

# 图像显示了什么<sup>①</sup>

[德]斯蒂凡·马耶夏克 著  
余承法 陈敏 译

## 一、图像：凝视的现象

图像吸引观众凝视的能力一直令人着迷。在自然主义流派的图像中,图像的再现有时与我们在现实中感知的内容非常接近,以致我们几乎被骗了。不知为什么,我们倾向于说,图像中显现的内容如同真的一样,并且远比只能借助词语、句子等任意语言符号所做的描述更贴近、更直接。让刻画对象如在眼前的这种体验,导致历史上不断发生两种现象:经常归因于图像的神话般的,甚至是神奇的特质;对于图像的强烈情感反应——介于宗教偶像崇拜和破除偶像迷信主义之间的一种反应。<sup>②</sup> 我们看照片时,如图1,美国摄影师理查德·艾维顿(Richard Avedon, 1923—2004)1963年拍摄的《生而为奴的威廉·卡斯比》(“William Casby, born in slavery”, 1963),不仅仅是在辨认各种化学成分固定在相纸上的灰度关系,而且就像我们在直视主人公

---

① 本文为德国卡塞尔大学艺术与设计学院哲学教授斯蒂凡·马耶夏克(Stefan Majetschak)在“中华美学的传承与创新”国际学术研讨会暨中华美学学会2017年年会(中南民族大学,2017年10月20—22日)外国美学圆桌会议上的主旨发言。诚挚感谢马耶夏克教授的细心解答和高建平教授的慷慨指导!——译注(以下未标明为“译注”的注释均为原注)

② 阿瑟·丹托(Arthur C. Danto):《刻画与描写》(“Depiction and Description”),见《哲学与现象学研究》(*Philosophy and Phenomenological Research*),第43卷第1期(1982年),第1—19页。

的眼睛。<sup>①</sup>

借用文艺复兴早期的意大利人文主义者莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯特(Leon Battista Alberti, 1404—1472)的著名比喻 *aperta fenestra* (打开的窗户)<sup>②</sup>,图1这样的图像仿佛让我们通过一扇打开的窗户看见事物;换言之,图像不仅显现具体形状和颜色的星丛,而且使刻画对象显而易见。

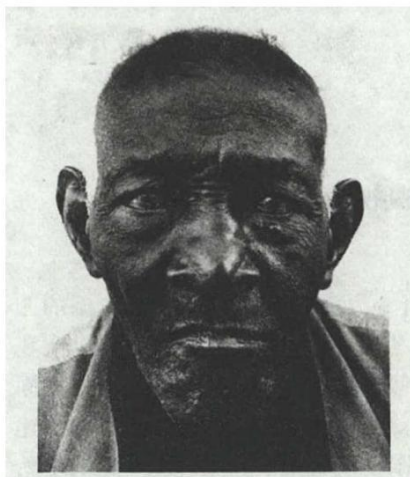


图1 理查德·艾维顿:《生而为奴的威廉·卡斯比》(1963年)

观看图像时,我们所体验到的事物变得可见,图像的这种力量令人着迷,有时几乎令人难以抗拒,但很难对图像的本体论地位以及决定其可视化能力的诸多规则进行概念阐明,因为图像是凝视的现象。不同于其他存在类型,如物质的东西、数字和想法,图像在本体论上不外乎是人类感知的一些现象,即看见事物以特定形状和颜色显现于画面有限连续区域之中。这种情况发生时,就意味着图像制作者在技术或艺术上成功地以这种方式安排

了标记网络:使得一些物质因素,诸如图像平面的形状和质量、颜料的性质、笔画的视觉质量等,不会或至少不会主要成为感知的对象,而是对图画显现的事物打开一个视角。在这种情况下,我们说眼前有一

<sup>①</sup> 罗兰·巴特(Roland Barthes):《明室——摄影纵横谈》(*Camera Lucida: Reflections on Photography*),理查德·霍华德(Richard Howard)译(New York: Hill and Wang, 1981),第34—38页。中译本参见[法]罗兰·巴特著,赵克非译:《明室——摄影纵横谈》,北京:文化艺术出版社,2002年,第55—56页。——译注

<sup>②</sup> 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯特(Leon Battista Alberti):《论绘画》(*De Pictura*),见奥斯卡·贝奇曼(Oskar Bätschmann)、克里斯多夫·绍布林(Christoph Schäublin)编辑、介绍、翻译和评论,克里斯汀·帕茨(Kristine Patz)参与:《雕刻、绘画艺术、绘画基础:拉丁语—德语》(*Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, Lateinisch—Deutsch*)(Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000),第224页。中译本参见[意]阿尔贝蒂著,胡璠、辛尘译:《论绘画》,南京:江苏教育出版社,2012年。——译注

幅“图像”。

当然,对于大多数图像,观察者对于什么是可见物的视角并不是纯粹的。因为很显然,图像也通常被当作颜色和形状的星丛来看待,或者至少可以这么来看,这就是为什么德国建筑师戈特弗里德·波姆(Gottfried Boehm)和美国著名哲学家、艺术批评家阿瑟·丹托(Arthur Danto)都强调,涉及图像时,必须在原则上区分为某物打开视角的时刻和关闭视角的时刻,基于图像自我呈现的方式,即波姆所强调的“透明和不透明”(transparency and opacity)——这两者属于同等的“构成时刻”(constitutive moments)。<sup>①</sup>在很大程度上,每幅图像既透明地显现某物,与此同时又以不透明的方式只显现自身。从照相写实主义到单色场绘画的范围内,每幅图像都介于纯粹透明地呈现其他东西和纯粹不透明地自我呈现的可能性之间,这种可能性最终决定图像呈现的语义范围或空间。<sup>②</sup>

如果我们撇开图像的本体论地位问题,而讨论如何从理论上解释事物在图像中可视的过程,情况几乎不会变得更简单。从柏拉图(《智者篇》, *The Sophist* 240a)直到现在,欧洲思想界在努力寻找这个问题的恰当答案时,一直聚焦于“相似性”概念。其基本观点是,在图画标记的星丛中,有些事物变得可见,是因为这个星丛相似于现实中形状和颜色的可视星丛。这个观点自柏拉图提出以来,就自然而然地以不同方式确立下来。但事实上,“相似性”概念的任何解释能真正帮助我们理解事物在图像上可视的过程吗?我们所观看的理查德·阿维顿拍摄的这张照片之所以是一幅真正的图像,难道就是因为它与一个名

① 戈特弗里德·波姆(Gottfried Boehm):《从媒介到图片》(“Vom Medium zum Bild”),见根多尔夫·温特(Gundolf Winter)、伊冯·斯皮尔曼(Yvonne Spielmann)编:《图像—媒介—艺术》(*Bild, Medium, Kunst*)(München: Wilhelm Fink Verlag, 1999),第167页。另见戈特弗里德·波姆(Gottfried Boehm):《图像的返回》(“Die Wiederkehr der Bilder”)、《图像的问题》(“Die Bilderfrage”),见戈特弗里德·波姆(Gottfried Boehm)编:《图像是什么?》(*Was ist ein Bild?*)(München: Wilhelm Fink Verlag, 1994),第33、338页;阿瑟·丹托(Arthur C. Danto):《寻常物的嬗变:一种关于艺术的哲学》(*The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*)(Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982),第159页。中译本参见[美]阿瑟·丹托著,陈岸瑛译:《寻常物的嬗变:一种关于艺术的哲学》,南京:江苏人民出版社,2012年。——译注

② 伯恩哈特·瓦尔登菲尔茨(Bernhard Waldenfels):《可视性顺序》(“Ordnungen des Sichtbaren”),见戈特弗里德·波姆(Gottfried Boehm)编:《图像是什么?》(*Was ist ein Bild?*)(München: Wilhelm Fink Verlag, 1994),第23页。

叫威廉·卡斯比的人相似吗？产生直视他眼睛的这种感觉跟这幅图像与威廉·卡斯比相似有什么关系吗？我们实际上知道这张照片跟任何人(或任何事物)相似吗？1963年，艾维顿拍这张照片时，人们普遍认为每张照片都预设了一个外部参照。鉴于当下计算机制作图像的可能性，我们现在只能确信，面前的这幅图像看起来像是一张跟参照物有关联的、机械的照片。

可以肯定的是，我们感觉许多图像与其呈现对象相似，这是无可争议的。德国著名哲学家伯恩哈特·瓦尔登菲尔茨(Bernhard Waldenfels, 1934—)说得对：“如果古希腊画家宙克西斯(Zeuxis)画的葡萄看起来跟食用的葡萄完全不同，就没有人会说，他画的是葡萄，并用来诱惑鸟儿。如果图像中出现的東西不能看起来像描绘的对象，柏拉图和其他研究者就不会对绘画的魔力产生如此敌意。”<sup>①</sup>尽管如此，我认为美国著名哲学家纳尔逊·古德曼(Nelson Goodman, 1906—1998)的下述观点是对的：要解释事物在图像中可视化的方式，我们必须放弃用“相似性”对代表性现象进行实例化的想法。我认为，古德曼不仅能够解释诉诸图像与呈现对象之间的客观相似概念是无意义的，而且能够表明，代表性现象通常来源于我们在特定情境中的阐释性决定——将视野内的可视标记网络当作以语义和句法的密度、饱和度为特征的符号系统中的元素。<sup>②</sup>

鉴于上文提到计算机制作图像的技术可能性和古德曼对相似性概念的根本批判，相似性概念是否应继续在图像理论中扮演主要角色，事实上已引发争议。我不打算在下文中细究相似性问题，而是试图在完全避谈相似性概念的情况下概述对图像的理解。为此，我将首先认为，图像大体上可以理解为“可视性的定义”。然后，我将以

<sup>①</sup> 伯恩哈特·瓦尔登菲尔茨(Bernhard Waldenfels)：《镜子、轨迹与凝视：关于图像的起源》(*Spiegel, Spur und Blick; Zur Genese des Bildes*) (Köln: Salon Verlag, 2003), 第7页。

<sup>②</sup> 关于古德曼对相似性概念的批评，见斯蒂凡·马耶夏克(Stefan Majetschak)：《图像与可视性：对跨越不同学科的图像概念的思考》(“Bild und Sichtbarkeit: Überlegungen zu einem transdisziplinären Bildbegriff”)，见《美学与艺术史杂志》(*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*)，第48卷第1期(2003年)，第30页等。另见斯蒂凡·马耶夏克(Stefan Majetschak)：《图像转向：关于图像理论现状的批评性修改和一些论文》(“Iconic Turn. Kritische Revisionen und einige Thesen zum gegenwärtigen Stand der Bildtheorie”)，见《哲学研究》(*Philosophische Rundschau*)，第49卷第1期(2002年)，第50页。

此为基础,探讨艺术图像和非艺术图像之间的差异。因为,即使我们大致了解像艾维顿的照片这样的图像如何与所描绘的可视性相关,我们仍然不知道面前的图像是何种类型。

## 二、图像：可视性的定义

如上所述,图像是可视的,是作为由颜色和形状构成的不透明物体而可视的,但同时也透明地使某些本身不可见的物体变得可见。<sup>①</sup>如果这个定义没有反映出对图画性现象的完全误解,那么必须由恰当的图像理论来回答的这个问题就很明显,即:图像的可视性如何与图像中可视内容的可视性(即图像指代物体的可视性)相关?有关图画相似性的主导理论在很大程度上假定,图像的内部可视性与图像指代物体的可视性之间的关系是通过模仿或反映而形成的一种固定、明确的关系,并以相同方式呈现给所有观众。因此,就有可能比较图像的可视性与从外部视角客观描述物体的可视性,然后确定描绘的可视性在图像上被充分再现的程度。但真是这样吗?对每位观众而言,是否真的有一个明确的、清晰的可视性顺序,无论是在图像中还是在现实中?图像或现实中的任何可视性顺序难道不是本质上取决于观察者从特定角度、在特定条件下由视觉所感知到的东西吗?难道图像中的可视性顺序与现实中的可视性顺序之间的关系不也是依赖这些吗?如果对这些问题做出肯定的回答(我认为是必然的),那么,谈及图像中和现实中能被看到的東西之间存在任何客观上固定、明确的关系,也就自然毫无意义。相反,我们必须承认,任何观众往往只能比较自己“所看到的图像和图像所呈现的对象”<sup>②</sup>。

从这个角度来看,任何恰当的图像理论都必须解决以下问题:观众看到了什么?我们必须如何设想图像中和现实中的可视性?观众是否掌握一些可靠的、明确的可视性顺序?本文不可能为了回答这些

<sup>①</sup> 试比较莱因哈特·勃兰特(Reinhardt Brandt):《图像的真实性:观看和辨认——从镜子到艺术形象》(*Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen—Vom Spiegel zum Kunstbild*)(München: Carl Hanser Verlag, 1999),第10页。

<sup>②</sup> 格诺·伯梅(Gernot Böhme):《图像理论》(*Theorie des Bildes*)(München: Wilhelm Fink Verlag, 1999),第33页。

问题而去回顾欧洲哲学和学术史中不同范式的视觉理论,<sup>①</sup>诉诸如下的广泛共识就够了,即:观众视野中作为既定顺序出现的事物,不仅是自然过程的产物,即通过投射在视网膜上的光线对现实顺序的反映,而且往往是观众的主观性阐释性行为带来的结果。牛津大学艺术史家马丁·坎普(Martin Kemp, 1942—)说道:“每个感知行为都必然是具有高度定向性和选择性,无论指导原则是有意识的还是无意识的。我们对周围现实的观察,都建构于现有的感官经验、预先确定的阐释标准、新旧的命名和分类行为、感知器官的物理参数,以及最重要的(或者最根本的)——操作于预先或潜在的言语行为的深层结构。”<sup>②</sup>正是由于这些过程,我们似乎无法了解任何“客观的”、非阐释性的可视性。

因此,我们所看到的,一方面包括光反射的自然过程中形成的视觉数据,另一方面包括认知阐释的各种要素。如果这点是正确的(而且普遍认为是这样的),<sup>③</sup>我们就尤其需要标记观众视野中所感知到的顺序和结构,即从提供给眼睛的视觉数据的共同存在和相互作用中挑选出来,作为认知阐释产物的顺序和结构。因为“我们的视野部分地由阐释行为形成”的这个观点,根本不是赞成主观主义或唯我主义(后者认为每个人与独特的可视世界形成唯一联系)。相反,它势必意味着可视现实被当作一种光学潜力,基于生理上可描述的光学过程和不确定性的先验内部组织而存在于主体之间。在这种潜力中,许多视觉秩序原则上可以得到阐释性强化,而这取决于观察者的视角、视觉定位

① 总体回顾见拉尔夫·科纳斯曼(Ralf Konersmann)编写的文集《视觉批评》(*Kritik des Sehens*)(Leipzig: Reclam Verlag, 1997)。

② 马丁·坎普(Martin Kemp):《可视化:艺术与科学的自然书》(*Visualizations: The Nature Book of Art and Science*)(Oxford: Oxford University Press, 2000),第1页。

③ 除了马丁·坎普(Kemp, 2000)之外,还可参见以下文献:冈特·阿贝尔(Günter Abel)《语言、符号与诠释》(*Sprache, Zeichen, Interpretation*)(Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999),第130页等;阿瑟·丹托(Arthur C. Danto):《寻常物的嬗变》(*The Transfiguration of the Commonplace*)(Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982),第115页;纳尔逊·古德曼(Nelson Goodman):《艺术的语言:通往符号理论的道路》(*Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*)(Indianapolis, IN: The Bobbs-Merrill Company, 1968),第7页;戈特弗里德·波姆(Gottfried Boehm):《视觉:阐释学的思考》(“Sehen: Hermeneutische Reflexionen”),见《国际哲学杂志》(*Internationale Zeitschrift für Philosophie*),第1期(1992年),第50—67页[另见①,第272—297页]。还可列出更多相关参考文献。

*Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*有两个中译本:[美]尼尔森·古德曼著,褚朔维译:《艺术语言》,北京:光明日报出版社,1990年;[美]纳尔逊·古德曼著,彭锋译:《艺术的语言:通往符号理论的道路》,北京:北京大学出版社,2013年。——译注

的认知模式等。

我要强调的是,图像体现和代表了在可视现实的未确定潜力中,在某一特定时间能够或可能被感知的可视顺序。如果我们无法脱离我们的视野说出这些秩序应是什么,那么将它们看作对世界的客观既定的可视顺序的模仿(例如通过相似性)显然没有多大意义。正因为如此,把图像看作“可视性的定义”,即借助图画标记顺序创造性地决定如何从某种视角理解可视现实的顺序,似乎更有意义。<sup>①</sup>图像通过强调目光在可视现实永不枯竭、尚未确定的光学潜力中可能感知的顺序,而在其内部标记网络中实现和固定了可视顺序,这种可视顺序在时空上并非以与自然凝视相同的方式获得,因为自然凝视的视野内所感知的顺序是不断变化的。实际上,它们只会在图像中获得某种稳定性和恒常性。

用绘画的例子可以阐明图像的这个概念。绘画通常被认为借助轮廓线再现现实本身的客观可视性顺序,但即使是一幅画,也并未在其线条网络中反映任何预先确定于画家视野中的东西。相反,至关重要的是,一幅画是对没有以这种方式看过的一种形式轮廓的创造性表现。这点可能启迪了法国哲学大师、“解构主义之父”雅克·德里达(Jacques Derrida, 1930—2004)用夸张手法谈到的一个观点:画家在绘画中呈现了他本人并未以这种方式看到过的某种事物,即所谓艺术家的构成性“失明”。从绘画的例子可知,艺术家不能看见事物,用德里达的话说,“并非缺陷或失败,反而为绘画经历提供了准超验的来源”<sup>②</sup>。在1950年代,德国作家、文学评论家阿尔布雷希特·法布里(Albrecht Fabri, 1911—1998)也表达过类似观点,但他说得更简单:“绘画……盲人的艺术。”他还强调,在凝视的视野中,“除了十几个例外,并不存在绘画所描摹的、被普遍当作某个客观物体轮廓的任何线条”。换言之,“虽然笔画似乎由物体决定”,但笔画还是笔画,“一定是被发明

<sup>①</sup> 另见斯蒂凡·马耶夏克(Stefan Majetschak):《图像与可视性:对跨越不同学科的图像概念的思考》(“Bild und Sichtbarkeit: Überlegungen zu einem transdisziplinären Bildbegriff”),见《美学与艺术史杂志》(Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft),第48卷第1期(2003年),第40页。

<sup>②</sup> 雅克·德里达(Jacques Derrida):《盲人回忆录:自画像与其他遗迹》(Memoirs of the Blind: The Self—portrait and Other Ruins),帕斯卡—安妮·布劳特、米歇尔·纳斯(Pascale—Anne Brault and Michael Naas)译(Chicago: University of Chicago Press, 1997),第49页。

的笔画”。在法布里看来，“画一个物体”因此总意味着“通过肌肉想象物体”<sup>①</sup>；艺术家用手发明物体的视觉形状，并将它固定在线条上。

当然，想象和发明在很大程度上涉及不同的图像类型。事实上，只有少数图像是真正的新发明，真正对事物视觉形状的新定义，大多数图像都采用传统的图画外观模式。但是，对于一切图像，无论是创新的还是传统的，这些阐释性决定都至关重要的，即：怎样把眼睛能够自然获取的可视数据转换成图画数据。在图画或绘画中，有些转换方法属于传统风格，有些则属于个人的代表性风格。这里涉及的范围包括从孩提时代就开始学习的用来挑选“图形—背景—星丛”的传统方法，到在图画艺术中表现出来的个人的、但相对稳定的风格，图画艺术使得我们能够通过风格特征来识别艺术家。

这当然不仅仅适用于传统和艺术手法的产物，如素描和油画。正如坎普强调：“任何视觉产品都具有我们称之为‘风格’的特质”，因为“设计和表现中总有诸多选择……即使选择的风格是自动的、无意识的”。<sup>②</sup>照相机拍摄的图像和计算机生成的图像被理解为将自然可视性转换为图像可视性时所做的阐释性决定，它们同样具有风格，因为它们是以实现可视物在某些方面的“光学—机械”原理或计算法则为基础的。因为这些图像来源于机械过程，以可预知的恒常性来实现它们的可视性顺序，这也是为什么计算机能够在没有实际参照物的情况下制作出像照片一样的图像。但是，随着可视物的部分风格得以呈现，其他方面往往被抑制了：例如，在摄影中，我们视野秩序的内在瞬时性在某种程度上是被冻结的。法国哲学家、文化理论家保罗·维利里奥(Paul Virilio, 1932—)告诉我们，在法国雕塑艺术家罗丹(Auguste Rodin)看来，这个理由足以怀疑普通摄影的“真实性”。<sup>③</sup>我们现在接

① 阿尔布雷希特·法布里(Albrecht Fabri):《你闭着眼睛画画……》(“Man zeichnet mit geschlossenen Augen…”),见英格堡·法布里(Ingeborg Fabri)、马丁·万曼(Martin Weinmann)编:《肮脏的拇指:研究文集》(Der schmutzige Daumen; Gesammelte Schriften)(Frankfurt/Main: Zweitausendeins Verlag, 2000),第 504 页。

② 马丁·坎普(Martin Kemp):《可视化:艺术与科学的自然书》(Visualizations: The Nature Book of Art and Science)(Oxford: Oxford University Press, 2000),第 4 页。

③ 保罗·维利里奥(Paul Virilio):《视觉机器》(The Vision Machine),朱莉·罗斯(Julie Rose)译(London and Bloomington: Indiana University Press, 1994),第 2 页。中译本参见[法]保罗·维利里奥著,张新木、魏舒译:《视觉机器》(La machine de vision),南京:南京大学出版社,2014 年。——译注



受照片作为可视现实的权威定义,作为我们文化上认同的对现实的客观可视面的定义。

### 三、艺术图像和非艺术图像

“不同类型的图像如何在风格上实现对于可视世界的可能视角”这个问题,也包含了区分艺术图像和非艺术图像的问题。权威的艺术概念不能做出这种区分,因为并不存在被普遍接受的这个艺术概念。

在阿瑟·丹托看来,一个与之相关的难题是,通过任何特定的“感知特性”<sup>①</sup>将艺术品与所谓的普通物品区别开来,似乎是不可能实现的。诚然有纳尔逊·古德曼所说的“美学症状”<sup>②</sup>的东西,比如“密度、饱满度和范例性”,但经过漫长的图像史,这些症状作为“美学特征”<sup>③</sup>服务于我们训练有素的眼睛。在面对某一特定物体时,它们经常帮助我们确定该物体作为一件艺术品的特征,但它们只是一些标志,不足以作为定义艺术的标准。这是因为,正如现代艺术史突出地表明:在模棱两可的情况下,日常品和艺术品可能是无法区分的。正如安迪·沃霍尔的《布里洛盒子》(*Brillo Boxes*)清楚展现的那样(这件作品成为丹托反思艺术概念的出发点)<sup>④</sup>。这个困难也影响到在对艺术图像和非艺术图像的区分上所做的探究。

因此,艺术图像和非艺术图像的区分,不能通过一个特殊的艺术概念迂回地进行。在我看来,只能借助描述艺术图像和非艺术图像中实现可视性的不同方法。这两种类型图像的主要区别在于:不同于

① 阿瑟·丹托(Arthur C. Danto):《寻常物的嬗变:一种关于艺术的哲学》(*The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*)(Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982),第43页。

② 纳尔逊·古德曼(Nelson Goodman):《艺术的语言:通往符号理论的道路》(*Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*)(Indianapolis, IN: The Bobbs-Merrill Company, 1968),第252页。

③ 阿瑟·丹托(Arthur C. Danto):《寻常物的嬗变:一种关于艺术的哲学》(*The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*)(Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982),第254页。

④ 同上,第vi页等。

艺术图像,非艺术图像通常只是复制传统的观看方式,重复熟悉的视觉再现风格,至少没有有意识地尝试在未确定的光学潜力中创造观看某物的一些新可能性。

这种情况在来自自然科学的图像中尤其明显,这些图像,借用马丁·坎普的话,经常以一种“绝对客观的修辞”<sup>①</sup>来表现所指,但实际上使用了“一种属于自己的风格”,即坎普所说的“自相矛盾地”成为“无风格”。<sup>②</sup>虽然这种“无风格”声称只是呈现纯粹的客观性,但它绝不会驱动于被呈现物体的可视外表,而且从美学角度来看,它在绝大多数情况下是非常传统的。坎普所举这类例子的其中之一,是伽利略号飞船和麦哲伦号飞船执行任务时拍摄的木星和金星的图像,曾被美国宇航局(NASA)在互联网上挂了一段时间。

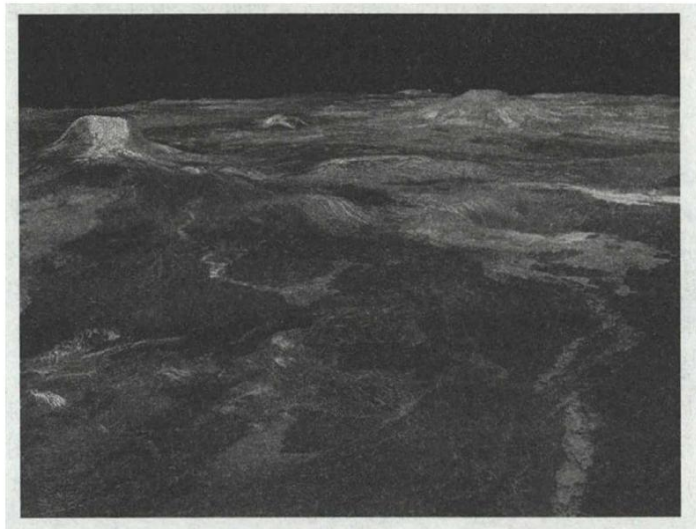


图 2 美国宇航局:“麦哲伦号”飞船提供的金星埃斯特拉西部地区火山的透视图(1991年)<sup>③</sup>

① 马丁·坎普(Martin Kemp);《可视化:艺术与科学的自然书》(*Visualizations: The Nature Book of Art and Science*)(Oxford: Oxford University Press, 2000),第3页。

② 阿瑟·丹托(Arthur C. Danto);《寻常物的嬗变:一种关于艺术的哲学》(*The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*)(Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982),第4页。

③ 同上,第138页。

这些图像的独有特征在于,它们纯粹由测量数据建构而来。不可否认,它们看起来确实像是“在正常视野被看到的”,但坎普指出:“金星上的大气特征是这样的:它不能被正常的可视光谱中的光线穿透。”<sup>①</sup>使用一种特殊的雷达系统,图像生成才变为可能。庞大数据因此通过计算机的计算,以这种方式确定某个事物的可视性,这个事物自身对人眼和现在所有的摄影系统实际上是不可视的。下一张图片显现了伽利略号飞行任务所提供的木星上的大气环境。



图3 美国宇航局:伽利略号飞船提供的木星上大气的图像(1997年)<sup>②</sup>



图4 威廉·特纳:《暴风雪——蒸汽船驶离港口》(1842年)

“当木星的图像从伽利略号飞船……发送回来时,《独立报》1997年6月7日的报道这样开头:“它可能看起来像是特纳的一幅

<sup>①</sup> 马丁·坎普(Martin Kemp),《可视化:艺术与科学的自然书》(*Visualizations: The Nature Book of Art and Science*)(Oxford: Oxford University Press, 2000),第138页。

<sup>②</sup> 同上。

画……”<sup>①</sup>请注意：这里提到特纳并非巧合。

事实上，伽利略号和麦哲伦号飞船发送回来的所有图像都明显倾向于欧洲绘画史上的再现风格。坎普评论道：“为了捕捉美丽的风景，运用侧面扫描和高度测量合成图像时，需要做出一系列明显的图画选择来影响显现过程的每个方面，这些选择包括：从使用传统的视角缩放来测绘数据的基本决定，到使用那些‘错误颜色’以及如何通过距离修改这些颜色的一些具体选择。”<sup>②</sup>从测量数据到图形数据的风格转换所做的这类选择，绝不是一种预先确定的可视性的必然结果，因而并不是没有其他选择，这从美国宇航局提供的同一数据库的替代图画结构中就看得很清楚——这些结构产生了完全不同的大气印象。

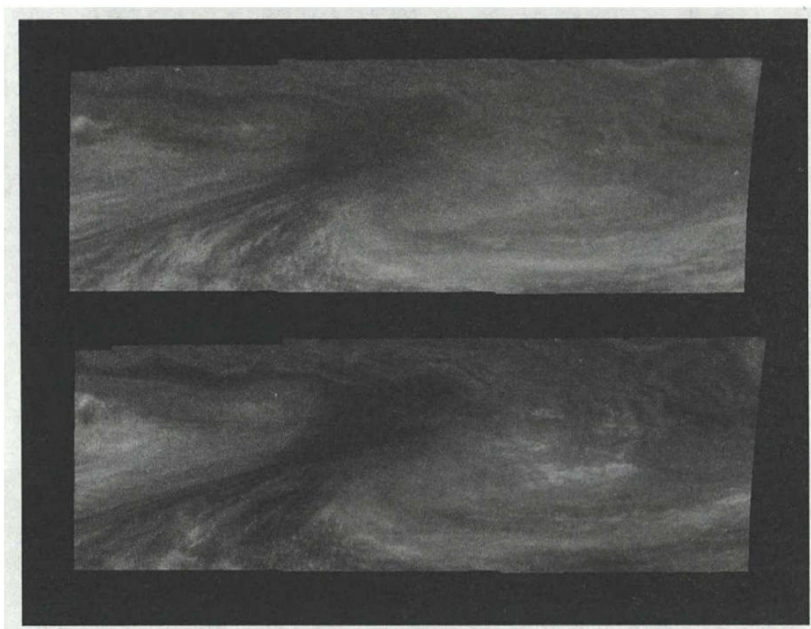


图5 使用其他颜色再现木星上的大气环境

<sup>①</sup> 马丁·坎普(Martin Kemp):《可视化:艺术与科学的自然书》(*Visualizations: The Nature Book of Art and Science*)(Oxford: Oxford University Press, 2000),第138页。

<sup>②</sup> 同上。

因为这里展示的例子都倾向于欧洲绘画传统的再现风格,坎普讽刺地形容它们“主要是匿名的星系风景画大师的杰作”<sup>①</sup>。当然,这些“大师”一直匿名或不出名是理所当然的,因为他们的绘画风格在很大程度上都是传统的。不管这种说法听起来是多么奇怪,他们确实没有表达真正的新意,因为他们试图借助一些熟悉的风格重新联系所显现的事物和熟悉的可视性。虽然我们可以把这些图像理解为艺术图像,即使是相当传统的图像,<sup>②</sup>但正是这一点给它们打上非艺术图像的标记。这类图像不期望观众接触太多图画的、审美的创新,因为这些创新,正如我们从艺术史中得知,很容易引起观众对绘画正确性和审美合理性形成保守的标准。相反,正如坎普正确指出的:“如果太空探索的巨大预算需要给出正当理由,如果这个事业要继续的话……,那就需要某种‘壮观的’(尽管是按照保守的审美愉悦标准来判断衡量的)公共产品……因为有了这些电子数据汇聚的图像,我们就成为在精彩的星球探索之旅中扶手椅上的游客和审美探秘者。”<sup>③</sup>

另一方面,艺术图像使得我们往往不能在传统可视的宇宙中进行一次舒适的旅行。艺术图像不是仅仅试图复制传统的图画再现风格,而是试图质疑、批判这些传统风格,颠覆性地破坏它们,甚至偶尔重新定义它们。在现代艺术中,这经常成为一个有意为之的计划,<sup>④</sup>我想在结语中对此加以简评。

在艺术理论中,德国哲学家康拉德·费德勒(Konrad Fiedler, 1841—1895)、英国著名艺术史家、美学家罗杰·弗莱(Roger Fry, 1866—1934)、德国艺术史家、哲学家马克斯·拉法埃尔(Max Raphael, 1889—1952)等人从理论上反思这个方案,但他们碰巧都是互不相识。费德勒和弗莱认为,普通人(因而也是普通观众),比如喜欢坎普分析的星系风景画这类图像的人,事实上并不真正知道是一些什么事物——不仅包括那些在我们视野之外的、距离遥远的星系物体,也包括我们身边的事物。在费德勒看来,“观看事物时,人们的沉

<sup>①</sup> 马丁·坎普(Martin Kemp):《可视化:艺术与科学的自然书》(*Visualizations: The Nature Book of Art and Science*)(Oxford: Oxford University Press, 2000),第139页。

<sup>②</sup> 正如坎普所报道的那样,这些图片事实上是作为“艺术品”展示在“画廊”里。同<sup>①</sup>。

<sup>③④</sup> 同<sup>①</sup>,第139页。

思尚未到达抽象思维的阶段”<sup>①</sup>——把可视物纳入抽象概念的阶段。此后，观众停止仔细观看，而满足于对事物可视性的浅层次认识。<sup>②</sup>弗莱在《论美感》(“An Essay in Aesthetics”，1909)一文中表达了类似观点：“我们用令人羡慕的省钱办法，学会看到只符合自身目的的一些东西，但这其实是很小的一部分，只能看到和辨别每个物体或个人；物体或个人一旦被看到或辨别，就会成为我们心理目录中的一个，不再被真正看到……几乎所有有用的东西，都或多或少地戴上这顶不可视性的帽子。”<sup>③</sup>相对于这种表面的、日常生活的视角，上述两位学者都相信，艺术能在艺术品中对可视形式形成一种清晰、稳定的视角。因为，菲德勒认为在艺术家的创作过程中，“手虽然没有做到眼睛所见到的，却创造了一些新东西”——仅凭眼睛无法获得的新东西：图像具有艺术价值时，眼睛就获得了一个对于艺术家所指物体的清晰、脱离常规、新颖的视角。在创新艺术中，这类艺术品因而成为以新鲜、脱离常规视角去呈现对象的积极来源。

正如马克斯·拉斐尔在评析法国杰出风景画家柯罗(Jean Baptiste Camille Corot, 1796—1875)的一幅画时所言，艺术家创造艺术品的过程，就是将日常视野中不具体的“被感知的图像”(the *Wahrnehmungsbild*, “perceived picture”)翻译成艺术性的“被实现的图像”(Realisationsbild, “realized picture”)<sup>④</sup>。他还强调：“服务于实

① 相关文献参见斯蒂凡·马耶夏克(Stefan Majetschak):《视觉的现代化:关于现代艺术早期视觉的动因问题》(“Die Modernisierung des Blicks. Über ein sehtheoretisches Motiv am Anfang der modernen Kunst”),见迈克尔·豪斯凯勒(Michael Hauskeller)编:《感知的艺术:对感性知识哲学的贡献》(《Die Kunst der Wahrnehmung; Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis》)(Zug/Kusterdingen; Graue Edition Verlag, 2003),第298—328页。

② 康拉德·费德勒(Konrad Fiedler):《对视觉艺术作品的评价》(1876)(“Über die Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst”, 1976),见戈特弗里德·玻姆(Gottfried Boehm)编:《关于艺术的文章(第二卷)》(《Schriften zur Kunst, 2 vol.》)(München: Wilhelm Fink Verlag, 1991),第22页。

③ 罗杰·弗莱(Roger Fry):《论美感》(“An Essay in Aesthetics”),见罗杰·弗莱:《视觉与设计》(《Vision and Design》)(London: Chatto & Windus, 1920),第18—24页。《Vision and Design》有两个中译本:[英]罗杰·弗莱著,易英译:《视觉与设计》,南京:江苏教育出版社,2005年版,《论美感》在第11—24页;[英]罗杰·弗莱著,耿永强译:《视觉与设计》,北京:金城出版社,2011年版,《论美感》在第16—31页。——译者注

④ 康拉德·费德勒(Konrad Fiedler):《关于艺术活动的起源》(1887)(“Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit”, 1887),见戈特弗里德·玻姆(Gottfried Boehm)(转下页)

用导向的普通视觉由这个目的决定和限制,而且变得模糊不清。”<sup>①</sup>被感知的图像依赖眼睛在空间的任意移动,没有形成稳定性或内在统一性。在艺术过程的结果中,被感知的图像“随观众的身体而被固定”,先被转换成长方形面板,再被刻成与图像呈现一致的几何结构系统,于是被感知。因此,我们在艺术中感知的“被实现的图像”,在我们视野内的自然图景中有它的起点,但正如拉斐尔所言,这样的图像与自然界或我们视野中的图像并不类同。<sup>②</sup>就这样,艺术家将日常生活中感知的任意一幅图像,转换为图像被实现的可视性(亦即清晰和必要的可视性),这种被实现的可视性通过具体的绘画手段(如运用“黄金比例”等)使我们按照图像的内部规律来观看事物。

如果一位艺术家在这个过程中成功地做到了独创性,那么新获得的可视性有时会遭遇公众的不理解,至少在欧洲现代主义早期经常出现这种情况,因为早期现代主义创新绘画中的再现风格似乎是陌生的,至少在某种程度上不符合观众的视觉期待。但这并不奇怪,因为,用弗莱的话说,“奇怪的是,对于绘画的流行批评标准,即:绘画看起来是否自然真实,大多数人未能正

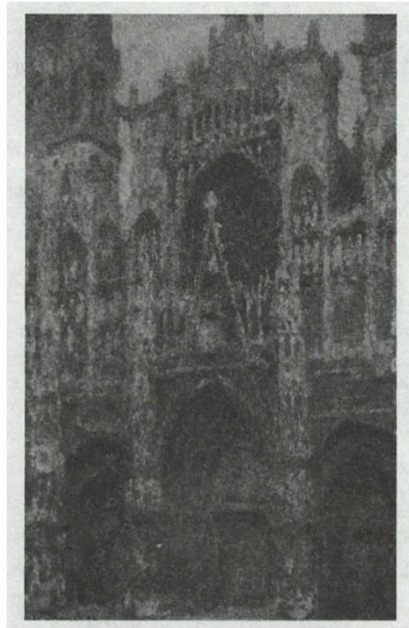


图6 克劳德·莫奈:《鲁昂大教堂》  
(1892—1894)

(续上页)编《关于艺术的文章(第二卷)》(Schriften zur Kunst, 2 vol.)(München: Wilhelm Fink Verlag, 1991),第165页。

① 马克斯·拉法埃尔(Max Raphael):《图片专论:柯罗的〈罗马风景〉》(1937/39) (“Monographie eines Bildes: Corot ‘Römische Landschaft’”, 1937/39),见马克斯·拉法埃尔《工人、艺术和艺术家》(Arbeiter, Kunst und Künstler)(Dresden: VEB Verlag, 1978),第71页。

② 康拉德·费德勒(Konrad Fielder):《关于艺术活动的起源》(1887) (“Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit”, 1887),见戈特弗里德·玻姆(Gottfried Boehm)编《关于艺术的文章(第二卷)》(Schriften zur Kunst, 2 vol.)(München: Wilhelm Fink Verlag, 1991),第115页。

确运用”，“那些‘批评家’真正看过的实际上是其他图像；观察过大自然的艺术家向批评家如实‘汇报’自己的亲眼所见，批评家会以这幅图不酷肖自然的真实而愤怒”。<sup>①</sup>事实上，他们不满的真正原因只是这幅图看起来不像他们已经习惯的传统图像。

弗莱用法国印象派画家克劳德·莫奈的画阐明自己的想法：“莫奈作为一位艺术家的杰出成就在于，他以令人叹为观止的能力忠实再现自然界的某些方面，但他的天真无邪和真心诚意被公众当作最大胆的欺骗。”<sup>②</sup>在现代艺术初期，许多艺术家，如法国著名画家塞尚，都有类似境遇，能够逃脱这种命运的只有那些突破传统绘画风格老路的艺术家，比如我们所说的匿名星系风景画画家。

（作者单位：德国卡塞尔大学艺术与设计学院

译者单位：湖南师范大学外国语学院

中南民族大学文学与新闻传播学院）

学术编辑：张强

---

<sup>①</sup> 马克斯·拉法埃尔(Max Raphael)：《图片专论：柯罗的〈罗马风景〉》(1937/39) (“Monographie eines Bildes: Corot ‘Römische Landschaft’”, 1937/39), 见马克斯·拉法埃尔《工人、艺术和艺术家》(*Arbeiter, Kunst und Künstler*) (Dresden: VEB Verlag, 1978), 第 77 页。

<sup>②</sup> 罗杰·弗莱(Roger Fry)：《论美感》(“An Essay in Aesthetics”), 见罗杰·弗莱《视觉与设计》(*Vision and Design*) (London: Chatto & Windus, 1920), 第 18—24 页。