



可视的体温之沙发二 综合材料 曹晖

凝视理论与当代美术批评

Peer at Theory And Contemporary Art Criticism?

段炼 Duan Lian

“凝视”原本是个很古老的话题，但在20世纪后期的美术研究中，尤其是在当代美术批评中，却获得了新的内涵。这内涵来自两大渊源：一是20世纪60年代后期法国思想家福柯对再现问题的研究，二是大致同期的法国心理学家拉康对婴儿成长的研究。自20世纪70年代中期以来，西方女性主义理论家们进一步阐发了凝视概念，并对拉康的男性中心主义表示了异议，这使凝视成为一种文化理论。本文讨论凝视问题，偏重这一概念在艺术批评中的实践意义。

一 理论：性与文化研究

“凝视”（法文regard，英文gaze）一词的本意很简单，就是“看”，但福柯在《词与物》中对委拉斯开兹名画《宫娥》的解读，则使凝视的本意扩展为视觉交流，即双向的“看”，或曰看者亦被看。在当代学术语境中，“凝视”指一种专注的、长时间的、审视的“看”。这种“看”的

导演以独裁的权力而将自己的观点强加给摄影师，摄影师又通过摄影机来实现导演的意志。结果，观众在电影院里所看到的，并不一定是自己眼里的人物、景物和故事，而是摄影机、摄影师和导演眼里的世界，观众很难有自己的见解，而是不自觉地被迫接受了他人的见解。

特征，在于探讨并解构观照的起点，在于对看者与被看者之个人身份及二者关系的探究，并引伸为个体存在及其社会关系的哲学、宗教和伦理问

题。这样，在西方当代学术中，凝视的概念因具有性、性别、种族、主体与客体，以及欲望、权力、操控等政治内涵，而成为以身份问题为要义的文化概念。

拉康心理学的前期理论“镜像阶段”（mirror stage），研究婴儿在6—18个月大时通过观看镜中映像而对自身存在和人际环境的认识，并由此而逐渐产生自我意识和人际关系的意识。通过镜中映像，婴儿不仅意识到自己眼中的自己，还进一步意识到他者眼中的自己，同时，也意识到母亲与父亲在形象和生理上的区别及其互补关系，意识到自身的不完整，并由此而产生完善自身的欲求。

在拉康的后期理论中，凝视的概念有了进一步发展和深化。按照拉康的说法，婴儿的身份意识，产生于对主客体之相互依赖关系的认识，后来的学者们则将其发展为个人身份与他者概念，指出个人身份的确立，离不开他者语境，认为身份既来自个人，也来自与他者的关系，而且，自身与他者的角色也可以相互转换。美国女性主义学者苏珊·弗莱曼认为，身份的确立不仅在于与他者的区别，而且还在于与他者在性、性别、种族等方面的群体认同。所谓“我们”与“他们”的关系，是一种二元关系，自身身份既通过个体区别来确立，又通过群体认同来确立。

当代视觉文化研究对拉康理论中的身份政治进行引伸和发挥，起于七十年代中期女性主义对电影的研究，尤其是那时的一篇开山之作，《视觉愉悦与叙事电影》，作者为英国女性主义学者劳拉·玛尔维。在这篇文章中，玛尔维首次指出，电影院里的男性观众，在欣赏银幕上的女性形象时，满足了偷窥的色情心理，他们将电影里的女性，作为自己之恋物癖的物化对象，剥夺了女性形象作为人的特征，而使之成为性商品。但是，当电影里的女性人物回眸而视时，两目相对，男性观众之偷窥的色情心理仿佛被识破，这迫使他们暗地里羞愧难当，从而不得不承认女性之凝视对男性之凝视的挑战。这一挑战的政治意义，是女性意识的觉醒，是女性对男性权力的质疑，也是女性的反击。

在此，凝视中的身份政治也涉及视角与权力问题。观众看电影，表面上是自己直接凝视银幕上的人物，但实际上却是不自觉地用电影摄影机的镜头进行凝视。这当中存在着权力操控的政治关系，也就是说，导演以独裁的权力而将自己的观点强加给摄影师，摄影师又通过摄影机来实现导演的意志。结果，观众在电影院里所看到的，并不一定是自己眼里的人物、景物和故事，而是摄影机、摄影师和导演眼里的世界，观众很难有自己的见解，而是不自觉地被迫接受了他人的见

解。在这个意义上，电影不仅是娱乐，同时也是一种意识形态，具有政治宣传和社会控制的功能。

对女性主义艺术史学家们来说，艺术中的凝视也是一个身份政治的问题。美国学者惠特尼·恰维克在《女性、艺术、社会》一书中指出，男性艺术家通过凝视来使女性转化为物，使之失去人的身份，例如绘画中女性模特的物化。她说，马奈、高更、雷诺阿、马蒂斯、毕加索以及超现实主义艺术家们，常用色情的眼光凝视女性，并由此而在绘画作品中对女性之身体进行攻击。换言之，在这些画家眼中，女性仅仅是一种物体形式，不具备人的身份。这类论述里的身体概念，来自身份的概念，揭示了凝视的表面之下所隐藏的身份政治。

二 批评：窥视与物化

西方当代学者谈及绘画中的凝视问题，有不少都以法国印象主义画家马奈的作品为例，因为马奈对画中人物之凝视的着意描绘，以及他着意为观画者留下的凝视机会，涉及了今日批评理论中有关视觉交流和身份政治等诸多议题。九十年代在美国有一个美术史研讨会，就以马奈的绘画《酒吧女郎》为议题，探讨这件作品中的凝视和被凝视问题，会后出版了论文集《马奈酒吧的十二个视点》。

如前所述，惠特尼·恰维克指出，男性艺术家在自己的作品中描绘女性，相当程度上是“对女性发起色情的进攻”。她列出了从印象派到现代主义的一串名家，马奈首当其冲。马奈涉及凝视概念的作品较多，为求抛砖引玉，我在此讨论三者：《草地上的午餐》（1863）、《奥林匹亚》（1865）、《酒吧女郎》（1882），我的观点与恰维克的观点并不一定相同。

一八六三年马奈送展《草地上的午餐》一事，成为巴黎年度沙龙画展的丑闻，画家也因此而备受压力。当时的主要问题是，马奈作品中的裸体女主人公，既非古代神话里不食人间烟火的女神，也非历史或圣经题材里的圣女，而是现世生活中一个活生生的真人，这违背了所谓有教养的上流社会的道德原则。更让马奈的同代人不能容忍的是，这位不自重的裸女不仅与着衣男子外出野餐，而且竟然不知廉耻地回头与看画者对视，其眼神轻佻而又怠慢，在暗暗的引诱中流露出挑衅。

幸运的是，历史最终站在了马奈一边。后人认为，画中裸女的挑衅，实为画家对当时社会道德和伦理规范的挑战，也是对法国沙龙艺术规范的挑战。差不多一个半世纪以后，我们从当代批评理论中有关凝视的角度看问题，可以进一步阐发这幅作品的更为丰富的意义。在我看来，这意义首先是颠覆性的，因为马奈在作品中质疑并挑战了那时候男性对女性的“物化”，挑战了上流社会对下流社会的“物化”。这一物化，就如当代文化研究所言，指男性观画者通过变相的偷窥来凝视异性，从而将画中女性看成是供色情消费的商品。当年向马奈发难的那些愤怒的男性观画者，面对画中裸女的挑衅眼光，不能容忍自己的性别优势和社会地位的优势受到质疑和挑战，不能容忍自己的道德价值观受到质疑和挑战。画中裸女轻佻地回眸一视，实际上是用女性的凝视眼光，来脱光了男性观画者的体面衣着，让其赤裸裸地暴露在画前，被女性的凝视所物化。换言之，马奈颠覆了画外人和画中之人性和社会地位的主从关系，挑战了社会的基本结构和秩序，使男性统治者的社会身份受到了威胁。

马奈的《奥林匹亚》一画也有类似的意义。不过，当代学者们在讨论这件作品时，却更多是见仁见智。英国著名美术史学家和视觉文化批评家克拉克（T.J.Clark）在谈到这幅画时，认为作品所涉及的身份问题，并不是画家赋予作品的，而是今人赋予的。克拉克这一说法的妙处在于，他不自觉地暗示了马奈作品的一个重要潜能，这就是马奈为今天的学者提供



#1

了一块个案研究的切片，使我们有可能会用当代批评理论去研究往日的经典作品。我们知道，艺术作品中的身份问题，并不仅仅由画中人的凝视来揭示，按照拉康的理论，身份还可以由凝视者和被凝视者的关系来揭示。英国当代美术史学家保罗·史密斯（Paul Smith）在其《印象主义的表面之下》一书中谈及了这个问题，他说，马奈画中裸女的相视一笑，与观画者建立了视觉的交流，缩短了二者间的距离，使观画者得以介入画中。

这种介入，在《酒吧女郎》中犹有表现。画中酒吧女郎身后的大镜子，囊括了酒吧里的一切，即酒吧女郎眼中所看到的一切。这一切，画家利用镜子的映像而让观画者也看到了。站在酒吧女郎对面的是一个男人的背影，但他的面孔却映在镜子里，于是观画者有机会考察这位顾客与酒吧女郎的双向对视。史密斯认为，画中镜子所反映的是酒吧内景的表面现象，说明镜子的再现不具有本质的真实，唯有酒吧女郎的存在才是真实的。史密斯的论述与福柯对《宫娥》的论述比较接近，我们发现，福柯所言之看与被看的关系，使马奈的酒吧里凝视者和被凝视者之角色关系的相互转化，成为可能。

三 谁在凝视：中国当代美术与批评

西方学者在艺术研究领域内对福柯和拉康之凝视概念的发挥和引伸，对我们今日的艺术研究有何借鉴意义？毋庸讳言，在今日视觉文化研究的

语境中，西方的凝视概念为我们提供了观照中国当代艺术的多重视角，涉及凝视者与被凝视者的身份逆转，以及这一逆转对艺术批评家的挑战。

对此，我们需要思考的第一个问题是主体和客体的关系：谁在凝视？在初浅的表层上说，画家在凝视模特和画中人，画中人在凝视画家和观画者，观画者在凝视作品，并通过作品而在想象中凝视模特和画家。这是凝视的循环，这个循环一旦完成，我们便有可能进一步思考：谁是真正的凝视者？或问：谁是原初的凝视者、谁是最终的凝视者？这一连串问题，有可能帮助我们穿透艺术的表象，而进入中国当代艺术的实质层次。

在这个层次上说，循环凝视的价值在于批评家的介入。批评家在观照和审视中国当代艺术时，可以有多重视角，并因此而在视角的参照中获得不同观点。这样，我们按逻辑发展而需要思考的第二个问题便是：当我们审视中国当代艺术时，谁敢保证我们真用的是自己的双眼，而不是他者的眼光？批评家不妨进一步自问：我有没有



#2

自己的眼光？我需不需要他者的眼光？

无论以上两个思考的答案是什么，批评家在面对中国当代艺术时，需要思考的第三个问题均变得相当诡异：是批评家在凝视中国当代艺术，还是中国当代艺术在凝视批评家？这是艺术批评的实践中凝视者和被凝视者之身份的逆转，说不上，这逆转的答案可以通过凝视的循环过程来揭示那个最终的凝视者。这个最终的凝视者无处不在、无时不在，虽洞悉一切，却从不开口，只是在凝视中笑着当代艺术舞台上演出的一幕幕人间喜剧。

因此，对今日批评家来说，凝视是一种解构的挑衅，也是颠覆的挑战。借用西方当代批评理论中的凝视概念，来检讨中国当代艺术，我们会看到，无论在作品中还是作品外，凝视和被凝视，都是中国当代艺术的一大特征。从积极的一面讲，八十年代初罗中立的《父亲》一画，以画中人的凝视，而直击观画者的内心，给人以灵魂震撼。尽管那时候画家和理论家们还没有听说过凝视的概念，当时也无人从福柯的文化批评和拉康的心理学角度来用凝视的概念阐释这件作品，但是，画家画出了凝视，观画者也感受到了凝视

的不可抗拒的力量。中国当代艺术中的凝视现象，由此开始。从消极的一面讲，二十年之后，中国当代艺术中的凝视现象发生了本质变化，麻木而愚蠢的大头肖像，几乎成为中国当代艺术的时髦符号，卡通一代的空洞大眼睛，更暴露了今日艺术的浅薄、无聊和唯利是图。这些符号化的凝视，大有成为文化品牌之势，中国当代艺术似乎正以愚蠢的大脸和空洞的大眼睛为集体符号而走向世界。

在那些没有大脑的跟风者笔下，视觉的交流被颠覆了，代之以空洞的眼光，甚或是有目无珠；权力的抗争也被消解了，代之以毫无责任感的逃避，甚或是自欺欺人的意淫。在此情况下，当中国当代艺术走向国际展场和艺术市场时，观念性思想性便被犬儒主义和娱乐性所消解，艺术家的个人身份与中国当代艺术的群体身份及其关系也被扭曲了。

由此，中国当代艺术之凝视的角色逆转得以完成，愚蠢的大脸和空洞的大眼睛成为凝视者，并以挑战的姿态和嘲弄的眼神，蔑视批评家。君不见，时下有关形式和观念的论争，已成为一场胡乱打斗的闹剧，艺术研究和评论中最基本的“历史意识”这一重要概念，被断章取义而受到群攻。也许，正是在“历史意识”的凝视下，人们有可能识破大众狂欢的打斗闹剧之浅薄和无知，因此，在逆转的凝视语境中，批评家的“历史意识”才遭遇了大众嘲讽和群起围攻。凝视角色的如此逆转，向我们揭示了一个事实：在中国当代艺术中，真理是孤独而软弱的，被中国当代艺术所凝视的批评和批评家更是落寞无助。

#1 仲夏夜之梦 综合材料 马良
#2 嗨！一个世界 图片 胡介鸣