



影子&光的白日梦 综合材料 童沁



新兴遗迹 综合材料 刘菁

当代图像研究的理论取向

The Theoretical Trend of Contemporary Study of Patterns

段炼 Duan Lian

当代西方学者的图像研究关注什么问题？他们的研究方法是什么？他们的研究显示了怎样的理论取向？本文管窥这些问题，不做扫描式的宏大历史叙事，而是关注个案，以便从精微处揭示西方当代图像研究的取向。为此，本文选用美国三位著名学者的著述，他们的研究对象是同一经典：委拉斯开兹名画《宫娥》的视觉图像。他们研究此图像所涉及的再现问题，都专注于再现的悖论。虽然各自的理论前提不同、方法也不同，但他们的著述都展现了当代西方图像研究之理论取向的一斑。

一 图像研究的历史参照

本文的第一个个案是当代理论取向转变之前的形式主义图像研究，以芝加哥大学哲学教授约翰·希尔（John R. Searle）的《宫娥与图像再现的悖论》为例。选用这一例原因有三：一因文章作者是美国图像研究领域的著名学者，其理论、方法和观点都有一定的代表性；二因作者的研究方法为形式主义，与当代观念艺术的图像研究大相径庭；三因文章写于上世纪七十年代，体现了以往图像研究的取向，为当代图像研究提供了历史参照。

尽管国王和王后是画家的雇主，画家得听命于他们，然而一旦进入画室，国王和王后一旦成为画家的模特而被画，他们就得听任画家的摆布，这就是雇员和雇主间支配关系的相互转化。

希尔也很清楚历史参照的重要性，他的文章叙述了19世纪之前学者们对《宫娥》的研究，说那些学者都认为这幅画是一幅通常的写实绘画，再现了委拉斯开兹作为宫廷画家的工作场景。19世纪之前的这种认识，可以称为古典图像研究，这为希尔的图像研究提供了历史参照：前者的理论和方法是历史考证的，是描述性的，即用语

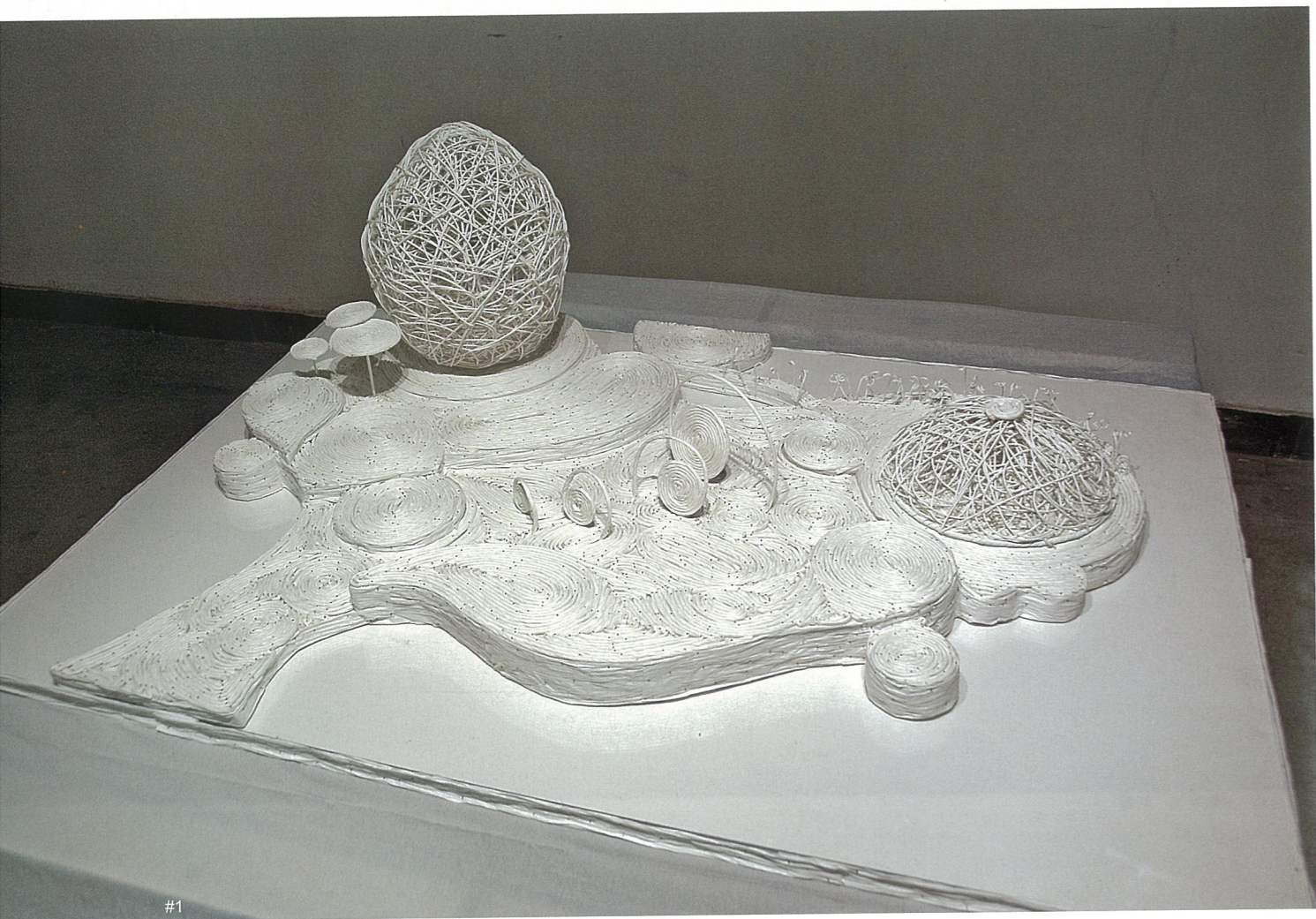
言文字来描述视觉图像；后者则是形式主义的，是阐释性的，即用语言文字来解说和生发图像的含义和引申义。有了历史参照，希尔便得以提出自己对《宫娥》的解读：其一，《宫娥》的写实再现仅是表面现象；其二，透过视觉表象去看，《宫娥》里的镜子、人物的凝视、画中那幅背对观众的画，才是画家的心机所在；其三，画家的心机既在画外的人物，也在画中那幅看不见的画。希尔借后两点指出：画家的心机在于制造再现的悖论。

希尔文章的目的，是为了破解委拉斯开兹在画中设置的再现的视觉悖论。对这个有关视觉形式的论题，希尔采用了形式主义的研究方法（这与19世纪前的历史考证方法完全不同），其理论基础是实证的视觉心理学。希尔写这篇文章时，福柯《词与物》的英译本早已在1970年出版，希尔很清楚福柯对《宫娥》的论述。但是，除了在文章开头说福柯将《宫娥》解读为“古典再现的再现”而外，其文再也不提福柯。不过，希尔所

阐述的古典再现的原则，却是福柯所解构的再现的秩序，即视觉的相似性。希尔的结论是：《宫娥》的视点是不确定的，此乃再现之悖论的关键。我们知道，再现的不确定性，正是福柯论《宫娥》的要义。

希尔的形式主义方法，表现为他对视点的实证研究，其研究结果是：《宫娥》之视觉再现的悖论，源于画家视点的错位，因为画家进行观照的位置被模特（国王与王后）占据了。因此，我们看画不是从画家的位置，而是从画中人的位置，即从国王和王后的位置来看。为破解这个悖论，希尔提出了三个视觉假设：第一，假设画家与模特能够换位，那么《宫娥》便可以是一幅自画像，也可以是国王夫妇的肖像；第二，假设镜中的国王正在作画，那么这幅画就是国王正在描绘委拉斯开兹给国王画像的场景（这句汉语陈述中语言的自涉性循环呼应了视觉悖论的自涉性循环）；第三，假设画中的墙上没有镜子，那么《宫娥》就与库尔贝的《画室》一样，是画家工作场景的再现，画中没有悖论，也没有视觉的玄机。然而这一切仅仅是假设，希尔指出：《宫娥》之视觉悖论的意义，揭示了这幅画的非再现性，所以这幅画所描述的场景并不真实。

照希尔的说法，我们可以这样谈论《宫娥》：委拉斯开兹不仅描绘了一个画室场景，而且用视觉的方式来表述了怎样从被看者（国王夫妇、模特）的角度去进行观照，而不是仅仅从画家的角度进行观照。换言之，作为古典画家的委拉斯开兹力图挑战并改变常规的古典观照方式。



#1

虽然希尔在行文中几乎不提福柯，但他的论述和观点，与福柯相当接近，可以说他的文章是对福柯的论述进行形式主义的实证阐释。《词与物》是福柯的早期著述，形式主义色彩较重，这使福柯能够成为希尔的先驱。因此，我也许能冒险地说：西方学者对《宫娥》图像的研究，在福柯之前都停留在传统美术的专业领域内，而福柯则以哲学认识论而越出了美术领域，他从视觉形式的角度来研究再现的悖论，为希尔这样的形式主义研究开辟了先路。然而，福柯对当代图像理论的真正贡献，是预示了形式主义的终结，这在本文随后的个案中可以看出。

二 丹托的图像话语

与希尔一样，丹托（Arthur Danto）是哲学教授，也是美国当代美术理论和批评界的泰斗级学者，他对委拉斯开兹《宫娥》的解读，可以代表福柯之后西方图像理论的一大取向，即超越希尔所代表的形式主义图像研究，转而进入当代语境。丹托对《宫娥》的解读与福柯的哲学解读相当接近，他们都用这幅画的视觉秩序来阐释再现的不确定性。不过，丹托在行文中没有提到福柯，因为他另有一个写作目的，这就是对美国当代观念主义画家马克·坦西（Mark Tansey）的理论阐述。也就是说，丹托的理论语境不是形式主义的，而是观念主义的。

丹托为马克·坦西的作品编了一部画集，名《马克·坦西：视觉与修正》（1992），并写了长篇序言《马克·坦西的画中画》。这篇长序有明确的主题、充分的论述和完整的结构，是一篇独立的研究论文。文章的主题是讨论关于绘画的绘画，论述方法是史学研究型的。丹托从文艺复兴早期的欧洲第一幅画中画谈起，经过风格主义、巴洛克时代，到现代主义和波普以来的当代艺术，历数了画中画的时代风格、历史演变、宗教内涵、审美趣味和哲学意义，然后引出了马克·坦西的画中画和再现的再现问题。这一切，构成了丹托解读《宫娥》的历史前提与理论语境。

在这样的视野中看，委拉斯开兹便超越了巴洛克时代的写实再现，因为他以《宫娥》一画来对写实再现的理论议题进行超前反思。按照丹托的叙述，画中画的历史说明了图像（picture）的回归，而在委拉斯开兹的《宫娥》中，这回归表现

为以画论画，这说明图像之于委拉斯开兹的重要性。由于图像的重要性，丹托认为，《宫娥》所描绘的恰是委拉斯开兹的《宫娥》一画。在此，我这句汉语陈述是对丹托论《宫娥》的归纳，有点悖论意味。实际上，按照丹托的解读，委拉斯开兹的视觉语言，的确是悖论的，画家正是利用并发挥了视觉悖论，才达到了以画论画的目的。

为了说明我的陈述“《宫娥》所描绘的恰是委拉斯开兹的《宫娥》一画”，我且用丹托看委拉斯开兹的眼光来看陈丹青在近十多年中画的静物，即他写生的那些画册。我们看到，无论是画欧洲古典绘画的画册，还是画中国传统的文人山水或花鸟画册，画家所描绘的都是画册及册页上印制的绘画，画家所关心的都是绘画本身。在此，陈丹青不是临摹，而是作画，他所作的画，是画册上洋人的画和古人的画。陈丹青与委拉斯开兹的不同在于，委氏画的是自己的画，而且画的就是自己正在绘制的《宫娥》一画。这样看来，陈丹青的静物画，实为关于再现问题的视觉反思，是在机器复制的前提下以画论画的产物。我在此顺便一提：陈丹青与马克·坦西是好朋友，在八十年代和九十年代，他们二人经常在纽约坐而论道，讨论关于绘画的当代议题，如视觉秩序等。

丹托阐明了委拉斯开兹以画论画的心机，得以进一步细说《宫娥》的再现问题。第一是绘画的目的：如果说《宫娥》是委拉斯开兹的自画像，那么毋宁说这是一幅关于自画像的画，也即委拉斯开兹在《宫娥》中描绘了一幅自画像，这就是我们在《宫娥》中所看到的画家作画的场景。在我看来，这就像把陈丹青在静物画中描绘的古代山水画或西洋人物画换成他自己正在为别人画像的自画像。第二是绘画的特征：委拉斯开兹在《宫娥》中探索绘画的双重性，即绘画本身的物理存在与画面的视觉存在，前者是实在的，后者是虚构的。这就像陈丹青笔下的画册是实在的，但他笔下的册页上印制的山水人物却是虚构的。在此，绘画之视觉再现的不确定性问题出现了，例如《宫娥》中墙上的镜像，可以是国王夫妇，他们坐在画家的对面让他绘制肖像，也可以是刚踏进画室之门的国王夫妇，他们来看画家为小公主画像。在我看来，也许镜中的国王夫妇，是画中画的镜像，这说明委拉斯开兹是在为他们画肖像。第三是丹托的独到解读：丹托特别注意到《宫娥》前景那条打瞌睡的狗，他写道，若有人走进画室，反应灵敏的狗决不会无动于衷而继续酣睡，更不要说灵敏的是它的主人，即国王与王后夫妇。这说明国王夫妇并不在场，于是，画中的镜像便更不确定了，这就像画中画究竟画的



#2



#3

是什么一样不确定。由于这不确定性，丹托得以在哲学高度讨论再现问题。他说：《宫娥》探讨的是实在、反映、描绘、幻象之间的关系，在《宫娥》中，这些关系构成了委拉斯开兹的图像话语。

在此种哲学意义上讲，丹托所阐述的也是图像话语，是关于绘画的绘画和关于再现的再现的话语，其议题是再现的不确定性。这是九十年代西方图像理论的一个重要话题，也是丹托对福柯再现理论的进一步发展。如果我们接受丹托的观点而认为委拉斯开兹的《宫娥》描绘的就是《宫娥》一画，那么，我可以这样为丹托的图像话语作结：《宫娥》是视觉再现的自我引证，委拉斯开兹在画中探讨了视觉再现的悖论。

三 米歇尔论元图像的元图像

芝加哥大学比较文学与美术史教授米歇尔（W. J. T. Mitchell）是西方当代视觉文化研究的前沿学者，也是今日最重要的图像理论家之一。与希尔和丹托相仿，米歇尔对《宫娥》的解读，也专注于再现的议题，也以福

#1 似水流年 综合材料 孙洁

#2 集训营 影像 周啸虎

#3 第二阶段 图片 阙萱



无题 油画 魏言

柯对《宫娥》之再现问题的阐述为理论起点。与丹托不同的是，若说丹托探讨的是关于绘画的绘画和关于再现的再现，那么米歇尔便往前推进了一步，他探讨的不仅是“关于图像的图像”，而且是“关于图像的图像的图像”，他称前者为元图像，称后者为元-元图像。

在1994年出版的《图像理论》一书的第二章中，米歇尔以委拉斯开兹的《宫娥》来探讨这个问题，他认为，《宫娥》是元图像的元图像，即元-元图像，因为这幅画具有元图像的所有特征，因而可以用来阐述元图像问题。米歇尔的阐述，有着步步深入的程序。首先，他在视觉呈现的层面上指出，《宫娥》再现了委拉斯开兹作画的场面。然而，由于画家故意不让读画人看见委拉斯开兹正在绘制什么画，因此，米歇尔的第三步便是指出这幅画的自涉性特征，更指出这幅画是对看画者、画家、被画者或模特三者之互动关系的再现（中译本《图像理论》将这三者译为“观者、生产者和再现客体”，所指不甚明确）。米歇尔声称，这是“对古典再现的古典再现”，类似中文所谓“以其人之道还治其人之身”，而不仅仅是福柯说的“对古典再现的再现”那样简单。这三者之互动关系的中心，是绘画本身，所以，米歇尔的第三步阐述便是指出，《宫娥》的要义在于反映绘画、画家、被画者和观画者四者之间的关系。

米歇尔所阐述的这些关系，无论涉及三者还是四者，其实都来自福柯，只不过米歇尔换了个术语，用“元图像”和“元-元图像”来进一步阐述罢了。但是，米歇尔解读《宫娥》一画时对图像理论做出的真正贡献，在于他通过这些关系而看到了另一种关系：权力关系。福柯在《词与物》第一章讨论《宫娥》的循环再现时，大量言及凝视问题，认为凝视中的看与被看，造成了画中再现的往复和循环。可是，福柯在此并没有全力探讨凝视中的权力关系及其相互转化，这是福柯在后期著述中才全力探讨的主题。也许是受了福柯后期著述的启发，米歇尔详细阐述了《宫娥》中

的凝视所负载的权力关系，涉及控制与被控制、操纵与被操纵的关系及其转化（中译本《图像理论》将凝视译为“注视”，而中译本《词与物》则将凝视译为“目光”，二译都误失了原著的关键词）。

米歇尔之所以能走到这一步，是因为他借助福柯关于观照之起点的概念，或称原始视点的概念，来指出了凝视中人际关系的社会性。米歇尔像福柯那样指出，《宫娥》一画有三个视点，一是画中的画家的视点，画家由此凝视画里画外的人；二是画中其他人的视点，他们既是被画者和被凝视者，也从他们各自的视点去凝视画家和其他人；三是画外我们这些看画者的视点，画中的一切都在我们的凝视中。

由于视点不同，米歇尔得以借福柯之口说：凝视是不确定的，凝视关系的转化，反映了权力关系的转化：尽管国王和王后是画家的雇主，画家得听命于他们，然而一旦进入画室，国王和王后一旦成为画家的模特而被画，他们就得听任画家的摆布，这就是雇员和雇主间支配关系的相互转化。在《宫娥》中，这一关系是通过凝视来呈现的，也就是说，看与被看中的凝视关系，反映了不同处所中权力关系的消长和转化。米歇尔就此写道：由于这幅画能动摇看与被看的视点和位置关系，能使我们专注于想象君主的主体性，能使我们理解画家对空间和光线以及构图的操纵，能使我们理解历史上的君主对芸芸众生的控制，能使我们理解我们自己在个人的视觉经验和想象领域里对于观照和含义的自主把握，因此，这幅画使我们得以成为我们自己的“思想王国”的观照者和统治者。在我看来，这是我们通过看画而确认的自我存在，体现了自我主宰和主宰自我的价值。

在这个意义上，米歇尔对《宫娥》的解读，借助视觉形式而又超越了形式主义。我们知道，米歇尔是一个形式主义者，他的图像理论以形式主义的视觉理论为基础和前提。他解读《宫娥》时对权力关系之互动和相互转化的阐述，说明了他的解读并未局限于视觉形式，而他关于再现的图像理论，也没有局限于形式主义。我认为，这是米歇尔对当代视觉文化理论和图像理论做出的贡献，也是当代图像研究的一大理论取向。



无题 装置 徐震

阿多诺也疯狂 ——“双年展文化工业”下，矛盾的文化批判性

Crazy Adorno: The Contradictory Cultural Criticism with Biennial Culture Industry

高千惠 Gao Qianhui

当代艺坛的知识分子，已是必须世俗化的群体。除非你视个人艺术世界只是个人精神所需，放弃公开展现、放弃对艺界的登录，没有人可以逃过文化工业的宰制，以及成为宰制另一环节的一份子的命运。

1.

每两年一届的“威尼斯双年展”，已走过了一百多年，对当代艺坛而言，它已变成“双年展工业”的最大指挥部。各城市在兴起的品味追随和命题呼应之外，也形成分区指挥部的姿态。“威尼斯双年展的国家馆”，就像威尼斯双年

展主办单位旗下的“BOT”外包工程，但要自费打理建设（Built）、运营（Operate）、移转（Transfer）之工作。从国家馆的代表名单之出炉过程，便年年检讨，年年换游戏规则，以至于谁是代表已不重要，而是如何靠近年度机制权力核心人士，才更重要。

每两年、三年或五年，谁有机会参与国际大展，真的是很难在资格上作文章。阿多诺的“文化工业”论述，给予后人最大的挫败感，便是他画出了一个瘫痪、无助、令人沮丧的艺术生产世界。而这文字里的世界，竟然在一甲子之后，真的在现实中形成。而阿多诺留下的锦囊并无什么妙计，只是强调要有文化批判力。

今日，文化批判力的生产者，也是文化推动力的生产者。阿多诺的文化定义，是指不受市场、媒体洗脑的品味趋势，也就是反对流行意识。当代艺坛，尤其是双年展工业，在欲领艺坛风骚下，一方面以非市场性、为不公平境况发声为策展趋势；另一方面却比任何文化工业更善于制造流行