的学者所撰写的论文,来共同探讨视觉文化问题,但是总体上的基调认为视觉文化是无组织性、不合法的,甚至是艺术史与其他学科的一种歧路延伸。<sup>③</sup>罗莎琳德·克劳斯(Rosalind Krauss)和哈尔·福斯特(Hal Foster)在为《十月》杂志的“视觉文化”专题写的导论中提出,视觉文化是“一种偏向以商品形象和各種视觉技术相联系的社会世界的描述,是处于艺术史、电影理论、媒体分析和文化研究之间的多学科汇聚之地。”<sup>④</sup>

对视觉文化进行定义的不同尝试反映出不同的研究方向,但有一个总的

① 劳拉·马尔维(Laura Mulvey)生于1941年8月15日,媒体及电影研究学者,致力于从性别角度研究叙事电影中的视觉问题,如视觉疼痛、视觉快感等。她撰写于1973年的文章《视觉快感与叙事电影》(Visual Pleasure and Narrative Cinema)发表于1975年的《银屏》,此文通过分析好莱坞电影,特别是希区柯克的经典电影如《晕眩》、《后窗》等,以及所有流行的叙事电影,探讨这些电影如何创造了性欲望以及性别角色的形象和叙事,以便维系父权社会和对女性的压迫。

② 此文集的汉译本将于2012年出版发行。

③ [美]詹姆斯·埃尔金斯著《视觉研究:怀疑式导读》(雷鑫译),南京:江苏美术出版社,2010.1,第16页。

④ 见 *Visual Culture in Twentieth-Century Germany: Text as Spectacle*, Edited by Gail Finney, Indiana University Press, pp. 15 - 16.

趋势是：从一开始注重社会对视觉的建构转向了视觉对社会的建构。<sup>①</sup> 并且，尽管对视觉文化的定义有不同的看法，但是学者们基本上同意将视觉文化的理论基础归结为本雅明的机械复制理论、罗兰·巴特的符号学、福柯的权力知识论、拉康的他者形象、弗洛伊德的性心理学、劳拉·马尔维的性别凝视、德波的景观社会、鲍德里亚的仿像社会以及其他一些学者的理论。所依据的理论不同，研究目的不同，也就形成不同的研究范式。

美国的詹姆斯·埃尔金斯在《视觉研究：怀疑式导读》中，将视觉研究与视觉文化研究通用，并将之归为三种类型：在美国，视觉研究脱胎于艺术史；在英国和东南亚，视觉研究更贴近文化研究；而在欧洲大陆，视觉研究则与符号学及传播理论更接近。<sup>②</sup> 并且，埃尔金斯在考察定义视觉文化或视觉研究的过程中，按照研究对象的不同，指出了三种不同的视觉文化研究方向：当代跨越国界的大众传媒，如米尔佐夫 1999 年出版的《视觉文化导论》；视觉与视觉性的哲学质询，如海伍德与桑迪维尔同样于 1999 年出版的《解读视觉文化：视觉阐释的探究》；以及当代图像制造实践的社会批评，如斯特肯与卡特赖特于 2001 年出版的《观看的经验》。<sup>③</sup>

## 1.2 视觉文化研究与艺术史

视觉文化研究与艺术史之间的关系主要是基于以下两个彼此矛盾而又互相联系的方面：站在艺术史的立场上看，视觉文化研究偏重于对视觉性概念的强调，而缺乏一种历史的视角，并且对媒介间彼此的差异、价值判断等问题漠不关心，当然更不能清晰地划定对象领域的边界，研究方法的选取上也显得有些随意。而以视觉文化研究的视角来看传统艺术史，后者并未考察艺术品的广泛内涵，或者并未关注它们造就观者的方式，这些在艺术社会史和所谓的“新艺术史”中虽然已经有所关注，但是在所涉及的广度和深度上仍然远远不够。

<sup>①</sup> 2000 年，W·J·T·米切尔在克拉克艺术学院的一次学术会议上宣称：“视觉文化是对社会的视觉建构，而不仅仅是对视觉的社会建构。因此，有关视觉的自然方面的问题是不可避免的中心问题，同样重要的还有兼为图像和观看者的角色问题。我们应该谈的是对社会的视觉建构，而不是对视觉的社会建构。”参阅 [英] 约翰·奥涅斯著“视觉研究”：过去、现在和未来，万木春译《新美术》2010.3，第 4~12 页。

<sup>②</sup> [美] 詹姆斯·埃尔金斯著《视觉研究：怀疑式导读》（雷鑫译），南京：江苏美术出版社，2010.1，第 16 页。

<sup>③</sup> 同上。

关于视觉文化研究与艺术史的关系已经有诸多学者进行了论述，大致有如下几种认识：一种认为视觉文化无非是艺术史领域的延伸，是“新艺术史”、文化研究、媒体研究等等相互交融的结果；另一种观点则认为视觉文化与艺术史之间存在着断裂，因为视觉文化质疑了艺术史的传统模式、鉴赏制度以及对传统艺术作品、艺术家的依赖。视觉文化还反对历史学，它所涉及的范围可以颠覆支撑艺术史研究的价值等级。从艺术史的发展脉络上看，从某种程度上说，视觉文化承继了艺术史对视觉图像意义追寻的一贯目的，这种追寻一方面表现在对形式意义的探索，另一方面也体现了作为文化史的艺术史的另一条发展路线。

可以说对视觉图像的意义追寻一直处于艺术史研究的核心地位，这一追寻可以大致分为两类：一类是对艺术品形式意义的探索，一类是对艺术品内容意义的探索。前者是以李格尔、沃尔夫林、罗杰·弗莱、格林伯格等人为代表的艺术风格学和形式主义观念，而后者又可以分成两支：一支是以帕诺夫斯基为代表的图像学，另一支是以瓦尔堡、布克哈特、约翰·赫伊津哈为代表的作为文化史的艺术史，以及后来以巴克森德尔（Michael Baxandall）等人为代表的艺术社会史。

风格学将一部艺术史看做是一部风格史，这样就动摇了以艺术家生平和作品为主线的艺术史编纂制度，一位艺术家或一件艺术品的价值和意义也就取决于他或它在风格演变过程中的位置。而形式主义认为艺术内部最本质的因素是艺术形式本身，艺术史的发展或者风格史的演变都可以归结为形式的自律。

帕诺夫斯基认识到形式并不是艺术品的唯一价值，他认为形式和题材共同构成了作品的“内容”，而对艺术品意义的阐释就是要揭示出隐藏在作品内容之中的含义，帕诺夫斯基在《作为人文主义一门学科的艺术史》中借助皮埃斯的话指出，内容是“一个国家、一个时期、一个阶级、一种宗教信仰或哲学信念的基本态度——所有这些都自不自觉地受到一个个性的限制，并且凝结在一件作品当中。显然，这种无意识的显现将由于观念和形式二者中任何一种因素的比例受到有意识的强调或压抑而变得模糊不清。”<sup>①</sup>这样，文化与艺术品的特定关系就构成了帕诺夫斯基图像学的一个重要出发点。帕诺夫

<sup>①</sup> [美] 潘诺夫斯基著《视觉艺术的含义》（傅志疆译），沈阳：辽宁人民出版社，1987，第17页。