

# 具身观看与自由知觉

——数字时代视觉认知的“具身性转向”\*

支 宇

**摘 要：**数字时代视觉文化发生“图像转向”以后，在视觉机器的助力之下，文化工业和图像产业从业者可以轻易、快速而高效地从事一切形象生产。作为人类个体心智和身体和谐运作最精妙的活动之一，视觉艺术如何重建视觉想象力，如何反抗以传统透视主义为核心的视觉中心主义观看机制与图像专制？从当代艺术理论与创作实践看，以具身观看与身体经验为导向来部署与重建自由知觉是视觉文化回应时代课题最为重要的理论进路。

**关键词：**视觉文化 具身观看 图像转向 自由知觉

DOI:10.13760/b.cnki.csalt.2020.0072

1970年2月25日，当奥利弗·斯坦克（Oliver Steindicher，美国抽象表现主义画家马克·罗斯科的助手）步入工作室的大门，旋即发现罗斯科（Mark Rothko）早已停止了呼吸。第二天，警方确定其为自杀，因为尸检报告显示罗斯科割腕以后还服用了大量的巴比妥类药物。令人唏嘘的是，仅仅三个月以后英国伦敦 Tate Modern 美术馆永久陈列的罗斯科空间正式拉开帷幕。一个将自己的名字深深刻写在当代艺术史上的优秀画家，就这样离开了他热爱的世界。

从20世纪绘画史的发展来看，罗斯科的自杀，不仅是他个人的人生悲剧，更像是视觉转型时代一个关于绘画艺术生存危机的隐喻。这位毕生挚爱架上绘画的艺术家事实上以自己的决绝行为向当代艺术理论提出了一个巨大而深刻的疑问。这个问题是，随着照相、摄影、信息传播等现代影像技术的迅猛发展以及现成图像的大规模增

---

\* 本文系2020年度教育部人文社会科学研究一般项目“新中国美术七十年乡村叙事的区域分化、在地性与空间政治研究”（20YJA760114）、四川大学创新火花库重大项目“中国当代美术的区域分化与空间认知”（2019hhs-24）和四川省教育厅“视觉艺术与认知科学跨学科交叉课程建设”（SCGJ2018071）的前期成果。

殖与泛滥，作为人类最古老的个体性与手工性艺术门类，视觉艺术究竟还有着什么样的价值、意义与存在的必要性？进而，视觉如何在图像专制与视觉规训的时代境遇中重获作为“自由知觉”的位格与性属？显然，这不是罗斯科个人的疑问，也不是20世纪艺术家们才会追问的问题，它同样也是我们这个时代一个严重甚至更为迫切需要得到回答的问题。

## 一、图像转向与影像的剥夺：为视觉想象力而奋斗

只有回顾艺术史，我们才能理解罗斯科割腕离世的苦衷、追问与深意。罗斯科离世前后，正是以安迪·沃霍尔（Andy Warhol）为代表的波普艺术声誉鹊起的时代。众所周知，20世纪50年代末，波普艺术诞生于英国。英国艺术家理查德·汉密尔顿（Richard Hamilton）创作的拼贴画作品《究竟是什么使今日家庭如此不同、如此吸引人呢？》（Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?）在伦敦题为“此即明日”（This is Tomorrow）展览中的展出是波普艺术诞生的标志性事件。按汉密尔顿的说法，“波普”意味着流行、青春、廉价、易逝、量产、有趣、性感、有魅力等特征与因素。归结起来，波普艺术是绘画艺术主动适应现代消费社会背景的艺术征兆。从汉密尔顿到利希腾斯坦（Roy Lichtenstein），从罗森奎斯特（James Rosenquist）到大卫·霍克尼（David Hockney），从安迪·沃霍尔到杰夫·昆斯（Jeff Koons），1960年以来著名的波普艺术家们不仅在艺术观念上有意识地运用现成商业活动和大众文化的流行图像，而且还在进行艺术创作和图像生产过程中大量运用摄影照相和丝网印刷等图像复制技术。显然，作为传统手绘艺术的最后一代传人，抽象表现主义艺术家罗斯科面对这样的社会境遇与文化景观，一直感到焦虑不安，甚至愤愤不平。

不能不说，罗斯科确实不愧为一个对艺术处境与生存状况极为敏感的艺术家。他在波普艺术产生的最初阶段，就已经预感到了一个大众图像时代的来临。他的决绝反衬的无疑是这个时代的强悍与嚣张。20世纪视觉文化的这一基本特征与趋势在当代文化批评家 W. J. T. 米歇尔那里被提炼为一个极为简洁有力的命题：“图像转向”（Pictorial Turn）。自从1994年米歇尔在《图像理论》一书中提出这个命题以来，视觉文化与当代传媒学界出现了各式各样的诠释路径。为了回应20余年以来批评界这些众说纷纭的观点，特别是那些望文生义的理解，米歇尔专门为2018年出版的中文版《图像何求？——形象的生命与爱》一书写了针对性很强的前言：《致中国读者：形象科学的四个基本概念》。在这个前言中，米歇尔指出，图像转向并非仅仅是一种现代性现

象,不能将它局限在当代视觉文化领域。“图像转向是从词到象的转向,并不是我们时代特有的。”也就是说,它涉及的其实是文字与图像之间的关系,是对理查德·罗蒂(Richard Rorty)所说的“语言学转向”的接续。“形象(不仅视觉形象,还有词语隐喻)已经成为我们时代的一个迫切问题,不仅在政治和大众文化中(在此领域它已经是一个尽人皆知的问题),而且在关于人类心理和社会行为的普遍反思中,以及在知识结构自身之中。”<sup>①</sup>对于米歇尔所说的“图像转向”这个“迫切问题”,法国视觉文化批评家雷吉斯·德布雷(Régis Debray)则提出“视像时代”一词来描述当代文化的基本属性,并将其归结为“眼见即实”(What you see is what you get)的文明或时代。这个时代有着全新的视觉法则与秩序:“视觉时代的方程式:可见=现实=真相。”<sup>②</sup>德布雷在人类文明从“偶像时代”到“艺术时代”再到“视像时代”的演进中看到了“视频专制”时代的来临:当代人正将图像等同于现实,将“可见的”等同于“真正的”“不可变更的”或“天然正当不容置疑的”,其结果必然是,“不可见的东西”彻底消失,变得完全没有任何意义。在这样的时代,什么是我们最为迫切需要解决的问题?德布雷认为,那就是要重建视觉想象力,就是要反抗图像,反抗“眼见即实”的图像—话语逻辑,而“为想象力而奋斗”就意味着与“一切皆图像”的社会现实进行反抗和斗争。

图像转向以后,视像时代的绘画艺术直接承受着当代影像技术的剧烈冲击,其强度根本不亚于以语言文字为主导媒介的文本文化所面临的境遇。法国思想家维利里奥(Paul Virilio)认为,继望远镜、显微镜、照相机、摄影机等形形色色影像设备与遥感卫星、电子网络远程传输装备出现以后,以暗箱机制为核心原理的视觉机器极大地增强了我们观察与掌控图像与世界的的能力。这些“技术义肢”成为主体最有效的探测、接受与传递信息的工具,它们为主体所创造和运用,但是很快异化为主体极度依赖之物,甚至成为人须臾不可离开的东西,直至内化为主体身躯的一部分。<sup>③</sup>作为人类个体心智和身体和谐运作的精妙活动之一,架上绘画被视觉机器剥夺了逼真、肖似、形象、尺度和速度以及难度与偶然性等优势与特征。经过图像制作的大规模剥夺,这些“技术义肢”还留下一些什么给画家们呢?也就是说,在视觉机器的助力之下,文化工业和图像产业从业者可以轻易、快速而高效地从事一切形象

① W. J. T. 米歇尔:《图像何求?——形象的生命与爱》,陈永国、高焱译,北京大学出版社,2018年,第XI页。

② 雷吉斯·德布雷:《图像的生与死:西方观图史》,黄迅余、黄建华译,华东师范大学出版社,2014年,第325页。

③ 保罗·维利里奥:《视觉机器》,张新木、魏舒译,南京大学出版社,2014年,第27页。

生产,那么,缓慢、不准确、非标准化的个人架上绘画究竟如何证明自己的存在意义与价值?

## 二、作为 Painting Flatbed 的身体与知觉经验

无论有意还是无意,当代艺术事实上一直在试图回答这个问题。甚至可以说,活跃在印象派和后印象派以来现代艺术史长河中的艺术家们或明或暗地都在回应着这个视像时代的根本性问题。联想到罗斯科,远的不说,即使是抽象表现主义和纽约画派自己,在面对图像转向这一强劲的视觉机制扩张和演进的时候,也努力在观看方式与表征方式上进行着程度不同的调适和顺应,直至抵达反面对抗的境地。

与罗斯科相比,同为抽象表现主义艺术家的杰克逊·波洛克(Jackson Pollock)更多地以走向身体、走向知觉经验的全面激活与在场,来回应这个视像时代的图像专制。作为行动绘画的代表性艺术家,他以反写实的、巨幅的“颜料滴淌”画面来对抗光滑、平整而类同的客观化图像霸权。波洛克引入了“身体的在场”,他热衷于表现特定时刻的生命感受与知觉经验,画笔、棍子,抑或盛在罐子中的颜料成为他记录身体知觉并在二维平面上留下印迹的手段与方式。从图像表征过程看,行动绘画没有先行于艺术表达的先验在场:无论是再现对象还是理念意识。当代文化场域中,大众流行图像的生产与再生产已经远离了目光的观看:影像机、监控器、镜头代替了主体的眼睛在观看世界与感知事物,没有体温、没有个性的观看被大批量生产制作出来。然而,在波洛克这里,他的绘画不再依赖于艺术家静止的观看来阅读世界,不再通过画笔,而是通过剧烈的身体运动来创作。传统架上绘画指尖微妙的手感与心绪在波洛克的创作过程中被放大为手臂和腰肢的摇晃、抛甩与扭动,甚至整个身躯的奔跑、跳跃与翻滚。与其说波洛克的行动绘画是在反抗传统绘画的透视方式和错觉主义,不如说他是在以一个独特的方式来回应那个时代开启的图像专制。通过将身体知觉的彻底导入,美国当代艺术批评家哈罗德·罗森伯格(Harold Rosenberg)和列奥·施坦伯格(Leo Steinberg)都分别指出了波洛克行动绘画所具有的超出现代性绘画的重要艺术史意义,认为他呈现了抽象表现主义希望从格林伯格凝固的现代绘画“平面性”法典中出走的焦虑与决心。比如,施坦伯格就提出“平台式画面”(Flatbed Picture Plane)的概念来描述抽象表现主义之后当代艺术的新趋势。“平台式画面的东西,远不止是一种表面特征,如果它被理解为一种绘画中的变革,这种变革改变了艺术家与图像之间、图像与观众之间的关系……远远超出了绘画平

面,或绘画本身的问题的变革的征候。这是艺术震荡的一部分,它足以使所有纯粹范畴变得不纯粹。”<sup>①</sup>按施坦伯格的说法,“平台式画面”可以将画家的艺术表现导向绘画活动本身,而不是那些绘画活动之已经存在的内容和观念,不仅传统架上绘画再现生活的理论与技术化为乌有,而且也与格林伯格式的“不可还原的纯粹平面性”现代绘画拉开了巨大的差距。作为一个全新的艺术史术语,“平台式画面”超越了抽象与具象、表现与再现、波普主义与现代主义,成为架上绘画走向包括装置、现成品和行为等非架上艺术的重要理论契机。也就是说,施坦伯格所言之“平台”概念当然不同于“有深度的”传统绘画,同时,它与格林伯格的“平面”截然不同。“平台”(flatbed)之所以异于或者说优于“平面”(flatness),最根本的一点在于它引入了身体知觉这一决定性因素。其结果是,施坦伯格的艺术批评得以超越格林伯格而将诺兰德、史特拉、劳申伯格和安迪·沃霍尔一起拉入当代艺术叙事的论述领域与对象当中。

从遗忘身体到发现身体、从漠视媒介到突出物性、从限制视角到拓展视角……当代艺术所有创新性发展都是反抗图像专制这一根本目的的体现方式。视觉机器的诞生及其对主体观看器官的替换并非人类视觉史的常态。虽然西方逻各斯中心主义哲学家一贯推崇视觉与真理的内容关联,虽然视觉现代性本身必然源出于西方审美感知的视觉中心主义传统,然而,追溯思想发展史,我们仍然能够观察到一道隐秘的精神足迹——从哲学家亚里士多德、贝克莱到康德,从形式主义艺术理论家李格尔、沃尔夫林到福西永,在他们的思与言中,我们不断读到关于触知、听觉和视觉等对于心理认知与心智发展重要作用的关注,读到对视觉与其他身体感知联系的讨论。比如英国经验主义思想家贝克莱的视觉理论就曾经被现代视觉中心主义的认知理论所漠视与淡忘。事实上,贝克莱在知觉经验上坚持用联想主义的整体观察来解释人们对现实世界和周围事物的感觉与认知。在空间或深度知觉问题上,贝克莱在《视觉新论》一书中细腻分析出它与架上绘画的观看机制具有密切关系,因为二者都是以二维平面来再现三维空间的现象。只不过,架上绘画使用的是二维画面,而在日常生活的观看行为中,人们使用的是生长于眼睛底部的视网膜而已。与其他经验主义者不同,贝克莱认为,知觉空间的深度意识并不是纯粹的观看活动与视觉印象,它的产生事实上是包括视觉在内的整个身体多种知觉共同运作而产生的结果。“能提示距离的各种观念,共有数种:第一就是由

---

<sup>①</sup> 列奥·施坦伯格:《对批评状态的反思(另类准则)》,安静主编,《白立方内外:ARTFORUM当代艺术评论50年》,生活·读书·新知三联书店,2017年,第131页。

眼的运动而来的感觉。”<sup>①</sup> 贝克莱特别指出，除了视觉，距离产生于身体知觉的综合。在他看来，人们的深度经验和空间纵深意识其实上依赖于视觉印象、触觉记忆，还有身体运动感觉的联动。贝克莱分析说，有关运动的感觉与记忆，当然与眼睛的观看与注视有关，但它不可能简单地产生于身体静止的生理经验。相反，人类的三维性的深度意识与运动感觉必然基于人们在不同时间点与距离对某些对象的觉知。每一次移动或角度的变化都会导致观察对象在主体知觉系统中留下不同的印迹，反复多次的运动经验与身体移动通过走向物体、触及物体的连续感觉经验与眼肌感觉最终形成一种统一的知觉关系。

既然身体知觉经验是整体性的，是包括视觉、触觉、运动感觉等多种知觉经验共同运作的结果，那么，现代绘画的视觉中心主义就必然会在审美感知综合性系统这一生理学基础层面崩塌。格林伯格苦心经营的现代主义绘画平面性这一壁垒也因现成品和行为艺术等超视觉因素的渗入而断裂和解构。从目光的观看到身体的触知，从静观的凝视到空间的移动，艺术的表现与欣赏发生了感知方式的根本挪移，身体的在场与知觉经验成了艺术作品创作与展示的重要维度。艺术家的直觉活动得到思想家梅洛-庞蒂等现象学家的理论支援，他在《知觉现象学》和《眼与心》等著作中对塞尚等艺术家的论述重写了审美活动的身体、知觉、主体、表达和世界等观念与看法。世界的展开不是感知主体与物理现象之间的单向度认识关系，而是身体居间和知觉经验在场的可逆性艺术关系。梅洛-庞蒂通过身体现象学理论来讨论身体与观念、知觉与意义的关系。我们的身体不是精神与意识的物质性存贮空间，它将人生在世的所有感觉、知觉、情绪、记忆、理解力与物理环境、社会氛围与历史文化有机地结为一体，是一切意义表达的原始发生场与艺术表达的动力源。在他看来，艺术家的第一次创造既是对身体知觉经验和原初蛮荒世界的直接呈现，也是对表达方式与手段的全新创造。“在巴尔扎克或塞尚看来，艺术家不满足于做一个文化动物，他在文化刚刚开始的时候就承担着文化，重建着文化。他说话，像世上的人第一次说话；他画画，像世上从来没有画过。”<sup>②</sup> 梅洛-庞蒂将身体和知觉经验作为艺术创作的源头，在艺术批评家看来，这正为施坦伯格的“平台式画面”平整出和构筑起一个现象学哲学坚实的理论地基。这样，身体意向性和知觉经验必然成为当代艺术创作的奠基性因素，架上艺术也必然会基于这个根本性的绘画平台（painting flatbed）而获得进一步创新的动机与力量。

① 贝克莱：《视觉新论》，关文运译，商务印书馆，2017年，第30页。

② 梅洛-庞蒂：《眼与心》，刘韵涵译，中国社会科学出版社，1992年，第53页。

### 三、眼、手、心：从感觉的逻辑、笔触的痕迹到云的理论

如果将我们的思想视野从非架上艺术收回到架上绘画上来，图像转向之后的造型艺术如何在二维平面上持守眼、手、心之间古老的游戏、技艺与生命感觉？

受梅洛-庞蒂《眼与心》的影响，美学家德勒兹（Gilles Louis Rene Deleuze）在《弗兰西斯·培根》一书中专门列出《眼与手》一小节来讨论英国当代著名画家培根（Francis Bacon）在图像时代语境中的“感觉的逻辑”。德勒兹一开始就承认，艺术理论一直对绘画有着两条对立的思考路径：通过线条与通过色彩、通过观看/视知觉与通过手工/触知觉。然而，在进一步的分析中，为了更加贴近培根的绘画经验，德勒兹并没有受制于上述传统艺术理论的二元对立，而是更为细腻与深入地将绘画行为中身体的感知与运用或视觉与触知的关系列举为四种形态：“数码的、触觉的、纯粹意义上的手的，以及触觉般的视觉的。”<sup>①</sup>在上述四种形态当中，“数码的”是纯粹化的视觉方式，它最明确地体现了主体工具性操作活动过程中“手对眼睛的从属：视觉变得内在化了”。在纯粹数码化或计算性的活动中，作为人身体的一部分，手被简化到了“手指部分”，只作为有针对性的选择对象，并且仅作为与纯粹视觉形式相对应的部位才能显现与存在。这表明，德勒兹对当代视觉霸权的艺术知觉形式有着高度的警觉。最值得注意的是，德勒兹在这里提出了“触觉的视觉”这一独特概念，用以描述这样一种状态：“视觉本身在自己身上发现一种它所具有的触摸功能，而且这一功能与它的视觉功能分开，只属于它自己。”从触觉的视觉功能这个视角出发，德勒兹创造性地挖掘出培根绘画艺术独特的审美特征与当代价值。德勒兹的意思是，培根在他的创作中找到了介于具象与抽象、再现与表现、身体与观看、手与眼之间的第三条道路，他用一种具有触摸能力的视觉来取代纯粹化的现代性观看，从而以一种“感觉的逻辑”重塑了西方当代架上绘画的新面貌。

培根绘画的线条与笔触突破了单纯的视觉感知，动荡欲望与身体冲动被他那富有触觉特征的视觉语汇书写在画面之上。与培根相似，另一位英国当代著名画家卢西安·弗洛伊德（Lucian Freud）也擅长用角度、笔触、光线与线条等造型手段来增强绘画不同于人物照片的独特魅力。弗洛伊德的素描作

<sup>①</sup> 吉尔·德勒兹：《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》，董强译，广西师范大学出版社，2007年，第182页。

品更能够体现他有意识地将个性化视点、手感与线条作为中介来激活知觉经验与描绘对象之间的原初存在论关系。与传统画家不同，弗洛伊德在进行创作的时候并不是先画素描再画油画。恰恰相反，他的做法是画完油画以后再画素描，素描不再被当作创作的准备阶段而存在。在弗洛伊德这里，素描具有独立于油画创作的独特的艺术价值。当代美学家吕克·南希认为，线描存在于“在手和痕迹之间，在铅笔、鹅毛笔、圆珠笔或炭笔的冲力里，在那个从手走向痕迹，又从痕迹流回，让手再次弯曲的运动中——在这一切当中，一种冲动被轻轻地敲打，一种能量从整个的文化和历史中积聚，关于世界的一整个思想或经验开始从线痕的振动中聚焦起来”<sup>①</sup>。弗洛伊德的素描创作正是他贴近身体、融入知觉经验的手段之一，对他来说，“素描就是性感的和感性的惊叹”。弗洛伊德的线描穿行在艺术家与世界的身体之间，它构成着富有体温的知觉世界，将观看者从单纯的视知觉那里激发出来，投入到更具冲动与欲望的身体动姿当中。

根据法国艺术史家于贝尔·达弥施（Hubert Damisch）的研究，在西方油画史上，受制于透视体系的理论原则，文艺复兴以来的艺术一直努力排除对云层的表现。对这一艺术史叙事的惯常句法，达弥施通过对埋在文艺复兴绘画史研究中的科雷乔来重新进行思考。在达弥施看来，作为第一位“巴洛克画家”，科雷乔在巴洛克风格盛行一百多年前就已经自觉在湿壁画巨作中努力表现云，并能通过对透过云层那些“光线的魔力”的表现开创了一种不同于经典线性空间透视法则的艺术方式。在《云的理论》一书中，达弥施写道：“云是科雷乔的绘画语言中几个关键的词汇之一……云的结构是非常吸引他的，既因为它们的可塑性，又因为借助于它们，他可以对身处其中的人或物进行任意的调配，分离或混合在云层里的人物就不再受万有引力的影响，也不受单一的透视原则束缚，同时又可以任意缩短、变位、变形、顿挫、拉近，把杂七杂八的事连到一起。”<sup>②</sup>达弥施是一位视觉文化理论家，他的“云理论”在文艺复兴艺术史中发现西方艺术史早已经蕴含着对抗单一透视原则的根苗与源头。如果说他在视觉研究领域中成功地践行了福柯的“知识考古学”，那么，施坦伯格对毕加索的研究则更具有视觉艺术研究原本就有的朴实性。

从身体美学角度看，施坦伯格在《阿尔及利亚女人与一般意义上的毕加索》一文中揭示了现代艺术对西方传统透视法则的冲击与改写，其思想视野

① 让-吕克·南希：《素描的愉悦》，尉光吉译，河南大学出版社，2016年，第118页。

② 于贝尔·达弥施：《云的理论：为了建立一种新的绘画史》，董强译，江苏美术出版社，2014年，第17页。

与其说是从沃尔夫林以降形式主义的反思,不如说是知觉现象学视角对原初审美感知的回归。《阿尔及利亚女人》是法国浪漫主义画家德拉克洛瓦的名作,对后世艺术家与批评家有着很强的吸引力。1954年12月到1955年3月间,毕加索一共创作了15幅向这幅浪漫主义经典名作致敬的作品。施坦伯格的分析回避了生平与心理分析的阐释学原则,而是从视知觉与透视观的局限来进行讨论的。在人体题材作品中,毕加索立体主义绘画的艺术史贡献不是什么全新的问题,而是对透视主义传统的又一次挑战和反思。总结起来,施坦伯格认为15幅《阿尔及利亚女人》集中体现了毕加索一个“最为隐秘的追求”,不是他的性冲动,也不是他简单地将立体主义造型语言扩展至人体题材的意义,而是如何在传统透视主义造型语言体系里全方位地再现人物:“同时将睡者的姿势安排成俯卧与仰卧的样子;换句话说,让她同时可以从正面与背部被看到……而不发生身体的肢解,不发生各个侧面的分享的情况,而是作为一个紧凑的、轮廓分明的身体……”<sup>①</sup>为了全方位再现人物对象,毕加索对阿尔及利亚女人的立体主义与传统架上绘画的其他四种表现方式一一进行了研究与拓展:“连续的正面与反面”“从一面镜子里反射出的反面”“呈现在舞台后部另一个敏感者眼里的同一个对象”和“像蛇一样扭转的人物”。但毕加索的立体主义绘画仍然受制于固定视点的经典透视法则,在这里,目光的观看获得了多个视角,但是身体本身的移动仍然没有得到表达。换句话说,身体,作为原初知觉载体的身体,以及与身体融为一体、一气贯通的世界和对象仍然没有得到全方位的呈现。它们呼唤着新一代艺术家以新的方式来进行创作与表现。

#### 四、数码电子设备时代艺术的“视觉落差”与身体触知

英国当代艺术家大卫·霍克尼(David Hockney)就是时代呼唤出来的反抗单一透视观念的最有代表性的一位画家。与毕加索的立体主义语言方式不同,作为一位本雅明所谓“机械复制时代”的艺术家,霍克尼用一种更具有时代感觉的表现手法——拼贴,来营造多点透视和自由观看的视觉效果。“拼贴本身就是一种绘画形式。我一直觉得它是20世纪伟大深刻的发明。将一层时间叠于另一层时间之上,不是吗?”<sup>②</sup>

<sup>①</sup> 列奥·施坦伯格:《另类准则:直面20世纪艺术》,沈语冰、刘凡等译,江苏美术出版社,2013年,第167页。

<sup>②</sup> 马丁·盖福特:《更大的信息:戴维·霍克尼谈艺录》,王燕飞译,上海人民美术出版社,2013年,第120页。

1986年,霍克尼展出了著名的《梨花盛开的公路》,这件作品由艺术家用几十张不同的照片拼贴而成。虽然没有身体的直接在场,但是,构成画面的每张照片都是霍克尼亲自拍摄完成的,它们留存着不同时间、不同距离、不同心绪中的身体情状。作为知觉经验的印迹,这些重重叠叠的拼贴照片让“一层时间叠于另一层时间之上”,仔细看去,表面统一的视点实际上重合着几十个不同的视点,传统单一视角的透视在霍克尼艺术作品中易容为与毕加索作品异曲同工的艺术效果。

对摄影和照相的巧妙运用是霍克尼以经典透视法则之矛攻经验透视法则之盾的惯常手法。在《落差:经受摄影的考验》一书对摄影与电影的讨论中,达弥施提出了“落差”这个非常新颖的概念来分析当代画家面临的处境。所谓“落差”,“首先指的是摄影以及作为它后代的电影在闯入艺术实践之后造成的层面的断裂。这一断裂体现在话语上:在谈论‘艺术’以及艺术史的时候,已经不能不考虑到这一图像制造,乃至模仿或表现的制造的机械、化学和工业形式的闯入。……从此以后,我们再也无法假装认为,这些实践是处于同一层面上的”<sup>①</sup>。摄影当然不能代替绘画,但是,我们却不能无视摄影对绘画所产生的革命性影响,达弥施形象地指出,绘画与摄影之间有着文化空间和表征方式的“落差”和“坡度”。霍克尼正是一位敢于正视与直面当代视觉机器的艺术家,他在自己的创作中不断地寻找单一透视原则之外的其他可能性。在他的作品面前,传统透视法则显现出它的刻板、教条与公式化:它只能将我们丰富的知觉经验凝固为一个通向画面背后那个虚构的视线“没影点”,所有能够持续引发我们生命经验和情感感受的真正艺术性因素都消失在画面那些僵硬的空间与造型技巧之外了。

技术与艺术究竟是一种什么关系?当代绘画对身体知觉的回归是否一定意味着对电脑、网络、Photoshop、iPad和虚拟现实等当代图像技术的对抗?霍克尼对此的回答是否定的。他一边反抗单一透视原则,不断向原初知觉经验回返,一边却又追踪着当代图像技术与手段,试图让当代电子产品与技术艺术化与肉身化。在晚期作品中,霍克尼出人意料地尝试使用iPad来进行创作,他试图在光滑、平整、模式化的电子屏幕中重新唤起身体全面的知觉系统。作为iPad暗箱视觉中心主义的技术义肢,iPad绘画设备无疑继续延伸着传统暗箱式的观看机制及其对原初知觉经验丰富性的剥夺。霍克尼的努力显然是反向的,他尝试让手的触摸、移动与捧举等身体运动的轨迹能够像传统

<sup>①</sup> 于贝尔·达弥施:《落差:经受摄影的考验》,董强译,广西师范大学出版社,2007年,第vi-vii页。

绘画媒介一样留存在内存、硬盘和电子显示屏上。他甚至还用 iPad 设计师提供的电子光笔,这显然是试图将工业化的电子产品通过身体知觉转化为身体知觉部署过程中的一个环节。从笔触的模式化风格看,iPad 画板无疑是电子性的类艺术介质,无论是巴洛克的动感色块,还是安格尔温润光洁的光线效果,或是凡·高热情奔放的线条,一切艺术语言实质上都在计算机二进制代码和算法的掌控当中。然而,霍克尼的创作证明,电子光笔和触摸屏与身体知觉并非水火不容,iPad 作品中的每一个笔触照样能够记录出电子设备与身体感知之间的交融性关系,虽然不如传统绘画媒介那么丰富与无限,但也能充分体现出艺术家的身体在与电子产品接触中的个体化知觉经验。他的探索表明,科技进步只要不发展为唯科技主义或工具理性至上主义,就并非身体感知系统必然的对立者与摧毁性力量。

从西方当代艺术发展看,我们曾着重从艺术创作与实践的角度简略梳理过 20 世纪西方当代艺术从视觉中心主义向身体知觉开放的审美动向:“从身体的物感空间到身体触知的文化记忆,再到笔触的欲望机制,世界范围内的当代艺术所孜孜探索的其实是对现代视觉霸权中心机制的逃离以及艺术认知过程中身体触知回归的可能性。”<sup>①</sup>西方如此,中国当代架上绘画又何尝不是如此?20 世纪 80 年代以来,中国当代艺术架上绘画实践多有变迁,从乡土写实到“85 新潮”,从古典主义到新生代,从超级写实主义到表现性绘画,从波普艺术、卡通趣味到重大历史题材创作,所有成功的艺术创造都有意无意地呼应着身体知觉经验的重现与回归。21 世纪以来,受数字媒介迅猛发展的影响,中国社会全面进入“后真相”时代,“‘后真相’现象隐含的重大理论问题是,当今求‘真’问题的主要对立范畴由‘谬’向‘伪’发生转向”<sup>②</sup>。要应对虚拟化数字传媒所引发的“后真相”,重建身体的在场与真实的空间经验无疑是最为有效的路径与手段。只不过,正如霍克尼在《隐秘的知识》中所言,时代的紧迫性尚未为中国当代艺术理论与批评照亮这个潜在而隐秘的知觉线索。

割腕离世前一年,罗斯科于 1969 年接受了耶鲁大学颁给他的荣誉博士学位。在颁赠仪式上,66 岁的罗斯科回顾了自己孤独奋斗的青春时代,他既而感慨道:“这是一个冗词赘语、混杂和消费的时代。我们相信那些从事艺术的

① 彭彤、张莹:《当代艺术的身体知觉视角》,《文艺研究》,2018 年第 2 期。

② 胡易容:《“后真相”时代传播符号的“意义契约”重建》,《湘潭大学学报(哲学社会科学版)》,2019 年第 4 期。

人们，都渴望找到一种安详而宁静的状态。”<sup>①</sup> 消费社会时代必然混杂与充斥着形形色色的商业图像，痴迷身体知觉与绘画的罗斯科不见容于这样的文化景观与时代氛围。他极端的选择与他的个性有关，也与他的家庭变故和心理情绪有关，不过，其深层次原因则在于 20 世纪以来西方社会全方位扼杀身体知觉的视觉中心主义图像专制这一时代艺术氛围。我们当然不必赞美他的偏激，也不会简单认同他所渴望的安宁与宁静。面对自由知觉与视像专制时代之间的冲突，我们关心的是，人们从他的叩问中是否意识到绘画与摄影、“具身观看”与“视觉规训”之间的视觉“落差”与“坡度”，是否瞥见原初知觉世界的自由性、丰富性和不可见性？抑或，我们已经隐约听到了身体经验作为自由知觉本源的隐秘召唤？

**作者简介：**

支宇，四川大学艺术学院教授、博士生导师。

---

<sup>①</sup> 马克·罗斯科：《艺术何为：马克·罗斯科的艺术随笔（1934—1969）》，米格尔·莱米罗整理，艾睿尔译，北京大学出版社，2016年，第253页。