

第三、四讲 批判的视觉分析

图像：人民币上的风景

一、图像形式分析

图像的剩余和超越性

解读图像形式

二、视觉与批判理论

凝视、景观社会、拟像与超级真实

意识形态、身份政治与图像分析

视觉文化批评案例：表情包、电影海报、广告、画报

三、图像接受分析

四、综合案例：考瑞特斯基的社会主义宣传画

五、档案艺术、数字图像、法证图像

档案冲动、数字现实主义、法证建筑（forensic architecture）

阅读材料：

1. 于贝尔曼：《以侍女轻细的脚步（图像的知识、离心的知识）》，赵文译，载黄专主编《世界3：开放的图像学》，中国民族摄影出版社2017年，第261-275页。
2. Gillian Rose, "Researching Visual Materials: Towards a Critical Visual Methodology", in *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, SAGE Publications, 2007.
3. 居伊·德波：《完美的分离》《作为景观的商品》，见《景观社会》，王昭风译，南京大学出版社2006年。
4. 米歇尔：《图像学3.0版：我们时代的图像理论》，锻炼译，《世界美术》2020年第4期。

一、图像的剩余和超越性

简单的政治批评、文化批评有欠缺。许多文化研究者对图像本身的特殊性与细节注意不够，图像就简单成了文化背景的反映。视觉经验的本质是一种感官的质量。在一个人看到某物的时候会有一种主观的感觉，而描述这种感觉应该是图像阐释的首要，尽管可以无法充分用语言表达出来。而不是简化了的种族阶级性别的分析。Ann Holly，文化批评牺牲了一种视觉经验的 sense of awe, 仅仅挖掘背后的政治内涵，既不是好的研究也不是一种严肃正经的理解。Something in excess of research. 这些对图像政治批评的怀疑都隐含了一种观念，认为视觉图像有一种 agency, 超越了生产者与观者甚至批评者所能够赋予它的意义。这样的观点认为“文化”这一范畴不足以涵盖视觉性的意义。视觉材料可能会产生意义之外的东西，不是 meaning, 而是 *visuality may be something excessive to meaning. Excess beyond the cultural*. 一种感官和经验，或者是图像自己的 thinking, 改变世界而不仅是对世界的符号再现。

Norman Bryson, the power of painting is there, in the thousands of gaze caught by its surface

图像证史。于贝尔曼《以侍女轻细的脚步（图像的知识、离心的知识）》对艺术史与历史之间的关系的洞见。

于贝尔曼《在图像面前》序言，指出图像是一种非知识，主张“重视展现性（presentation, presentabilite）”，甚至是不可见性。

《在图像面前》一书的开篇分析安杰利科的《报喜图》（1440年），处在佛罗伦萨圣马尔科修道院的一间幽闭的修士起居室墙壁上的这张图像，在纯白的底色与幽暗的光线下，让人看不清，让人感觉没什么可看。面对图像的即时的和直接的感官质量，我们常会感到矛盾和茫然，它在那里显而易见又模糊不清。随即，我们转向艺术史和图像学的知识，寻找故事和寓意，将可视变为可读，一切就变得可把握、安全稳定。可见和可读，跟同时代的多样性相比，安杰利克苍白无力，他擅长的事不可见和不可言喻。

然而，图像世界是给知识世界提出难题的，图像是一种非知。我们应该遵从目光的现象学，回到知识未能阐明的东西上。于贝尔曼将画面分为可见、可读和不可见三个领域（本文正是受此启发将《日之中方》分为这三个领域），可见的非常贫乏，让人怀疑安杰利科是个平庸的画家；

可读的十分清晰稳定，让人转身就要离开图像；不可见的是一团如墙壁本身的纯白，是天使与圣母之间毫无身体与情感接触的空白，它让人困惑、想要逃避。但恰恰是那个“无”，让人静观，并使得一种解释有可能在放弃的体验中展开。“我们应该回到我们的知识尚未能阐明的东西上来。因此，我们应该在被表现的可见的范围之内回到目光、展示和用形象表现性的条件本身上来。”于是，那个“不可见/无”便成为潜在的，强力的，“不以可见的方式出现的物之神圣的力量”。因此，恰恰是纯白、缺席、匮乏、空隙，成了天使报喜之神圣性与神秘性的最好的“展现”，因为这是无法用形象表现和无法用言语表达的天音。

可见与视觉之间的差别

《日之方中》

3、三八妇女节百度与谷歌的不同图像设计。

2015. http://www.360doc.com/content/15/0311/11/14117640_454252385.shtml

2016. <http://www.logonews.cn/2016-international-working-womens-day.html>

分析图像背后所要传达的意识形态。

选择什么样的形象，巩固哪种刻板印象

女童装

<https://tieba.baidu.com/p/3543171712>

伍尔芙。妇女与小说，女性与小说，一个女人如果要写小说的话，她必须有钱和一间自己的屋。

女人不可以走草坪，不可以进入图书馆，妇女没有选举权。

妇女没有一分钱。生育哺育后代家务劳动都是不被计算为价值的。贫穷对头脑有什么影响。每年 500 英镑的遗产。妇女的工作是读信等等，为五斗米折腰，勉力劳作停止了，仇恨与心酸也停止了。

一个性别的安全和富足，另一个性别的贫穷和无保障。一年中有多少本书写的是女人，有多少本书是男人写出来的。

每两个男人中就有人写作十四行诗，女人却没有写出一句。妇女生活在什么状况中呢？她遍布在诗歌当中，却无足轻重，不会识读，是丈夫的财产。历史中的女人，贵妇、王后。没有普通的妇女。

伊丽莎白时代的女性。还没有走出儿童室就嫁人了。怎么可能写作呢？莎士比亚的妹妹

在想象中，她无比重要；而实际上，她根本无足轻重。她遍布于诗歌的扉页；她无处不在，但就是不在历史中露面。她在小说中控制着国王和征服者的生活；而实际上，只要他的父母强行把戒指戴到她的手指上，她就是任何一个男孩子的奴隶。文学中一些最具灵感的言辞、最深刻的思想由她的唇中吐出；而在真实生活中，她几乎不识字，几乎不能拼写，而且是她丈夫的财产。

猫进不了天堂。女性写不出莎士比亚的戏剧。

不管怎样，在翻阅架上的莎士比亚著作的时候，我还是不由自主地想到，这位主教至少在这点上是对的：让莎士比亚时期的任何女性写出莎士比亚的戏剧，是不可能的，完完全全不可能的。让我想象一下吧，既然如此地难以得到事情真相，如果莎士比亚有一个天赋惊人的妹妹，就让我们称她为朱迪斯吧，那会发生什么样的事呢？莎士比亚本人，很有可能去上了文法学校（他的母亲是位女继承人呢），在学校里他可能学了拉丁文——读过奥维德、维吉尔和贺拉斯，还学习过语法和逻辑的基础知识。众所周知，他是个野性难驯的孩子，偷打过兔子，或许还射过鹿，而且，不得不过于仓促地娶了街坊的一名女子，不到十个月她就为他生了个娃娃。这种越轨行为迫使他到伦敦去撞运气。似乎，他对戏剧很感兴趣；一开始，他在剧场门口给人牵马。很快，他就在剧院里得到工作，成为一名有成就的演员，生活在宇宙的中心，和各种各样的人打交道，什么样的人认识，在舞台上实践着他的艺术，在街道上施展着他的机智，甚至得以出入女王宫殿。而同时，我们不妨推想一下，他那有非凡天赋的妹妹却留在了家里。她和他一样乐于冒险、想象力丰富、一样渴望着见识世界。但是却没有送她去上学。她没有机会学习语法和逻辑，更不用说阅读贺拉斯和维吉尔了。她偶尔拣着一本书，可能是她哥哥的，就读上几页。但接着她的父母进来了，叫她去补袜子，要么去看着炖肉，就是不要对着书刊报纸胡思乱想。他们说话很尖刻却也很慈祥，因为他们是家道殷实的人，知道女人的生活状况而且爱自己的女儿——真的，她很有可能是父亲的掌上明珠。或许，她偷偷地在存放苹果的阁楼上匆匆地涂写过几页纸，不过她很小心

地把它藏了起来，要不就把它烧掉。没多久，不管怎样，在她还只是十几岁的时候，就被许配给街坊的一位羊毛商的儿子。她强烈地反对，说她讨厌结婚，但却因此被父亲狠狠地揍了一顿。后来，父亲不再责骂她。他反过来请求她不要伤害他，不要在婚事上让他蒙羞受辱。他说，他会给她一串珠饰，或者一条精制的裙子；而且他的眼里还含着泪水。她如何能不听他的话？她如何能伤他的心？可是，单是她自己天赋的力量就驱使她走到这一步。她把自己的东西打成一个小包，在某个夏天的晚上拽着一根绳子溜下楼，取道往伦敦而去。她还不到十七岁。树篱间歌唱的鸟儿也不比她唱得动听。她对话的声调有最为敏捷的想象力，这和她哥哥的天赋相似。和他一样，她对戏剧也颇感兴趣。她站在戏院门，她想演戏，她说。男人们当着她的面大笑起来。戏院经理——一个胖墩墩、爱饶舌的男人——发出了狂笑。他大放厥词，什么女人演戏就像鬃毛狗跳舞——他说，没有女人可能成为演员。他暗示说——你能想象到他暗示什么。她在技艺上无法得到训练。她能在客栈里找到饭吃，或者半夜在街头徘徊吗？然而她的天分是虚构，并渴望着从男人女人的生活以及对他们生活方式的研究中获取丰富的滋养。终于——因为她非常年轻，脸长得和诗人莎士比亚出奇地像，同样的灰色眼睛和弯弯的眉毛——终于演员经纪人尼克·格林对她动了怜悯心。她发现自己怀上了那位绅士的孩子，因此——当诗人的心困在女人的身体内不能挣脱时，又有谁知道那颗诗人的心会变得怎样的灼热与狂热？——某个冬夜她自杀了，被埋在某个十字路口，就在‘大象与城堡’客栈外面公共马车停靠的地方。

我想，倘若在莎士比亚时期的某个女性具备了莎士比亚的天才，她的故事大约就是这样发展的。但就我而言，我还是赞同那位过世的主教的说法，如果他真是主教的话——难以想象莎士比亚时期任何一名女子能够具有莎士比亚的天才。因为像莎士比亚这样的天才不是从进行体力劳动、未受过教育、做奴仆的人当中产生的。天才过去不会从英格兰的撒克逊人和布立吞人当中产生，现在也不会从工人阶级中产生。那么，它又怎能从那些女人们中产生？

二、5 种绘画

直观的感受

1. 肖像画：发掘人物的本质

拉斐尔：巴尔达萨雷·卡斯蒂利奥内（1514—1515）

一个男人，眼神平静坚定，嘴巴紧闭。他稳重、坚毅，他看着我们。画家清晰谨慎地将人物推到我们面前。模特的内敛的品质。他是一名大使。但这个画对他的权力没有丝毫展示。他的表情清醒、节制。

稳定的构图，单一素净的背景，厚重的衣服，占据画面主体。四分之三侧像，庄重的人脸，凝重的表情。

他坐在没有变化的背景前，身着灰色和黑色的上衣，白色的褶皱的衬衫在中间，最亮的颜色。色调单一，但也充满魅力，有一些东西在吸引我们，去仔细观察肖像画中更清晰的细节，去发现微妙的光亮、细碎的反光和质地上的细微差别。灰色的皮毛，褶皱的衬衫，皮毛上流动的光线，皮毛的细软和丰厚，衣服的不同质地。额头上的细纹，交叉握在一起的手。

颜色单一，但并不乏味。他将自己的调色板缩减为一系列的对比，从而强调黑与白之间的张力，用最细腻的笔触表现出这种张力。画中有非常多过渡性的阴影处理，将这幅画变成了表现灰色的典范。用这种方式来表现大使的稳重、平衡与协调各种关系的能力。他考虑周全，评估光与影，阻止冲突和矛盾。在色彩的世界中，各种颜色彼此竞争，都想体现自己的光彩壮丽，而灰色却借此体现出无穷的智慧。

拉斐尔没有用悦目的光线表现柔滑美妙的丝绸，而是选择天鹅绒和皮毛，他们可以很好地吸收光线，将光线隐藏在模特儿衣服的厚重中。帽子上隐约的小羽毛，一些反光浮动在衣袖上，似乎可以听到细微的毛皮摩擦的声音。

肖像的冷静是可以传达的，在大使周围，世界的进程没有那么焦躁，克制，是人类庄严的一种表现。

肖像画。15 世纪的意大利，很多肖像画追随古典圆形浮雕的典范，从侧面来绘画人像。后来，佛兰德画家发起的四分之三式侧面像开始变得越来越重要，这种方式让画家可以发掘眼睛体现出的心理深度。对于手的表现，蒙娜丽莎，手部的表现手法按时出人物的内在精神。一部分的手，暗示出人物与周围世界的关系。

2. 宗教画 / 历史画：面对真实的情感

卡拉瓦乔：圣母之死 1605

画面会让人觉得很热，红色，厚重宽大的外衣，脸不如身体的动作重要。悲伤的总体感情，超越个体。我们不关心他们的名字，他们的身份，而被悲伤和死亡笼罩。痛苦让他们低下头，捂住脸。强烈的情感。哀悼尸体。

强烈的光线，戏剧感。帘布，舞台。背景中一道黑色的斜线，阴影的厚重，突出光影的对比。卡拉瓦乔用背景表现画中人物之间的关系或是他们自己内心的张力，背景可称作这些张力的抽象实现，简化称光影的几何关系，反映出它在我们面前展现的一幕幕戏剧。红色的幕布，带来一种奇怪的戏剧风格。几个世纪以来，这是已经成为惯例的附属品，提升整个场景的气氛，说明其属于某种更高贵的现实。也令人想到教堂圣殿中的帐幔，用来庇护教堂内殿免受世俗异教的亵渎。

前景的女孩，明亮的脖颈，褐色的头发，美。铜盆，清洗尸体，叙事的画面。

圣母形象。光圈。破旧的衣裙，脸上的皱纹，裸露的脚踝，并非安详去世。

颠覆了以往的表现惯例：圣母升天。不要为她哭泣。普通人会说，看哪，这些人讲复活之道，而他们自己却害怕死亡。丝毫没有表现出上帝赋予的庄严和荣耀，圣母玛利亚毫无生气的表情，一点也看不出将要发生的喜悦情景。

3. 静物画

贝泰拉：《静物：两架诗琴、一架维金纳琴、书，放在有毯子盖着的桌子上》17 世纪

整个画面冷峻简朴，如此简单，似乎无所求于赏画者。除非我们对早期乐器有特别的兴趣，否则我们对这些东西就是随意一瞥。标题说得清楚、干脆，没有为其注入任何诗意。

只有忘了这幅画的标题，我们才能对其产生兴趣，去发掘标题中没有提到的东西，比如打在诗琴背面的白光的亮度、毯子的深红色，粉红色的带子，琴谱。这些现实与真实并不一致，并不是现实的完全再现，而是艺术家的创造，它如何表现完全取决于他的主观意愿。为了描述诗琴令人满意的外形，画家必须赋予它这种形式和各部分的比例关系，并让光从木质表面刷过，灰尘的表现和光的运动。静物画每张都有一种独特的氛围，从细节体现出来。画家完成图像的绘制时，不太可能完全遵循“这就是它们实际的样子”，画家赋予每样东西以特定的角色。因此，这个空间与日常生活毫无联系。背景中空虚的黑色隐去了图像的大环境，将画面的世界与现实世界隔离开来，它们被放置在一个像舞台一样的桌子上。东方毯子作为装饰。羊毛的温暖和厚度。每一样东西都是一个演员，有自己的形状和颜色，占据特定的位置。

整幅画传递出多种情感。诗琴的曲线与维金纳琴的直线形成对话，前者柔和的线条弥补了后者尖锐的直角。颜色要么是撞色，要么是补色。我们可以看到柔和与微妙的粉色、深沉和温暖的红色。不同颜色的木条构成了前面这把诗琴的背面，与画面后面的诗琴颜色形成高度对比。每一把诗琴在颜色上都与维金纳琴的键盘回应，鲜明的黑色琴键延展、引导人的视线去看织毯上的大幅黑色花纹。

前面这个比较大的诗琴起主导作用。维金纳琴几乎同等重要，它是整个构图的基础。没了它，似乎整个画面就没有根了。当然，维金纳琴和诗琴主导整幅画，情节围绕着它们俩展开。

这堆物体慢慢转化成一组橘色，随之让我们一窥其他人物，当时的血肉之躯。音乐家们曾经到过这里，也许至少一位是女性，在演奏维金纳琴。他们放弃了自己的乐器。音乐会刚刚结束么？还是他们提前离开了？让他们离开的，是某些小冲突，还是仅仅因为漠不关心？他们的冷淡，甚至也许是他们的匆忙，可以从这些价值不菲的乐器不稳定的摆放中看出。他们可能准备返回，所以觉得不用太担心。但是他们没能再回来，时间过去，灰尘开始安家。

画家具备出色的专业技巧，他很成功地欺骗了我们，如果在博物馆或是画廊中，我们可能误以为画作上的灰没有打扫干净。但这只是假象，一个障眼法。其中的意义很清晰，与 17 世纪无数静物画类似：事物表面常常充满迷惑，相信它徒劳无益，而且应该谴责。如果赏画者太没有判断力，以致被这样的花招欺骗，那么世界上的陷阱无疑将会把我们拖入黑不见底的深渊。是时候了，我们该把自己奉献给真实的天国。

旋律渐渐消失。这幅画讲述的只有缺席，还有我们只能在转瞬之间了解的真相。我们不是唯一放纵这个白日梦的人。还有其他人刚刚路过，在诗琴有弧度的背面掠过他们的指尖，在灰尘中留下痕迹。那个人肯定还在附近。也许就是其中一位音乐家，或者就是一个过客，就像我们自己，在灰尘上留下这些无心的线条。

4. 康斯泰勃：赫尔明汉姆小山谷 1823

这次散步平淡无奇。我们常常走过这样的小路，这里所有的细节我们都很熟悉，不再会对它们多留意。它都不足以称为风景。住在附近的孩子们已经习惯了，还没有发生过什么不幸。这里几乎没有什么事情会发生。

康斯坦布尔的绘画以平淡为基础。这个世界不用分析和理解，图像没有隐藏任何威胁，连最小的谜都没有。行游者应该相信艺术家，他对这个地方了如指掌，他将自然世界记录下来，我们要做的就是探索。行游者在这里轻松随意。小溪看起来不深，打湿靴子是唯一可能的危险。叶子们的颜色搭配恰当，庞大的树干已经目睹过好几代从这条路经过的行游者。画家像一个谨慎的主人，他强调出风景中的许多方面，同时又没有让其陷入无趣。他久经训练的眼睛发现了穿裙子女人的轮廓，他点出了浮在水中的细枝嫩条，还观察到：这些古树经历了最近的暴风雨，并没有受到太多伤害。我们都可以在这风景中把自己辨识出来。地点的具体细节无足轻重。我们脚下，潮湿土地的气味、干木头发出的噼啪声，不管在哪里都是一样的。没有其他太多可看的了。画家让自己描绘这样一个有些平庸的地方，一个没有什么典故能够转换成图画元素的地方，真是颇为奢侈。这里就是我们的日常生活发生之地。康斯坦布尔把我们从惯例中带出，带入到他自己喜欢在其中漫步之处。

康斯泰勃的萨福克村。我画得最好得，还是我自己的地方，漫不经心的童年，河上的时光。

其特别之处在于：它呼吸着全新的、平静祥和的精神，这种平静祥和有意忽略了世界其他部分，以及所有喧嚣与骚动。他让我们看到的，也是其他观者所能见之物，我们每个人都能验证的东西。他尽可能靠近外部的现实，并且不对其做任何转换。这就是他的勇敢所在。他总是绘制身边的景物，希望表现或证明的，也不过是这样的事实：他身边看到的一切，都是一代一代安宁平和地传下来的，这样的方式让他成为如今的他。可能他也感到某种自豪感，但是最主要的感情，是一种特别的安全感；当我们发现自己童年最早时熟知的地方时，我们都会产生这种安全感。这种平衡和舒适的感觉十分强大，赏画者刚看到这幅画时就会感受到，甚至会让我们产生一点点厌倦。即使是第一次看到它，看起来也是过于熟悉了。这种似曾相识之感，是康斯坦布尔绘画作品的主要特征之一。

因其如此，他的作品与整个图像传统相异：几个世纪来，那些或宗教或世俗的作品是要让观者感到心神不宁，要把我们传送到其他的精神世界中，讲述充满奇迹或是恐怖可怕的故事，或是表现力量的变化。康斯坦布尔的画中没有说教。相反，它们记录下日常生活的平淡，并为生命的自然栖息之地赋予前所未有的价值，而这在以往的历史中付之阙如。在康斯坦布尔之前，每个人都会觉得与之有所联系的这些微小事物、这些称不上神秘的小径，都不会在绘画作品中出现。

康斯坦布尔为绘画艺术带入全新的手法，是描述细微之物的全新手法。他的画作有着令人耳目一新的新奇之感，在19世纪，要欣赏这一点无疑要比今天难得多；好几代艺术家，包括印象派艺术家，都一直紧密跟随他的脚步，更不用说今天的明信片和各种节假日快照了。如果与过去历史上的种种构图相比较，这幅画更注重细节。过去，仅仅几棵树、一条溪流，不足以作为一幅风景画的主体建立起来，可在这里，它们构成了画作的主要母题。画作满足于挖掘一块简朴的土地，反映出我们在漫步时周围的现实。

5. 爱德华·霍普：夜鹰（夜间徘徊的人），1942年，

已经很晚了。对很多事情来说都很晚了。街道荒凉，夜看不到尽头。酒吧的霓虹灯光耀刺眼。一无所有，尽是空虚。纯粹现代的场景、人物和情感。

我们可以走进，坐下来呆一会儿，喝杯咖啡。酒吧里面一定很凉快；对面街区的公寓，窗户全都开着。酒吧前台延伸到画面之外。这城镇如此干净，看起来仿佛电影布景，街道如同位于好莱坞电影厂内搭建起来的废弃城镇中。然而它是真实存在的，这是纽约的格林威治大道。

“Phillies”酒吧也是真的。霍珀住在附近时，可能经常来这里。画家仅仅借助日常生活的一些事物，而且它们都跟画中人物有关联。它们可能是演员需要用来充实角色的道具：对面商店中的收款机、酒吧圆凳、一些杯子、香烟。没什么复杂的东西，只是为了建立人物的性格，让场景更真实。

我们对面的男人，手肘放在柜台上，在他帽子的沉重阴影下，他的眼睛盯着前面的某个地方。涂抹了重重眼影的女人在看自己的指甲。他们彼此了解多少？也许他们刚刚相遇。没有必要说话。再说，他们还能说些什么呢？酒保在柜台下找着什么，随便应对几个字。这些他早见识过了，而且远不止这些。霍珀的人物对我们和外部世界不感兴趣，那个坐在酒吧里、背对着我们

的男人明确表现出这一点。他自成一隅，满足于一个人坐着圆凳子，占着吧台较长的一边，与其他饮者保持一定距离。

霍珀的画中充满了顺滑与光洁，似乎他的画笔运转之间，从未遇到任何障碍。一切井然有序，包括缄默和鲜亮的颜色。画作表面毫无质感，充满冷漠，感觉不到任何变化。没有意料之外之物，这让观者的眼光游移，我们的眼睛会在色块之间游走。

“Phillies”整夜营业，它的窗户透出耀眼的光，照亮对面的楼，试图侵入商店里面，在一扇窗内的墙上投射出三角形的光。但这光仍然避开着它触碰的一切。在很多早期绘画中，移动的自然光和灯的亮度会伴随我们的思路，暗示时间流逝，让我们更靠近画作观察，同时这也是对艺术家的挑战，他们必须抓住闪耀的光，还有它造成的细微差别。与这种传统对比，霍珀成功捕捉了电光源的纯功能性的冷淡，这冷淡映射在建筑物的轮廓线上。这种光没有感情，倾泻而下，一成不变，控制到位，像牙医诊所的光，照得皮肤表面惨白。

酒吧的内部装潢让街道沐浴在绿色之中，同时沾染了整幅画作：人行道、商铺和它空荡荡的橱窗，甚至还有百叶窗，街区公寓的住户们因为炎热让它们开着。画面构图和裁切的方式让我们无法看到第一层窗户以上的地方，并令画面的氛围更加沉重。天空遥遥在上，完全看不到。苍白的图画不让任何东西透过，一丝风都不行。我们可能产生这样一种幻觉：如果我们在这幅画前——这栋建筑前——待的时间太长，会发生某些事情：鬼鬼祟祟的影子现身在某个窗口，出现另一个过路人，或是酒吧里发生什么。但是没有，这幅画依旧是令人绝望般地单调，一点点异常都没有。看起来一切都那么简单，简单到极致。而且我们也永不会去这个表象世界之外冒险。只要我们开始想，这图像是一种欺骗，而且比它看起来更无趣，我们就明确理解了霍珀艺术的构成特点。他真正的主题超越了任何纯描绘性质的事物，是要表达一种占据了赏画者的幻灭感。

海明威的小故事《杀手们》，两个雇用枪手在参观中等待自己的目标，但此人没有在当晚出现。整体的气氛比情节更重要，营造出宿命和冷漠之感。“亨利餐厅的门开了，近来两个男人。他们坐在吧台前……”“我总忍不住去想，他在屋里等着，知道自己要被干掉。太糟糕了。”

三、解读图像形式

1、材质与媒介

国油版雕、摄影、运动影像、行为、综合材料、装置

徐冰《凤凰》http://blog.sina.com.cn/s/blog_601ad0660100r3iu.html

《凤凰》是徐冰归国后的第一个大型作品，创作于2008年至2010年。旅美18年，徐冰回国后第一次踏进北京CBD的工地时，就被这些建筑废料原始粗陋的美感和高楼大厦背后的真相深深吸引。他同意了委托方的邀请，决定用这些建筑废料制作艺术品，作品的最初构思是仙鹤，但遭到了投资方的否定，最终的形态是中国人熟悉并喜爱的吉祥图腾——凤凰。

开始创作之后，徐冰迷上了这些垃圾。塑料安全帽、屡见不鲜的红蓝彩条布、铁锹、钢管等等统统成为艺术创作的材料。《凤凰》包括凤与凰，每只长达28米，重六吨，全部由建筑垃圾和废弃的劳动工具制作而成。徐冰说：“我希望它很浪漫，很美，同时又很凶猛，带有神性，怪异的同时又非常现实。它用一种非常低廉的材料来打扮自己，让自己变得很有尊严，又带着伤痕累累的感觉，这就是《凤凰》的感人之处。”

邱志杰：青年艺术家的十大学生腔

http://www.guancha.cn/Qiuzhijie/2015_04_25_317256_2.shtml

软材料做硬物，硬材料做软物

这种做法成为风尚，不应该完全怨达利那张钟表在树枝上流淌成面饼的名画——顺便说一声，这张画的装置版本出现在威尼斯数十个店铺的橱窗里。但凡人们要表示自己志向不烦，趣味奇诡，对事物别有看法，同时制造出来的产品又要轻体量、好收纳、有趣味，找一些软材料来翻制日常生活中的物品总是一个好选择。理想的材料是硅胶，其它如橡胶、透明菲林、纸、填充物料的布包等都是可选的。被翻制的对象最多的是桌子、椅子和床，桌面的办公用品特别是电脑，最夸张的则是复制整个房子。这个做法的偷懒之处是：选择一种材料，就可以复制整个生活环境，一个一个东西做下去，不需要多动脑子。而硬的东西变成软塌塌的，或者软的东西变得硬梆梆还能凝固稍纵即逝的动态，这总归能保证某种异样感。特别是，拥有一种工艺上的奇特感的话，在商业上是相当有保证的。它的致命弱点是，大多数工艺品生产厂家已经看到了这个商机。所以，橱窗里到处是木头削出来的衣服，精致程度让人无地自容。

油画的材质效果。肌理，画面处理的质地效果。从油画来看，画布的选用，底子的处理，粗纹麻布，细纹麻布。有的将布纹用厚涂的色层全部覆盖，产生平整光滑的肌理，有的则保留布纹的质地，寻求特殊的效果。

平滑的肌理，掩盖笔触，只是再现对象。

笔触的出现。伦勃朗的自画像（Elkins 封面），奶油蛋糕。

颜料的调配，笔法、刀法的运用，展现了肌理的丰富表现力。油彩、蛋彩、干壁画、湿壁画、重的笔触、轻的笔触。石墨笔、碳墨笔、铅笔。

蒙德里安：灰色树

笔触本身成为画家要表现的内容，笔触给人带来特殊的感受，成为绘画美的来源。

有的甚至将沙子、锯末、麻袋、玻璃碴等颗粒状的材料掺入颜料之中作画。

2、线条

最基本的元素。

线条可以描绘边界，轮廓线。

线条的组合可以构成块面，结构线。交叉线、排线，素描，形成块面、明暗

长度、方向、位置、特性（钢笔、铅笔）

线条与形状。线条主要被用于作一个形象的连续性边缘，轮廓线。而交叉轮廓线可以构筑形象内部的外观性质的信息。

线条与明暗。

还有线条与空间、线条与形象、线条与情感、线条与表现的研究

挪威艺术家爱德华·蒙克（Edvard Munch）创作的木刻和石版带有强烈的个人色彩，成为不朽的传世之作。

3、形状

形状是由线条封闭构成的一个区域。圆形方形三角。

布拉克（Brague）

蒙德里安。

4、明暗，光线的表现

光源的种类，烛光、自然光等，影响颜色的饱和度和亮度。

乔治·德拉图尔，烛光。戈雅，阳台上的人

光源的方向，阴影，构成立体效果。

暗色调主义。卡拉瓦乔，伦勃朗。极端的明暗法，强烈的对照，形成高度戏剧化的舞台效果。

皮耶罗《君士坦丁大帝之梦》，熟练掌握透视法，短缩法处理天使，几乎不可辨认。除了哪些暗示出舞台空间的几何手法之外，他又增加了一个同样重要的新手法：处理光线。中世纪的画家几乎没有注意到光线，平板人物形象完全没有阴影。皮耶罗清楚地看出这种手法蕴涵的巨大的发展前途。光线不仅有助于塑造人物形象，而且对于用透视法造成景深错觉也同样有重要的作用。前面的士兵像个黑色的剪影，站在闪光照射亮的营帐入口。于是我们感觉在士兵和卫兵坐者的台阶之间有着一段距离，而卫兵的形象在天使发出的闪光中凸现出来。我们就觉得营帐是圆的，包围着一片空间。在这里光线手段的作用不亚于短缩法和透视法的作用。

强光、柔光、柱光。特殊的布光，产生不同的效果。

《看电影的门道》：写实布光、暗光、平光

舞台用灯光分割空间。柱光、追光。

5、色彩。

对颜色的几种分析标准，色相 hue，饱和度 saturation，亮度 value

色相是颜色的一种属性，它实质上是色彩的基本颜色，即我们经常讲的红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种，每一种代表一种色相。色相的调整也就是改变它的颜色。亮度就是各种颜色的图形原色（如 RGB 图像的原色为 R、G、B 三种或各种白的色相）的明暗度，亮度调整也就是明暗度的调整。而我们通常讲的灰度图像，就是在纯白色和纯黑色之间划分了 256 个级别的亮

度，也就是从白到灰，再转黑。饱和度是指图像颜色的彩度。对于每一种颜色都有一种人为规定的标准颜色，饱和度就是用描述颜色与标准颜色之间的相近程度的物理量。调整饱和度就是调整图像的彩度。

冷色与暖色，色温。用颜色来创造构图深度，暖色凸显，冷色后缩

Roger Fryer：塞尚，对静物的色彩的整体感进行探索性的分析。色彩的变化总是与平面的运动相适应。自然色的变化。同一个对象在不同方向的平面上有不同的颜色。物质质地的极富表现力的展现。他不再用画笔或画刀用力地涂抹，而是以画笔的细小笔触逐渐积累而成，一旦他开始从事色彩丰富的物象表面的细致分析，这种细小的笔触就成为一种必需。更有表现力的手法，并不是画已完成的虚伪表面，而是揭示物质材料的充分表现力。材料为观念所渗透，画面上的每个粒子都变得灵动起来。

绘画中的物质质地。在丰富多彩的物象表面与他构造大结构整体的原始情感的双重冲动下，塞尚创造一种全新的绘画的美。笔触所划出的习惯性曲线。许多作品乍一看令人讨厌，但其组织和构思的品质也许立刻就会迷住我们，要不是它们以那种陌生的笔迹令人困惑的话。物质质地取决于艺术家的笔迹，完全放弃了大笔直扫的做法，而是通过不间断的深思熟虑的小笔触来构建体块。这些小笔触严格平行，几乎完全是直线。这些方向的笔触与轮廓没有关系。

<http://site.douban.com/114654/widget/works/1911986/chapter/11296776/>

17 世纪荷兰静物画

http://blog.163.com/guowei_su2010@126/blog/static/17193956220113594938563/

莫奈的甘草垛，由印象主义训练出来的眼睛

色彩与情绪。

固有色彩，主观色彩。

色彩与和谐

影像的色调。《雪国列车》、张艺谋（叶锦添霍霆霄）、《天使爱美丽》、《白日焰火》（美术刘强，《二十四城》《三峡好人》）、《布达佩斯大饭店》糖果色

6、构图

图像内的空间组织；图像的这种空间组织的方式如何给观者一个特殊的观看位置。

考察图像中各个部分之间的组合关系，集中还是分离，成组的，还是孤立的，互相之间怎样连结？图像内的空间组织；图像的这种空间组织的方式如何给观者一个特殊的观看位置。

《最后的晚餐》意大利米兰圣玛利亚德尔格契修道院，《最后的晚餐》宽420厘米，长910厘米，据《新约圣经·马可福音》记载：耶稣最后一次到耶路撒冷去过逾越节，犹太教祭司长阴谋在夜间逮捕他，但苦于无人带路。正在这时，耶稣的门徒犹大向犹太教祭司长告密说：“我把他交给你们，你们愿意给我多少钱？”犹太教祭司长就给了犹大30块钱。于是，犹大跟祭司长约好：他亲吻的那个人就是耶稣。逾越节那天，耶稣跟12个门徒坐在一起，共进最后一次晚餐，他忧郁地对12个门徒说：“我实在告诉你们，你们中有一个人要出卖我了！”12个门徒闻言后，或震惊、或愤怒、或激动、或紧张。《最后的晚餐》表现的就是这一时刻的紧张场面。《艺术的故事》与此前同题材的画作完全不同。一直以来，画面布局都是耶稣弟子们坐成一排，耶稣独坐一端。有戏剧性，有激动。“我实在告诉你们，你们中间有一个人要卖我了。”询问和点头使得画面运动起来，3人1组，由相互之间的姿势和动作联系在一起，变化中有秩序，秩序中有变化，轻松自然的平衡与和谐。

摄影构图学习。喻虹刘小东结婚照。<http://tech.sina.com.cn/digi/dc/q/2015-03-25/doc-iavxeafs2189142.shtml>

画面的空间组织。电影：景别

考察图像内部的视角、高度、宽度、水平线等。根据一种几何原理来考察图像的基本空间构造。视平线 eye level。图。很低的视平线也许表示一种儿童的视角，图像被要求从下方很低的角度来看。Mary Cassatt 的画。低视平线构图：视平线在人物的腹部以下，造成画面上对大部分物体的仰视效果。高视平线构图：视平线在人物的头部以上，视平线高会使视野开阔，描绘的景物更多地展现在人们面前。中视平线构图：视平线在人物的胸部到头部一带，造成身临其境的效果。

平视、仰视、俯视

电影构图。某个固定机位所拍摄的画面，是被人为限定、有时是有意构造的有限世界。摄影机取景器与银幕的边缘，是画框，是电影视觉空间的起点与终点。

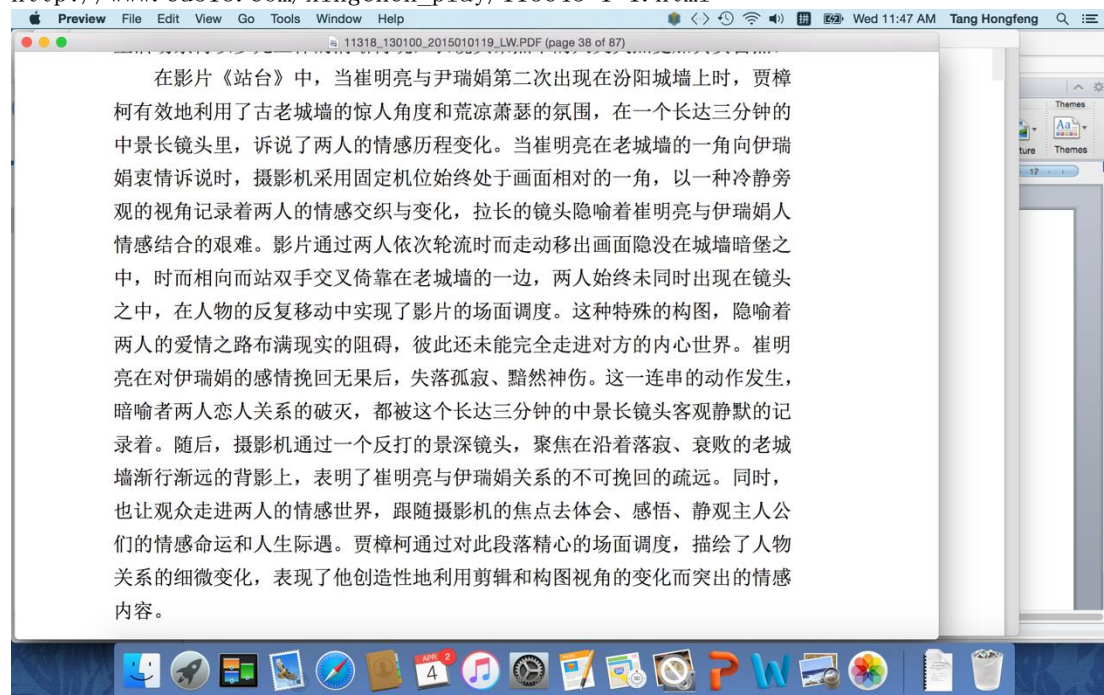
稳定性构图 / 非稳定性构图、常规构图 / 非常规构图、开放性与封闭性构图等。从画面构成元素的水平与纵深关系两个层面上，即从被拍摄的人物与物体在画面中所居的上下、左右、中心与边缘、前景与背景等多种方式来解读画面的意义。

画框中的画框。丰富的视觉表达。镜中像

电影里的空间运用。构图。

《站台》中的一段城墙。18：10—，45：07—48：36

http://www.cu518.com/xingchen_play/115645-1-1.html



话剧舞台上，舞美道具的设置，空间的运用。剧场戏剧 / 文本戏剧。导演与舞美的关系。

剧场戏剧的发生在中国最明显的例证，难以再找到老舍、郭沫若之于焦菊隐这样的编剧、导演搭档，更多的是导演与固定的舞台美术设计合作，如林兆华和易立明，田沁鑫与罗江涛，孟京辉与张武，视觉张力成了第一位。想起徐晓忠导演的《桑树坪纪事》时一定会想起转台和设计者刘元声，想起查明哲导演的成名作《死无葬身之地》时，一定会浮现钢铁的构架和设计者薛殿杰，纯白的舞台会联想到刘杏林，他们各自的图示是如此清晰难忘，以至于导演与舞美的风格难以厘清。易立明赋予林兆华导演的《樱桃园》以独特的质地，罗江涛在《赵氏孤儿》中极简主义的表达给予导演和演员尝试肢体语言极大的空间，而张武以类似装置的舞台美术匹配了孟京辉的戏剧态度。李六乙《北京人》，易立明

7、整体

视觉秩序：和谐、变化、平衡、比例、主导倾向、运动、简约

帕特里夏 尼克斯 白桃花心木，画布上的混合媒介

和谐：重复，韵律。一个共同的元素或题旨——重复的色彩、构图、明暗，或者一个共同的线条或形状，都会提供凝聚力。当一个受控的单元重复出现时，就会形成韵律。和谐。

主旨：一个被重复的基本单元。

主导模式

平衡：

8. 中国画。线条，一方面是对物象轮廓、形体的描绘，一方面是线条自身的艺术表现形。吴道子“吴带当风”《天王送子图》

笔墨，工写描，浓淡，枯润，粗细，虚实，刚柔、轻重、缓急

山水、人物、花鸟。

水墨画。墨色的浓淡润枯。梁楷写意人物画《泼墨仙人》，以夸张变形的造型、奔放粗阔的笔势和酣畅淋漓的泼墨刻画了一个充满醉意的仙人形象，展现了豪放不羁的气质。

书法枯笔（苍劲凝滞之感），润笔（连贯畅快之感）。

皴法。中国画技法名。是表现山石、峰峦和树身表皮的脉络纹理的画法。画时先勾出轮廓，再用淡干墨侧笔而画。作为程式化的“皴法”具有一种复杂的两重性格：一方面，它要去“摹拟”物象的大致轮廓，同时，又包含着自身独立的“形式美”属性，线条美、力度美。

<http://my.tv.sohu.com/us/3421346/1808154.shtml>

徐悲鸿《奔马图》1941年长沙会战：在此幅画中，徐悲鸿运用饱含奔放的墨色勾勒头、颈、胸、腿等大转折部位，并以干笔扫出鬃尾，使浓淡干湿的变化浑然天成。马腿的直线细劲有力，有如钢刀，力透纸背，而腹部、臀部及鬃尾的弧线很有弹性，富于动感。整体上看，画面前大后小，透视感较强，前伸的双腿和马头有很强的冲击力，似乎要冲破画面。

画中的马肌肉强健，腹部圆实，头略向右倾，鼻孔略大。这匹马正腾空而起，昂首奋蹄，鬃毛飞扬，精神抖擞，意气风发，让人热血沸腾。作者只寥寥几笔，就使这匹马有形有体，刚劲有力。作者用浓墨来体现鬃毛的厚密，用淡墨枯笔扫出其飞扬之势。

该画中，采用了西方绘画中体与面、明与暗分块造型的方法，同时吸收传统没骨法，结合线描技法，纵情挥洒，独具一格。马的头顶、胸部、马蹄、臀部留白，有强烈的光影效果。腹部阴影处，用墨比较淡，显示出了柔软而富有弹性的质感。这幅《奔马图》能让人感受到马呼出的热气、滚烫的体温，甚至淋漓的汗水。它强健的生命力正是抵抗侵略的中国人民的民族精神的象征。

《前进》是徐悲鸿先生的代表作，有西方画的透视感，它是西方人眼中的中国画。中国画的马，从前都是平面的，从来没有这个动态的——就是迎面跑过来，这是徐悲鸿先生的独创。中国古人画马都是侧面，从唐代韩干开始画马一直到清代的宫廷画师郎世宁画马，都没有徐悲鸿画的马这样感染人。

徐悲鸿画马的特点，首先就是准确，他把马的骨骼肌肉、真实结构表现的非常准确。第二个特点，徐悲鸿的作品非常有力。

它的两个前蹄伸出去这种力量，这是一般画家画不出来的，并且它的蹄子是夸张了的，变形了的，它和真马不一样，这是一种艺术马，不是完完全全写实的，他把一种精神画在里面，非常有力量，铁骨龙魂，神骏展龙蹄，风骨动九州，虎虎生风，咆哮而来。

四、两个案例

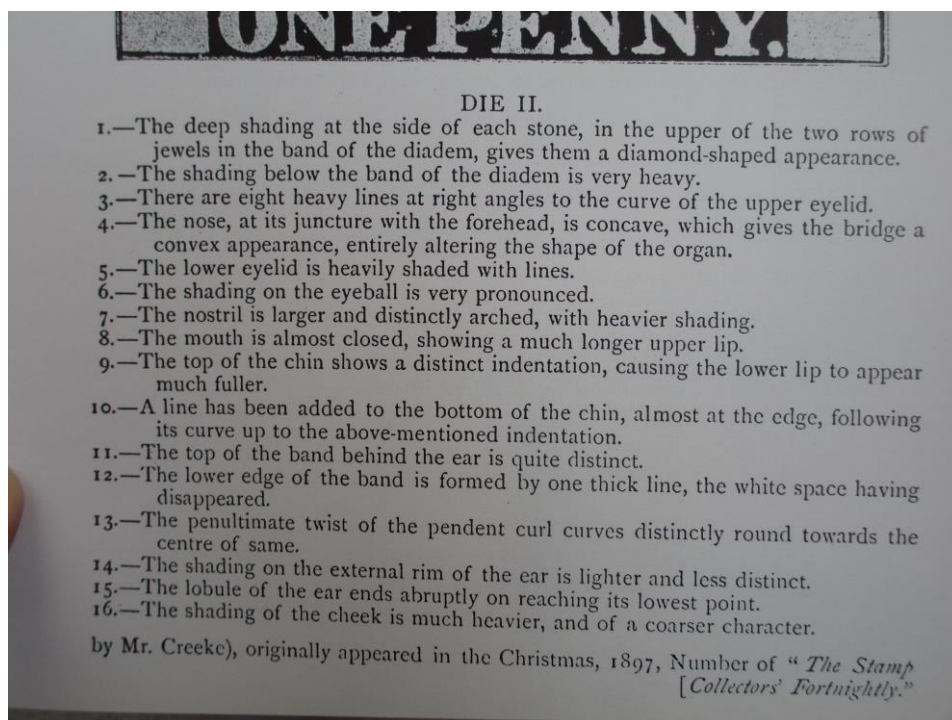
如何阅读一枚邮票

16处细节

第一枚邮票，维多利亚女王，没有英国字样。

邮票的政治性。把艺术和政治融入方寸之中。

版画，平面化，但又通过许多细节构成立体感。



人民币上的风景

这部影片文本本身就具有突出的语言学或符号学内涵。且不说影片中的三峡、废墟、人民币图案、流行歌曲等具有明显的符号学蕴含，就连电影海报也别具特色。海报似乎有意违反一般美学原则，而给人一种刻板、“制作”而成的非艺术感觉。呼应影片中三明等劳工在人民币上寻找瞿塘峡、壶口瀑布等自然风景的情节，整个海报被设计成一张人民币的式样，三峡的风景式样和整个图案的背景纹理都清晰可辨出人民币风格，就连“三峡好人”四个字也模仿了毛泽东字体。人民币上的风景具有一种特别的意味，与一般的风景照、明信片不同，它被严重地线条化、平面化了，最重要的是被政治性地符号化了。黄河和三峡，都堪称民族精神的象征，其象征意义远远超过了自然风景美本身。尤其是当它们被安放在人民币图案上，更是与国家权力的象征挂上了关系。影片的两位主人公被放置在这样的背景上，与这符号化了的风景形成一种反讽或悖论的关系。煤矿工人韩三明和护士沈红这样的底层小人物，实际是与这样的“人民币上的风景”无关的，他们生活在真实的壶口瀑布边上的煤窑里，生活在实在的瞿塘峡渡船上。他们的存在在某种程度上正构成对经典人民币风景的一种讽喻式重绘，正如三峡“旧貌换新颜”的政治解读正在被背井离乡的真实生存境遇所再度解读一样。

视觉建构社会差异

唐纳·哈拉维，视觉性的功用正式生产出明确的社会差异视像——关于阶级、种族、性别、性征等的登记支配——不过视觉性却宣称自己不属于等级支配的一部分，而是普遍适用的。因为这种差异的排序，取决于先区别出那些宣称自己是普遍关照的人，和那些被以特殊方式看待、归类的人。所以差异次序和资本主义、殖民主义以及父权制等的压迫与暴政密切相关。视觉归类的这些过程既可以是表征的（赋予图像以明确的意义），也可以是非表征的（从图像中生产出特别的经验），

仔细检视特定机构如何用特殊形式的视觉性来观看并划定世界秩序，有予以批判的必要。要是一种主导视觉性否认了其他表征社会差异方式的有效性，哈拉维则坚称，事实上还有其他观看世界的方式。（后）现代主导性的视界政体——不论是模拟的或是数字的——既非历史上的必然产物，亦非不可挑战的权威。观看世界的方式何其繁多，首要之务在于区分不同视像的社会效果。我们有必要了解：哪些社会关系生产哪些形式的视觉性，哪些视觉性反过来生产哪些形式的社会关系。

影像如何将社会差异视觉化。“忠实描绘绝不仅止于说明……它是建构和翔实描绘社会差异的场所。”社会科学中的“文化转向”的一个主要目的。就是提出社会范畴不是自然而然的而是建构出来的，建构可以采用视觉的方式。如女性气质和黑人品质视觉化的途径。《魔兽世界》中的种族表征，“黑色和棕色的身体，尽管在媒体中它们更为抢眼，但它们似乎不可避免地要转化为黑帮或运动员的形象，而且这些形象非常男性化。”

为了能够处理社会差异问题，以及讨论维系差异的权力关系，我们需要一种能处理社会差异、社会关系和社会权力的文化概念。仔细思考谁能看见什么，怎样看的，以及这种观看产生了什么效果。

毛尖直言不讳地批评道：“影视剧就是全中国最封建的地方。按地位，财产分配颜值，按颜值分配道德和未来。”

她还表示：“上个世纪，左翼电影千辛万苦把清白的良心还给了底层，一百年不到，我们的影视剧又把心机和穷人，天真和富人进行了链接。穷人更容易败坏吗，也许，但一定是富人先堕落的。但我们的国产剧只讲半截故事，而且，最讲出身论。”

批判的视觉分析的三条准则

1. 认真看待影像。影像不能全然化约为它们身处的语境，视觉的表征有其自身的效果。

2. 思考视觉对象的社会条件和效果。在阐释关于世界的意义这方面，在协调社会冲突、在生产社会主体等方面，文化时间都具有重要的社会意义。像视觉表征这样的文化实践活动，既仰赖社会的包容和排除，又把它们生产出来；于是一个批判性的说明就必须处理这些实践及其文化意义和效果。

3. 斟酌你自己审视影像的方式。

三个地点：生产、影像自身和受众

三种模态：技术的，构成的（compositional），社会的

杜瓦诺的街头摄影

生产地点：技术的：摄影，快门，记录

构成的：影像类型，街头摄影，拍摄生活如其所见，但街头摄影并不想让观者鸣不平，而是赞叹生活，瞥见一段在眼前一闪而过的亲密，对于杂志读者来说有趣却不会引发不安。

社会的：生产视觉影像的特定产业。欧洲积极扶植一个全欧洲的视听产业，部分原因是为了在经济上能和美日相抗衡，促进欧洲的互相了解，进而略去既有的差异，同时生产出欧洲和世界其他部分的某种差别。

影像地点：技术的：黑白摄影，影像的组成部分取决于社会惯例。

杜瓦诺作为一名需要用照片谋生的自由摄影家，广告，他的摄影展示商品，甚至连摄影本身都是商品，所以它着迷于物

构成的：照片中的各种视线组织：波洛克的解读：她被男人、物化的女人、还有观者视线三角架空，观者进入一种男性的观看位置，才会觉得好笑。

社会的：社会惯例

收视（audiencing）：技术的：收视的技术条件

构成的：影响元素形式上的安排支配者观众如何看到影像。观众跟男人一起偷瞄，或者反过来，把他表现为淫魔

社会的：不同的社会惯习在特定地点构成对特定影像的观看，在电影院、客厅、美术馆的画诱发各种不同的观看方式
观看者的社会认同的不同。

三、图像群组的分析

采用数据、定量方法的分析。

面对一组图像，分析其内容，比如分析《国家地理》从1950—1986年间的600余张表现非西方国家的图片，或者分析《点石斋画报》中表现特定主题或对象的图片，名人、上海新物、洋场新闻、娱乐活动。

统计数量、具体分类、显示的效果。甚至用数据和图表来显示结果。名人类别，有无照片依据。

Lutz 和 Collins 想要分析美国人对非西方世界的图像表现和消费。根据这一议题，最终选择了《国家地理杂志》，对所有有关这一主题的图片进行搜集和分析，列出标准，对每张图片用这些标准来衡量。比如：地点（国家、地区、民族等）、是否出现西方人、是否有笑容、人物的性别、人物的年龄、肢体动作、有无攻击性的信息、前景主要人物的活动程度和类别、人物的环境、民俗、群体范围、城市或农村环境、皮肤颜色、衣着、男性或女性裸体、人物的工具等。

四、接受分析

视觉文化不仅分析图像看起来如何，也分析图像是如何被看待的。这一点在 Lisa Cartwright and Maria Sturken eds., *Practices of Looking*. 关于图像重要的不仅是图像本身，更重要是图像是如何被特定的人群以特定的方式观看的。

如果我们看到同样的图像在不同的条件下产生不同的意义，被不同的人理解为不同的意义，这样的现象就说明接受的重要性，接受对于图像的重要性。

看的地点空间会影响我们如何观看，说明文字，梵高的最后一幅画。博物馆画廊的环境与标价。

John Fiske, 观者那里发生的意义的再协商。观者不同的文化语境。

1. 图像的社会层面。图像被展示在不同的空间、地点、环境、方式。电视剧、电影、抽象绘画之所以不同，不仅是因为技术不同，也是因为她们被展示的方式就不同。电视、画廊造就与图像的不同关系。展示实践 *practices of display*. 考古学的视角，图像作为物品，实用物品或礼物，实际的功用。这样就只注重其生产与接受，其本身则从这种角度来看不重要了。

2. 观看者的不同身份对图像接受的影响。性别、阶级身份的不同。画廊的参观者通常是中产。不是说只有他们才能欣赏艺术，而是说她们被赋予了接近艺术的途径。

3. 图像自身。一张图片的元素的形式安排会预示它将怎样被接受.. 图像的组织非常重要，影响观看效果。体育画报照片确实让观者与男性合谋。

John Berger, *way of seeing*. 图像的社会意义不仅仅是由它呈现了什么决定的，也要看它召唤一种什么样的观看。“we never just look at one thing, we are always looking at the relation between things and ourselves.”

〈观看之道〉西方油画中的女性裸体。亚当和夏娃偷食禁果，裸体画的产生。因为吃了苹果之后发现自己与对方不同。裸体是旁观者思想的产物。当绘画进一步趋向世俗时，别的主题也提供了描绘裸体的机会，可是在这些图画中，显示了主角（女人）意识到有人在观察自己。她裸露着，并非如其本来的裸体形象；她裸露着，按照观者眼中的裸体模样。

丁托列托（Tintoretto）“苏珊娜出浴”是《圣经》中的一则故事：苏珊娜是商人的妻子，在家中的池塘沐浴，族中的两个长老乘机偷看她的胴体。当然在丁托列托和许多画家的笔下，题材本身的道德感已经处于次要地位，他们首先考虑的是如何借助“沐浴”这一情节更好地表现女裸体。旁观者眼中的裸体成了作品的实际主题，我们加入长者的行列，一起偷窥苏珊娜沐浴，而她转而注视着我们。

画面中的男性情人，但是画中女人的眼神难得投向此君，经常旁顾，或者把视线越出画面，秋波投向观赏者一收藏者。

油画中的主角从未被画出来，那个观看的男子，一切都是为他展现。女性观看她们如何被观看，将自身也物化。因此伯格的观点是这些画不仅建构了女性特质也建构了男性气概。

我们考察图像需要考虑图像将我们观看者放置在一个什么位置，它试图建立一种什么样的关系。

五、综合演练

2011年在芝加哥大学的 Smart 美术馆进行了一场前苏联宣传画家考瑞特斯基（Viktor Koretsky, 1909—1998）的作品展。展览集中了 89 幅考瑞特斯基的宣传画、海报、照片、文字档案等作品，并辅以一些相关的影像和音乐作品。在展览同年，芝大艺术史系和 Smart 美术馆的五位研究者共同写作了一本小册子，对考瑞特斯基作品及更广泛的前苏联艺术进行讨论，揭示出共产主义美学与政治的许多重要问题。中国读者曾经无比熟悉这些作品的形式与风格，但当当代中国艺术开放世界视野、熟读西方现代美术史的时候，社会主义世界的他者却成为盲点，此书帮助我们了解另外的社会主义视觉文化，也提供了对这一对象之内在矛盾的最新解读。

该书首先指出考瑞特斯基作品在创作与接受方面的集体性本质。考瑞特斯基以海报等宣传画为主要的创作类型，用典型人物和抽象环境来达到简单观念的普遍传达。作品的表达主体为“我们”这一集体主体，是社会主义国家政权与人民的集体声音。这一集体一方面以典型人物作为代表出现（图 1），另一方面则经常表现为海报背景中出现的广场群众等照片拼贴（2），集体之“我们”召唤观者的认同。同时，海报这种艺术以集体观看为基本形式，它可复制、适用于任何环境，展览搜集了不少老照片，展现海报张贴在街头、橱窗等各种公共空间与人群共在的状态（3），有力展现出宣传艺术的集体接受性质。社会主义文化产品的指向接受者的教育意义大于作为独立作品的艺术意义，作品只有有能力在观看者中召唤出一个新的社会主义主体，才是合格的作品。而当后世观众无法进入情境、无法理解这类作品时，出问题的实际是观者自身。

这种召唤以高强度的情感为主要手段，在考瑞特斯基那里主要表现为一种“被压迫者的痛苦”。大量海报表现资本主义、帝国主义和纳粹主义给人民造成的痛苦生活——黑人遭受种族歧视、工人失业、亚非拉有色人种遭受殖民侵略、战争的苦难、化学武器的危害等等，画家选取的视觉符号常常是挣脱锁链的被压迫者、被警察欺侮的人和流泪的妇女儿童等（4、5）。此书作者将这种受难和痛苦与图像史上以耶稣受难为代表的圣像图进行比较，相似的是此类图像都要求读者在现实逻辑之外抽象地来理解这种图像的痛苦，不同的则是圣像图隔绝自身与观者，而前苏联海报则邀请读者介入画面。考瑞特斯基宣传画中基本不呈现具体的真实的痛苦（而用真实照片呈现痛苦是海报的常规做法），而是将痛苦转化为一种模型，因此这种痛苦就不是一时一地的，而是普遍的共通的。

此书分析考瑞特斯基海报中的视觉世界时，指出画家实际展现的是一种不可见的世界。无论是种族压迫下的黑人、帝国主义侵略下的亚非拉还是美国资本主义统治下的穷人，都是海报的观者无法真实看到的世界，恰恰是对这一世界的想象性表现建构出前苏联的国际主义话语。海报常并置“我们”与“他们”、这里与那里、过去与现在，重复类似的构图，却表现相反的内容（6、7）。全世界无产者联合起来，最典型体现在同一姿态叠合起来的亚非拉男性劳工形象（8）。这些视觉文化将不可见的世界关系呈现出来。这种不可见世界的呈现还体现在将未来拉入现实。有许多海报表现“五年计划”“十年计划”的愿景，用机器、农作物、建筑、电线、烟囱充满画面（9），这里，未来并不作为未来存在，而是恰恰作为真实的现实，只不过是现实中那些不可见的方面，在此用艺术揭示出来，社会主义现实主义的任务就在于将不可表征的生活内在本质提示出来。

考瑞特斯基宣传画的另一种常用手法表现出革命的累加与重复。许多海报在主体形象之外——常常是背景中，以淡化缩小的同构图同姿态的形象来重复主体形象，比如主体是非洲人民打碎锁链，背景是同样姿态的历史上的黑人奴隶打碎锁链（此海报题名《打碎锁链——我们的革命的回声》10），这种处理将第三世界的民族解放与西方历史上的民权运动等联系起来，由此在平面中构筑革命历史的深度。

二、表情包与数字图像

自从图像理论家米歇尔在 1992 年宣称了“图像转向”（pictorial turn）的到来，图像时代、视觉文化时代的呼声不绝于耳。在这个时代如鱼得水的新人类，具有高度的图像敏感性，他们擅长制作图像、分析图像和使用图像，灵活运用种种数字图像技术如 photoshop、美颜软件等。

在人类历史上，制作图像、分析图像一直是艺术家和艺术史家的活儿，但现在，人人都是艺术家，人人也都是艺术史家。数字技术使得图像纷繁复杂，PS 使得照片真假难辨，现在的图像既真又假，经常出现热点事件中疑似图像造假的情况，于是网络上的技术帝们仔细辨别、精细研究每一处细节，就仿佛是侦探，而这不正像是艺术史家吗？¹辨别真伪、考察图像志意义，是艺术史家的基础工作，而现在的图像新人类也在做这种工作。我们越来越通过图像来认识世界、理解意义，我们必须了解图像的语言。

如今，如果要找到这个图像时代最具代表性的图像，那无疑是盛行于各种网络媒介、尤其是社交软件中的“表情包”了。各式各样、或雷或萌的表情包已经成为这个时代最大的图像政治。在我看来，表情包全面体现了当代网络图像的基本特性和语法结构，更成为当代“网众”文化政治的症候。在以图像来进行自我认同、表征他者、群体划分等方面，没有比表情包更有效的了。这个图像时代已经具体化为表情包的时代。

2016 年初，一场“帝吧”网友用表情包大战 Facebook 来反对台独的事情成为热点话题，许多文化研究与传媒研究等方面的学者纷纷撰文进行讨论，确实，这个事件有非常丰富的社会与文化内涵可以阐释，关于网络文化、90 后亚文化、新媒介和民族主义等许多重要问题都可以在此寻找到症候表现。但与之前的各种网络论战不同，此次帝吧事件是一场图像战争，不是主要使用语言和文字进行辩论和说服，而是通过图像的狂轰滥炸来占领对手的言论空间，即所谓表情包大战

（图 1）。关于这一点，知识界倒没有特别的关注。事实上，用图像来表达，早已是视觉文化时代的生存常态，图像的语法成为这个时代的世界语，图像素养（读图、制图、发图）已经成为新人类共同体的知识门槛。它们既粗陋又精密，既直接又暧昧，这一次，它们在并非比喻的意义上充分说明了图像政治的含义。本文不打算讨论帝吧事件的其他方面，而将仅就其图像材料进行一种视觉文化的分析，进而对以表情包为代表的网络图像的特性和意义进行讨论。

一、表情：摄影的视觉性

我们可以一张此次事件中比较常见的图来分析对象（图 2）。这张典型的网络图片包含了很丰富的层次，由内而外至少形成了三层的套层结构。最内里是一张成年男性面部的照片，四分之三侧像，表情夸张；中间是包裹脸的头与身体，呈现出的是极简漫画风格的孩童形象；最外则是一些附加在图像之上的政治性符号和话语，包括国旗、“中国制造”、“I love China”、公章、还有诸如“丑成这样还学人搞独立”的文字等。最终图像形成了一个张力巨大的套层，不同的层次之间相互对立、拆台，充满矛盾和反讽，但整体却又极为奇怪地达到了和谐一致，毫不违和地被运用到各种需要的地方，发挥强大的表意功能。这三层结构是大部分网络表情包的基本结构：最内是人脸表情，这一表情被卡通化的身体包裹，外层再用语言文字说明意义。各种网络环境下的表情包大体如此。下面我们可以详细地逐层分析。

即使看到的是图像质量很差、几乎要成马赛克的这张表情图片，我们也能辨别出其面部的照片属性，即并非图画，而是摄影照片，是光影自动显现的结果。因此，即使是最粗糙的质量，摄影图像所带来的明暗关系、立体效果和深度感觉，也完全不同于平面性的漫画。表情包图片的根本功能在于网络互动中直接呈现对话者当下的表情（连带内在情绪），弥补文字语言的不足，而真实的人脸照片，自然是最直接意义上的表情，可以有效承担表情包的功能。网络沟通以文字为主，无法直接呈现说话时的表情，为弥补这一点，早期网络时代，人们用标点符号构成微笑、吐舌等基本表情，后来发展为 emoji 表情，最后以各种表情夸张的动漫人物、动物、真人形象为主要内容。现在，真人脸照片已经是表情包最主要的来源，比如在里约奥运会上火起来的“洪荒少女”傅园慧刚刚贡献了一批新鲜的表情包素材。

而表情何以成为当代最主要的图像？在人类漫长的古典图像文化史中，**人在特定情绪下的表情从来都不是造型艺术呈现的重点，甚至恰恰是需要规避的**。莱辛在《拉奥孔》一书中这样回答为什么拉奥孔在史诗中放声狂叫而在雕塑中却仿佛是微微张口叹息这个问题，他不同意温克尔曼的解释，温克尔曼认为是古希腊人高贵的灵魂在克制痛苦的无节制表现，莱辛则认为这与古希腊人的品性无关，而是来自于造型艺术的形式美的原则要求，雕塑中大张的黑洞一样的嘴巴不美，因此雕塑家违背了史诗中的描述，而作为时间艺术的诗歌则没有这样的要求。¹¹表现与美是一对并不同一的范畴，前者必须服从后者，造型艺术以美为最高原则，激情体现于外表的扭曲是破坏美的，因此艺术家避免激情，古典艺术追求和谐、严整、秩序和美，“愤怒冲淡到严峻，哀伤冲淡为惨愁”。只有到了现代艺术，经由浪漫派的思想洗礼和艺术自律的美学建构，现代人的主体性

被建立起来，自然情感的正当性被接受，激情的表现成为艺术的主要内容，夸张变形的人脸表情才得以进入艺术，就像蒙克的《呐喊》（图3）。

然而，与当代表情图像更构成直接来源的倒不是现代绘画艺术，根本上，人脸表情是摄影术的发明。那种抽离出来的、特写的、放大的、瞬间的表情，是摄影照片的贡献。摄影术出现后，人像迅速成为摄影的主要题材，这当然来自于摄影所具有的前所未有的视觉真实性。但摄影照片的真实性根本上并非来自于与对象严丝合缝的相似，而是它与对象的同一，它分享了对象的真实性，它是对象物自身的自动的光影产物，它的真实来自于对象物的真实，因此即使是再失真的摄影照片其真实性也高于最逼真写实的肖像画。摄影同时是皮尔斯所说的两类符号——象征

（icon）和索引（index）。所以照片中人的脸孔和眼睛格外灼人，达盖尔曾说人们最开始不敢看其照片中的人，以为照片上那些人的微小面孔能看到自己。而本雅明则感动于那张卡夫卡的童年照片，将照片中人的表情称为最后的“灵韵”，“从一张瞬间表现了人的面容的旧时照片里，灵晕最后一次散发出它的芬芳。”摄影中的人之表情具有一种“神秘的功能，这种功能是一幅画成的图像永远无法具有的”ⁱⁱⁱ。罗兰巴特也将这称之为“摄影的幽灵”，“被拍摄的人或物，则是靶子和对象，是物体发出来的某种小小的幻影，是某种幻象。我姑且把物体发出的小小幻影称之为摄影的幽灵。”^{iv}人的脸孔和表情成为摄影视觉性的最佳体现，这一方面是由于前文所说之摄影分享对象的真实，另一方面则是摄影对瞬间、断片、局部和细节的捕捉。克拉考尔认为“照相倾向于强调偶见的事物”，“即便是最典型的肖像也必须含有某个偶然性质的特点。照相手段跟那种仿佛是被强迫纳入一个‘显见的构图型式’的照片是格格不入的。”^v因此，运动的身体、瞬间的表情等正是摄影本性的体现，摄影擅长捕捉某种情绪条件下的表情，将之突出、凝固。摄影视觉更可以特写，将对象从其环境中截取出来，直取对象最具吸引力的部分，不计其余。摄影切割、固定、放大、重组其对象，因此人脸表情前所未有地成为图像文化的中心。（图4）本雅明曾用巫师和外科手术医生之间的差别来比喻绘画和摄影，前者与病人身体保持一定的距离，而后者则探入人体内部，“画家在他的作品中同现实保持了一段距离，而摄影师则深深地刺入现实的织体。画家的画面是一幅整体，而摄影师的画面则由多样的断片按一种新的法则装配而成。”^{vi}本雅明如此敏锐，摄影术后的图像文化充分证明了这种瞬间的、断片的视觉组织方式如何改变了人像传统。

摄影术使得半身像、胸像、证件像、大头像等成为人像的主要呈现方式，这一点只要宏观考察比照一下人类漫长的肖像画历史和一个半世纪的肖像照片的历史就可以看出来。如今在网络媒介和数字图像技术的条件下，这一点更发展到极端，只消看看泛滥成灾的各式自拍照片即可。数字手机生产，社交软件传播，自拍人像泛滥于网络，并形成了一种自拍式人像图式，即大头、45度侧脸、剪刀手、嘟嘴等特定表情、柔化等后期处理，等等。（图5）那无数的闪烁的、夸张变异的、漂白的脸，就是我们这个时代最典型的人像图像。其实，自拍是摄影术的必然，它将“木乃伊”式的摄影真实属性发挥到极致，自拍是自己从自己身上榨取出一个影像，并用它取代自己的肉身，以此影像进入人际，与他者形成关系。照片比本人更真实，图像与图像的关系取代了人与人的关系。携带自拍杆旅行的人，仿佛与鬼魅同行，她从来没有看向风景，而是永远望向手机，随时准备将自己化为影像。

必须认识到，表情包中的各式各样表情夸张的人脸，是一百多年摄影视觉发展的一个终点。

二、套层与滑脱：网络图像的语法

表情包中的真人脸大部分来自于娱乐明星，还有各种网络草根红人，比如本文分析的图2的肖像属于香港演员张学友在《旺角卡门》中扮演的角色“苍蝇”。表情包真人如姚明、“金馆长”、小胖等，无论其身份如何，在此都是低矮化的娱乐恶搞形象，亚里士多德早就说过喜剧模仿“比我们低的人”，表情包之可笑一部分原因即在此。但表情包具有强烈的自我指向的属性，因为它被用来帮助说话者表情，自然代表了“我”的形象，而“自黑”、自我矮化是网络文化的新兴特征，贱萌的表情包是嘲笑的对象，也是自我认同的对象，在这里否认与指认是捏合在一起的。

而包裹这种猥琐成年真人表情照片的，则是漫画式的儿童身体。无论在形式还是内容哪方面，这两层形象都在相互抵牾。极度平面和简化的漫画式笔法，与有着深度效果的照片相对立；纯真的幼童式的身体则与猥琐的成年大叔表情相抗衡。网络文化在身体层面上突出的两端——一端是低贱的性成熟的成年人，一端是无性的萌宠，在此又被捏合在一起。萌文化一直以图像

为首要，各种无害的小孩小猫小狗形象被视为疗救性的资源。显然，这内外两重图像之间的反差是此类图像最大的笑果，猥琐大叔金馆长的脸被嫁接在各种低龄身体之上（可以是孩童，也可以是小猫小狗小兔子）。这当然源于图像数字技术如 photoshop 等图形软件的平民化应用，它使图像不再是稳定的结果，而只是再加工的原料，不经 PS 处理的图像只是个半成品，拿不出手的。数字图像的意义在 PS 这里显露无疑，图像由原子般的像素组成，而一切要素（颜色、亮度、点线面）都是可拆解可改变的。于是，PS 文化成为后现代拼贴文化的典型，它尤其擅长将一个固定形象嫁接进另一个完全不相关的环境中——常常是对立性的环境（如小胖超人），解构图像既有的稳定意义。学者常这样来理解此种搞笑背后的深意，即以杂糅来消解，造成意义中空，而这种中空细究起来源于内外两层（甚至多层）意义之间的博弈或拆解，造成一种反讽式的虚无。如果我们注意观察，会发现当代文化特别推崇用 A 来承载 -A，如天使面孔魔鬼身材，以此来稀释任何一面的严重性和挑战性，金馆长的粗鄙被萌萌的大熊猫或小兔子稀释，没有什么真正严重的（图 6）。

拼贴、解构都不新鲜，必须理解此种图像文化的套层机制。而前述套层机制的实质恰恰在于层与层之间的不稳定，图像成为流动的，可以随意拆解、任意组合。现在，任何一个图像都在忐忑不安地恐惧着自己的去处，它的任意部分都可以随时滑脱出去，仿佛孤魂野鬼，再与另一个幽灵相遇，成为一个意义套叠却最终正正得负的怪兽。PS 剥离了任何一个对象的地址，这是图像的脱域（deterritorialization），“小胖”的脸可以出现在任何一个形象之上（甚至非生命的事物）（图 7）。这是视觉媒介的特性，也是图像传播的特异。从机械复制技术开始，它便可以以最小的代价植入另一种环境，是拉图尔（Bruno Latour）所谓“不变的流动体”（immutable mobiles）的典型，世界、自然和原物无法移动，图像复制品则可以累积、拼贴、组合、比较、分类、计算和研究。^{vii} 而于此数字复制时代，一切更加极端，图像甚至其零件随时可以滑脱出去，进入另外的图像，成为他人的脸庞，哪里还有确定的意义呢？如此脱域、再域游戏中的图像，其表意便极为灵活，某一图像与某一种意义之间只有极弱的针对性，所以一个图像几乎可以匹配任何一种意义。所以，它才能成为表情包。因为一个表情必须具有强大的适用性，可以出现在无数种语境中，搭配不同的话语，表不同的情。这是当代图像的语法，图像分解自身，滑脱进任何一种语境，造成强大的表意，又是虚空的表意。这不正是像素吗？数字图形分解至小，成为方块，成为 0 和 1，原子般的组合又幻化出至大至彩的图画。于是，萌贱的“苍蝇”成为了社会主义接班人（图 8）。

在分析第三层图像要素之前，我们再稍作停留，挑战一下常识——将萌贱金馆长看作是一张肖像画。前面已经指出了这个图像内外两层之间形式上的反差——脸是具有深度性的摄影图像，身体则是极度平面化的漫画笔法，面部精细而身体大概，这其实是常见的肖像构成方法。画家处理头面，而助手辅助身体，是伦勃朗的工作室常见的分工。而在中国肖像画传统中，尤其是明代以后，在洋画影响和民间写真传统的双向进展中，具有商业倾向的部分画家开始采用不同的手法处理面部和身体。肖像写真（而非其他更广泛的人物画如历史人物、仕女图等）类图画开始精细处理面部，追求一种视觉真实，用精细的笔墨和渲染造就明暗起伏的皮肤与肉感，而用大率粗笔写意处理身体衣饰。如晚清海派画家任伯年的人物画《以诚仁兄先生五十一岁小像》（图 9），用极精细的墨线和审慎的晕染塑造出面部皮肤和肌肉的感觉，形极似，而身体则是粗率的宽袍大袖。这种方法在一些现代国画家那里依然被使用，如陕西画家王志平的人物画（图 10），画家处理人脸和身体的方法极为不同，仿佛照片式效果的脸架在写意水墨的身体之上，那种不协调的感觉其实不比表情包图像弱。其实，在人类古典图像传统中，头和身经常是分离的，脸被嫁接在无特定指向的身体之上，脸与身体之间经常是不稳定的和滑动的，而那个长在幼童身体之上的猥琐大叔脸，将这种剥离推到了极致。

三、空洞才最可传播

顺着这种套层、滑脱和嫁接的逻辑，我们就看到了第三层的种种政治符号，无论是公章、I love China，还是国旗、红领巾，乃至各种反对台独的文字，这些符号和话语可以随意拼贴在任何一个图像上，既可以正相关地放置于大陆美景美食之上，也可以负相关地粘贴在一个猥琐大叔的脸上。网络图像发展至今，其特性如今才被真正看见，即对“关系”的破坏。它彻底瓦解了“关系”，图像与图像之间，图像与文字之间，图像与语境之间，都不再需要特定的关系。

国家主义和民族主义的政治意涵可以由任何一种图像来表达，形式和内容可以不必一致，甚至不必有关系。所以此次表情包大战才成为娱乐，因为它切切实实地变成了图像狂欢，政治不过是随意粘贴的标签。人类的图像战争、图像政治有漫长的历史，从宗教造像到社会主义招贴画，以图像来宣传教义再普通不过，越有政治诉求，就越要求形式与内容统一，比如前苏联画家考瑞特斯基（Viktor Koretsky）的宣传画（图 11），用典型人物的标准侧像叠加，来表达“世界的牢固和平！”。而如今，这种关系已不被要求。波普艺术已经开始了这种剥离，从沃霍尔（Andy Warhol）到王广义，社会主义中国图像与全球资本符号拼贴在一起（图 12），这是形式与内容的对立，以此对立来造成反讽。如今的剥离走得更远，形式与内容高度分离、完全随机（一个人在电脑屏幕面前痛斥对方面貌丑陋，这样一张图片也可以表达爱国反台独的主题（图 13），所以才成为空洞的符号。

而空洞才最可传播。此次表情包大战，当然并无清晰明确的政治诉求，刷屏就够了，用什么刷不重要。因为图像中空，所以到处适用，无限流通。而悖论就在于，用虚空来表意，能表什么呢？简单说“无意义”，实际并未切中要害。就像齐泽克对曼德拉追悼会上贾翻译的分析，一个黑人大叔以完全无意义的胡乱手语恰恰准确翻译了整个西方世界的虚情假意^{viii}，在这里，无所不适的空洞的图像恰是最适用的组织材料，最符合国家主义 / 民族主义的集体组织需求，因此它恰恰做到了精准表意，即“我们的图像”。在这里，图像毫无复杂的功能需要承载，它只需要由我们发出至对方的空间即可，什么图像根本是无所谓的，而只有一种行为才会构成严重的反击，即对方盗用了我们的图，所以才需要加上水印和公章。一些介绍和分析此次事件的文章都展示了“帝吧”参与人员的组织性和纪律性，整个活动有计划、有组织、有领导、有分工、有合作，有人制图、有人分发 FB 账号、有人刷屏，甚至有人专门负责为其他成员非理性的谩骂攻击道歉。那么，我们会发现，那些套层中空的表情包图片恰恰最富于组织性，最有效率，图像的内部杂糅虚无，但它们的整体协和一致，无所不适、快速传播，成为高度统一而强大的工具。

三、数据现实主义

Index 的本质是时间，所以数字图像的索引属性并未消失，反而得到加强。

从数字到数据。数据已经是我们这个时代的本质，新的技术与媒介生成海量数据/大数据，当人与世界的一切都作为数据存在的时候，另一重真实性凸显出来。米歇尔曾论述“现实主义与数字摄影”，反对认为数字图像即虚假的简单认识，相反主张需要看到数字图像对“现实”的诸多增强。^[ix]在 OCAT 的讲座中，米歇尔进一步提出了数字图像的另一重更本质的“真实性”。

数码摄影将时间和地点的痕迹、创作者的印记，连同可见的图像一起进行编码。^[x]作为数据的图像最方便地包含了图像生成的时间和地点，还有各种设备信息如光圈、快门、焦距、白平衡、操作模式等，乃至各种后期 PS 操作的信息。数字图像以这种方式将真实性保留下来，它没有办法保证对象世界真实与否，却将自身生成的真实历史记录下来。这是数据的意义，图像-现实的关系被转化为一条条存储在秘密之地的数据，一旦调取和挖掘，便具有不可辩驳的说服力。

比如对于监控视频来说，低画质的条件一般不要求清晰呈现，相反时间地点才是真正重要的，确证在某一时间地点某人/物是否出现过，这是监控最主要的意义。就像徐冰在其全部以监控视频影像制作的剧情长片《蜻蜓之眼》中，故意保留监控画面上的时间地点码，暴露数字图像在这一层意义上的“真实”。

数字图像保留了其诞生时的现实时空数据和自身形成的一切技术数据，其 index 属性的本质存在，进而其真实性也存在。米歇尔将其称为“深复制”（deep copy）和“超复制”（super copy）^[xi]，在这个意义上，它并不比机械模拟图像更少真实性。

真与实的分离。与其说“数字”是“真实”的对立面，不如说“数字”是“真实”的一个子集、一种实现可能。当下的数字技术其实替换掉的只是物理的现实，是一种“替代现实”的操作。对于数字时代的文化和艺术而言，“真”与“实”之间出现了裂隙，开始分道扬镳。

当然，“真”与“实”分道扬镳是一个历时性的过程。近现代以来，社会共识的运转首先是以科学知识为基准的，在工业化的现代性社会，衡量“真”之尺度“实”毋庸置疑拥有最高权重，“实”是“真”的充分又必要条件，这是以牛顿经典物理学为代表的现代科学确立的法则——人们的常识中对时间的理解是钟表时间，对空间的理解是物理的实体空间，以此来解释人们生活的现实世界和精神世界。进入后现代，爱因斯坦的物理学解构了“实”的权威，他认为是速度

构建了时间与空间的关系、而非相反，当速度足够快比如通过互联网的光速传输，物理上处于同一个空间的人可以拥有不同的时空景观，感受去同步化、但又提供了同等真实的经验，如此，每个人的媒介场域中生成着特有的时空组合、不同的现实主义。

Real, truth

数字现实主义的两方面：数字图像自带着自身的生命周期，并将对象现实的真实时空编织进自身的生命周期，这是数据的强大能力，在 0 和 1 的计算关系中，一切复杂的事物都可以被转化为基本的数字后被恒久储存下来，并在需要的时候被调取和还原。另一方面，数据化的图像以各种形态存在——形象、图示、图标、图表、3D 模型、地图、视频、线索、痕迹等，他们方便操作，可以通过各种手段再造真实。

数字图像的这种能力，在法证图像（forensic image）中得到正面阐释。法证图像的任务正是对抗拟像的统治，将图像世界转变为说出真相的和记录事实的场所。

伦敦大学戈德史密斯学院的魏兹曼（Eyal Weizman）法证建筑（Forensic Architecture）项目，法政建筑（Forensic Architecture）是一个研究组织，总部设在伦敦大学金史密斯学院。

“法政建筑”一词来源于他们在金史密斯开发的新兴学术领域名词，指的是在法律和政治程序中产生和提供的，与建筑物及城市环境有关的建筑证据。该组织由建筑师、软件开发人员、调查记者、电影人、艺术家、科学家和律师等组成，他们在全球范围内调查国家和机构的暴力行为、侵犯人权行为和环境破坏行为，主要通过技术、媒体、图像、数据等构建起来的反向调查方式进行研究。具体而言，他们主要通过 3D 建模（3D Modelling）、音频分析（Audio Analysis）、数据挖掘（Data Mining）、实地考察（Fieldwork）、流体动力学（Fluid Dynamics）、地理位置定位（Geolocation）、地面真相（Ground Truth）、影像复合体（Image Complex）、软件开发（Software Development）、机器学习（Machine Learning）、OSINT、模式分析（Pattern Analysis）、摄影测量（Photogrammetry）、重新制定（Reenactment）、遥感（Remote Sensing）、阴影分析（Shadow Analysis）、现场证词（Situated Testimony）、同步化（Synchronisation）、虚拟现实（Virtual Reality）等研究方式，定位并分析照片、视频、音频文件和证词，以重建和分析暴力事件，此外还会将数字模型作为寻找和探索创伤记忆的新方法应用于暴力幸存者的访谈中。

图 1 是法证建筑的项目之一。2018 年 6 月 1 日，在加沙南部的汗尤尼斯附近的一个地点抗议时，二十岁的医护人员 Rouzan al-Najjar 被一名以色列狙击手射杀。法证建筑项目进行“开放核证”（open verification），同步了可用的视频素材，使用 3D 模型作为动态数字环境来定位摄像机和其他设备，绘制了每个摄像机的运动以模拟个人的位置，并建立一个可能的“弹道锥束”。模型通过将模拟的阴影与图像中的阴影比对，或云的移动来确定图像的时间。在这些模型中，摄像机的视锥被倒置，图像和视频从相机向外投射，直到图像的特征与模型收集的细节匹配。模型中的视频或图像越多，对事件的看法就越完整。在操作模型里，调查者可以在图像和视频源之间进行空间和时间上的移动，因此，处理和观看移动影像的方式是空间导航，而不是传统的拼接和剪辑。^[xii]

在这里，项目小组成员（建筑师、数据分析师、电影人、软件工程师、调查记者等）通过收集线上数据、数据挖掘、与当事人接触、3D 数字模型等方式尽可能还原国家暴力机器侵犯人权、自然环境等社会事件的真实现场，以空间和时间常识校对官方机构发表的声明，提供数据还原的“真相”。



图 1. 法证建筑：《Rouzan al-Najjar》，2019

这种通过收集开源素材，公开召集成员进行线上调查的工作方法称为“开放核证”（open verification）。数字图像结合各种网络新媒体，造成我们当下现实的一个根本特征是迅速膨胀的在线数据，因此数据挖掘与再造，给公民社会的团体提供了新的法证图像技术来反转权威论断。在 2020 年 5 月开始兴起的美国“黑人的命也是命”的运动中，有一则《纽约时报》团队制作的视频（图 2），已经是非常典型的法证图像了。《纽约时报》通过整理多角度现场监控，结合目击证人拍摄视频、行车记录仪视频、警方官方文件、音频和对目击群众和专家的采访，辅以 google 实景地图、动画技术，完完整整全方位还原了乔治·弗洛伊德（George Floyd）事件的全过程。这段视频作品通过开源素材、数字技术和法证思维，将悲剧还原，计算出弗洛伊德被警察在脖子上施加压力长达 8 分钟 46 秒。这一作品对全美的抗议运动产生了推动作用。

米歇尔指出，法证图像“不依赖于经典的电影蒙太奇技术，而是倾向于使用不同类型的图像——摄影的、电影的、制图的、地形的和拓扑的——来产生一种针对特定时间和过程的多维的和多媒介的集合。其结果是一种新的时空建筑结构，它同时改变了法证学和建筑学的意义。为了分析和视觉的注意，不断变换的云的形状、洋流、风速、航海图、化学痕迹、机器成像、录音、建模、档案照片、风筝飞行和目击证言都以图像的形式集中起来。一种新的侦测和展示美学活跃了传统的证据墙和由艺术史和犯罪学所开创的图集。”^[xiii]

“可探测极限”是数字图像的特性，基于数字的像素是数字图像的最小单位，使得图像可以随意分解、多角度组合、无限探测，这是数字技术对人类图像的探索。

法证建筑的摄影测量法（Photogrammetry）：摄影测量是一个过程，通过该过程可以将大量物体或环境的静态照片组合在一起，从创建明确且可导航的 3D 模型。摄影测量软件考虑到元数据，例如捕获图像的相机镜头的焦距，通过三角测量过程来计算 2D 图像内的距离。然后，特定的技术软件会在 3D 空间中排列来自多个重叠图像的每个像素，从而创建一个通常由数亿个单独像素或“点”组成的“点云”，再将点云固定到其在现实世界中的位置，完成“地面实况调查”。

魏兹曼曾提出另一种“真实”意涵，这一真实与法证意义上的“核证”（verification）相关。“核证”与 veritas 具有相同的词源，拉丁词 veritas 所代表的是一种先验的、超越的“真相”概念，但核证不是作为名词或本质的真相，与单点透视（perspective）相反，它是一种偶然的、集体的、多视点的、实践性的真实。^[xiv]

在法证图像项目中，艺术家/调查者耐心地将不同视角的影像相互叠加，视点越多，场景中的肇事者、受害者和旁观者的关系就越多，而这种网状的、多面晶体态的关系就越接近存在于无限层次的褶皱中的真实本身。在《纽约时报》关于弗洛伊德的视频作品中，那辆路边警车与警察和受害者在短短的几分钟内，从上方监控、旁边便利店监控、后车的行车记录仪、围观者拍摄的视频等各种角度被呈现出来，这是时间中的世界多面体。

出于核证的法证图像——也包括更广泛的数字图像，在多角度的、实践性的真实性基础上，仿佛是打开了现实世界晶体的无限多面。每一张图像都是无限多面晶体的一个切片，项目实践者通过组合各种来源的图像，将一个单一切片实际所包含的无限多面展开。对于一个特定事件，通

过各种组合的相互印证，仿佛切入现实晶体的多重侧面，呈现出复调性的、空间性的、建筑式的现实本身。

类似的是大卫·克莱尔巴特（David Claerbout）的静帧视频作品《幸福时刻的切片》

（Sections of a Happy Moment, 2007）（图3），呈现了一个小区广场上玩球的欢快人群的一瞬间，摄影师用大量相机从不同角度和景别同时性地拍摄了大量照片，再将这些照片组合为一个循环的模仿幻灯放映的视频作品。以全景照片开头——球停留在空中，人群处于停滞的运动状态，之后所有的照片都是同一瞬间的各种角度所见——侧面、仰视、俯视、特写，包括各种非常规视角。一张照片是现实特定角度的断面，当将其与同一瞬间的其他图像并置，就仿佛是风吹动了照片所凝固的时空，只是微小的转换角度，我们好像第一次意识到，在一家人玩球这个笼统的事实中，还有小孩的笑脸、衣服的褶皱、挥出去的手臂、旁观者的背影……艺术家切入了照片所凝固的现实世界晶体的多重侧面，图像匹配了现实，完成了新的意义上的图像-现实。



图3. 大卫·克莱尔巴特：《幸福时刻的切片》，单屏视频投影，黑白，25分57秒，2007

五、景观社会、拟像与超级真实

Guy Debord “Society of Spectacle”, Jean Baudrillard “simulacrum” hyperreality

1、居伊德波《景观社会》

马克思在资本主义理论当中说，我们看到的世界是一个商品堆砌起来的世界，居伊·德波在《景观社会》的第一句话则是：我们遭遇的这个世界是一个巨大的景观堆砌起来的世界。只有把自己变成一个幻象，一个景观，才能够存在。

景观 spectacle，一种被展示出来的可视的景象，一种有意识的表演。当代社会的本质体现为一种被展示的图景性，一种可看的幻象。德波“在真实的世界变成纯粹影像之时，纯粹影像就变成真实的存在。……景观是对人类活动的逃避。”过去人们通过操作具体的物质现实来改变世界，如今则是在景观和影像中操作。

“现实显现于景观，景观就是现实。这种彼此的异化乃是现存社会的支撑与本质。”“存在”，如果不把它变成表象，就不存在了——这就是“景观”的含义：真实世界沦为影像，影像却升格为看似真实的存在。

现代社会的基础已经不再是传统社会中物质生产物品与消费的真实关系，而是景观，由视觉影像来统治经济秩序。真实的目标（包括社会历史的前进目标和人的需要）早已烟消云散。

在前面我们提到的居伊·德波的电影《景观社会》里，基本上没有任何他自己拍的东西，他拼接了各种广告画面和影像来说明今天的世界为什么是由影像和景观建构起来的。他认为，看起来我们是在物性地生活，实际上这一切都是被景观所支配的。

马克思所面对的资本主义物化的时代已经变为视觉表象成为社会本体基础的颠倒世界。景观—观众的关系本质上是资本主义秩序的牢固支架。

马克思面对的资本主义经济现实是人与人关系的物化颠倒，而德波的新发现是这个已经颠倒的物化本身再颠倒为景观和表象。一种新的伪存在，二次颠倒。

德波将资本主义经济发展划分为两个阶段：一是人们实现了从存在向占有的明显堕落——人类不再是等同于他们之所是，而是他们之所占有。二是现在商品完全占据了社会生活，并进而导向了从占有向显现的普遍转向，由此，一切实际的占有现在都必须依靠表象的功能。人一物一景观。在马克思那里，资本社会中人与人之间真实的直接关系如果不能物化为物与物的关系就无法顺利实现，在德波那里则是，现实如果不能被虚化为一种非真实的景观就将不存在。表象化 / 景观化是资本的新的存活方式。物化关系又被景观化。

景观视对社会本真存在的遮蔽。这并不是说物真的就变成了完全虚无的景象，德波说的是，在生活中，景象成了决定性的力量。景象制造欲望，欲望决定生产，也就是说，物质生产虽然依旧是客观的，但却是在景象制造出来的假象的操控之下进行的。

广告。

广告本身控制的不是我们显性的意图，而是我们看得见的欲望。

广告实际上是一种同谋关系，它让我们在一个非常光环感的过程里面，欲望着他人的欲望。在消费过程里，一个符号参照另一个符号，一个物品参考另一个物品，一个消费者参考另一个消费者。

广告塑造的是超级真实。欲望被生产出来，需求被生产出来，比我们本身的需求还强烈。在洗发水广告之前，并没有头皮屑，头皮屑从来没有像现在这样重要、令人无法忍受。

2、鲍德里亚 Jean Baudrillard，拟象（simulacrum），超级真实

鲍德里亚（Jean Baudrillard），仿真文化，拟象（simulacrum），没有本源、没有所指、没有根基的“象”。（simulacra）这个词来描述那些无需原物的复制品。他把这个由语言符号（包括图像）构成的世界称为幻象的世界。

在鲍德里亚看来，“拟象”恰恰与“再现”相对立，后者来自于符号与实在的同一性原则，在“再现”中，“符号”总是指涉着某物、掩饰着某物，而在“拟象”中，“符号”无物掩饰。这就是说，拟象与现实毫无关联，拟象的逻辑与“事实的逻辑”和“理性的逻辑”也毫无关联，拟象的世界是一个由模型不断地自身复制的世界，是一个意义内爆的世界，

认为这是一种超现实，超级真实（hyperreality）。比真实本身还真实。那么通过复制产生的“模型”就可能比现实更加真实。“拟真——模拟的真实——比真实更真实，而真实的东西却表现为惨淡无光的东西”。鲍德里亚把迪斯尼乐园视作是拟象秩序的一个“完美模型”

鲍德里亚则在马克思的基础上颠覆了马克思的理论。《消费社会》工业社会 / 消费社会，现代社会 / 后现代社会，当符号和语言仍与自然和世界联系时，是工业社会，当这个联系断裂，符号只在符号体系内部活动的时候，就只能是消费社会的时代了。一切被颠覆，不是生产，而是消费成为社会的动力。消费大于生产。

日常生活批判。隐性控制。当代社会出现了由生产优先的基础性结构向消费优先的基础性结构的转换，要关注在生产领域之外的由消费建构起来的日常生活领域。消费社会—景观社会。生产方式、生产力和生产关系等经济政治生活一类的概念，开始被景观、空间和日常生活等概念所取代。政治经济的阶级斗争，也转换为将存在瞬间艺术化的“日常生活的革命”。

消费异化、小事情异化。列斐伏尔本身的结论是否定的。他说，在所有超市里的一切选择，都是被控制的。这是一个很奇怪的判断。我们不听听鲍德里亚的分析。他说，我们在消费中为什么会被控制？他说，这背后的黑手就是在现代资产阶级社会中制造欲望的武器——广告。

对于现今的日常生活而言，最有影响力的不是大工业的生产流水线，而是诸如计算机、传播媒体以及形形色色高科技的信息处理和自动控制系统，一切不过是信息流中的符号，没有什么

独特唯一的存在。传媒、资讯，符号的大量增值。真实 / 复制、原版 / 盗版、世界 / 符号、真实 / 再现的关系已经被颠覆了。

鲍德里亚思考的问题是：今天这个世界到底是个真实的（世界）还是个被制造出来的模拟的幻象？他的结论是，这个世界本身是个巨大的投射出来的影像。所有传媒过程，都是制造这个幻象的巨大的工具。

什么是真实，真实是不存在的，真实已经死亡了，所以欢迎来到真实的荒漠。而如今这一点是越来越成为现实。传媒、资讯，符号的大量增值，原本作为中介的媒介，成为目的本身，成为对象，具有生产性。

他揭示了这个时代最核心的游戏规则。正如日常生活所显示的：电影、广告、肥皂剧、时尚杂志和形形色色的生活指南不仅不需要模仿现实，而且可以生产出现实：它们塑造着我们的审美趣味、饮食与衣着习惯乃至整个生活方式。因而鲍德里亚在著名的美国游记中说：迪斯尼乐园比现实中的美国社会更加真实，并且，美国社会正在变得越来越像迪斯尼乐园。美国的拉斯维加斯，是完全用景观建立起来的虚假的东西，像幻境一样。

媒体的世界，没有进入传播的东西就等于不存在。传播大于生产。我们如何了解我们周围的世界？凭借传媒，电视中的世界比身体周围的世界更真实。美国与中国农村更真实。

张艺谋的电影《一个都不能少》。这部片子无意识之中揭示了今天的中国社会的运作规律：真正充当拯救角色的恰恰是“电视”这样一种现代媒体，人们可以对自己身边的衣裳褴褛的流浪儿熟视无睹，但在电视屏幕上出现的一切却让他们不再无动于衷，这只能用鲍德里亚的理论来解释：“电视”里的现实比我们日常生活的现实更“真实”，更能刺激我们的神经，电视教会了我们什么是现实，如何去“看”现实。

六、意识形态、身份政治与图像分析

视觉文化批评案例：体育画报、表情包、电影海报、广告、画报

ⁱ W.J.T 米歇尔在 2016 年 9 月 18 日于北京“世界艺术史”大会上进行的讲座《Method, Madness and Montage》中，将侦探与艺术史家联系起来。

ⁱⁱ 莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译，人民文学出版社 1979 年。

ⁱⁱⁱ 本雅明：《摄影小史 机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，江苏人民出版社 2006 年，第 7 页。

^{iv} 罗兰·巴特：《明室》，赵克非译，中国人民大学出版社 2011 年，第 12 页。

^v 克拉考尔：《电影的本性——物质现实的复原》，邵牧君译，中国电影出版社 1982 年，第 58 页。

^{vi} 本雅明：《摄影小史 机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，江苏人民出版社 2006 年，第 253 页。

^{vii} Bruno Latour, “Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands”, in Robert Jones & H. Kuklick eds., *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, Vol. 6, New York: JAI Press, 1986, pp. 1-40.

^{viii} 《齐泽克：曼德拉“假”翻译的真相》http://www.guancha.cn/QiZeKe/2013_12_19_193661.shtml

^[ix] W.J.T Mitchell. “Realism and Digital Photography”[A], *Image Science*[C]. Chicago: The University of Chicago Press, 2015: 49-64.

^[x] 米歇尔. 图像学 3.0 [M]. OCAT 研究中心 2018 年度讲座, 2018, 北京.

^[xi] W.J.T Mitchell. “Realism and Digital Photography”[A], *Image Science*[C]. Chicago: The University of Chicago Press, 2015: 52.

^[xii] 魏兹曼. “法证建筑”：在黑暗认识论的阴影下还原真相[J].

<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1637309601158376673&wfr=spider&for=pc>

^[xiii] 米歇尔. 图像学 3.0 [M]. OCAT 研究中心 2018 年度讲座, 2018, 北京.

^[xiv] 魏兹曼. “法证建筑”：在黑暗认识论的阴影下还原真相[J].

<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1637309601158376673&wfr=spider&for=pc>