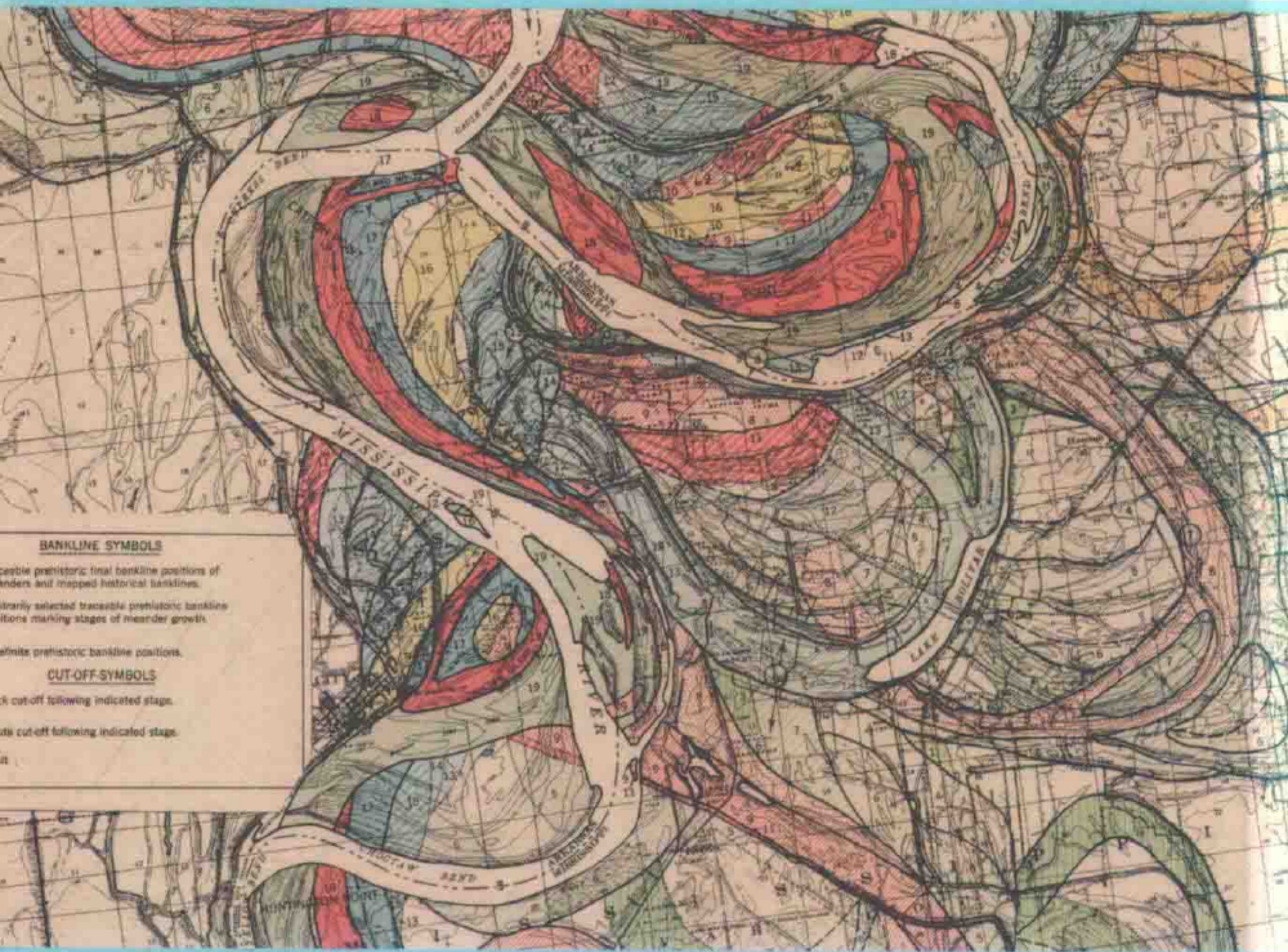




A PELICAN
INTRODUCTION 鹈鹕丛书



How to See the World

如何观看世界

上海文艺出版社

[英] 尼古拉斯·米尔佐夫 著 徐达艳 译



企鹅丛书——为纯粹的求知而出版，创始于1937年，企鹅图书的经典非虚构丛书品牌。用当代一流学者的晓畅文字，为人们感兴趣但无从入手的专业领域作导读。

《新科学家》年度图书

继约翰·伯格《观看之道》后，视觉文化研究领域的又一经典著作

视觉文化研究中最紧要的问题就是如何观看世界，但它不是简单去看眼前之物，而是将所见之物集合成与我们的知识系统和经验相匹配的世界观。

从 Google 图片到 Instagram，从视觉艺术装置到虚拟游戏，视觉图像在数量上出现大爆炸，困惑、无序、解放、焦虑同时产生，所有这些会将我们引向何处？纽约大学尼古拉斯·米尔佐夫教授，融合艺术、历史、理论及日常生活经验，与我们探讨：视觉文化是什么？如何从海量的视觉图像里发掘有用信息？视觉文化如何塑造、定义我们的生活，如何帮助我们改变世界？

“从自拍照到无人机战争，《如何观看世界》生动展示了视觉文化研究在廓清和理解各种文化与技术现象上的能力……所有对媒体、技术和观看的日常实践感兴趣的人，都有必要读一读这本书。”——W.J.T. 米歇尔（芝加哥大学艺术史教授）

封面图片

《密西西比河洪泛平原地图》

1944年，由陆军工程兵团的哈罗德·菲斯克（Harold Fisk）绘制

企鹅图书



Penguin Books

请开请拨95105715

上架建议：社科/畅销

ISBN 978-7-5321-6281-9



9 787532 162819 >

定价：58.00元



A PELICAN INTRODUCTION

How to See the World

如何观看世界

[英] 尼古拉斯·米尔佐夫 著 徐达艳 译
NICHOLAS MIRZOEFF

图书在版编目 (CIP) 数据

如何观看世界/(英)尼古拉斯·米尔佐夫著;徐达艳译.-上海:上海文艺出版社,2017.4
(企鹅·鹤鹑丛书)

ISBN 978-7-5321-6281-9

I. ①如… II. ①尼… ②徐… III. ①视觉艺术—研究

IV. ①J06

中国版本图书馆CIP数据核字 (2017) 第048416号

How to See the World

Copyright © Nicholas Mirzoeff, 2015

First published in the English language by Pelican Books, an imprint of Penguin Books Ltd.

All rights reserved.

Simplified Chinese edition copyright© 2017 by Shanghai Literature & Art Publishing House

Published under licence from Penguin Books Ltd.

Penguin(企鹅), Pelican(鹤鹑), the Pelican and Penguin logos are trademarks of Penguin Books Ltd.



® “企鹅”及相关标识是企鹅图书有限公司已经注册或尚未注册的商标。

未经允许，不得擅用。

封底凡无企鹅防伪标识者均属未经授权之非法版本。

著作权合同登记图字：09-2016-168

发行人：陈征

责任编辑：肖海鸥

书 名：如何观看世界

作 者：(英)尼古拉斯·米尔佐夫

译 者：徐达艳

出 版：上海世纪出版集团 上海文艺出版社

地 址：上海绍兴路7号 200020

发 行：上海世纪出版股份有限公司发行中心发行

上海福建中路193号 200001 www.ewen.co

印 刷：苏州市越洋印刷有限公司印刷

开 本：787×1092 1/32

印 张：10.5

插 页：2

字 数：196,000

印 次：2017年4月第1版 2017年4月第1次印刷

I S B N：978-7-5321-6281-9/G.174

定 价：58.00元

告 读 者：如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系 T: 0512-68180628

致 谢

一如既往，我要将这一切归功于凯瑟琳（Kathleen）和汉娜（Hannah），是她们向我展示了青少年是如何通过社交媒介认识这个世界的。我要感谢劳拉·斯蒂克尼（Laura Stickney）女士，是她委托我写了这本书，并且帮助我将这本学术书逐步转变为可以面世的大众出版物。我要感谢莫妮卡·施莫勒（Monica Schmoller）女士，她的编辑工作极具智慧又不失感性。书中的一切不足之处处理应由我一人承担。本书的所有观点是我和纽约大学以及密德萨斯大学（Middlesex University）师生们交流的结果，这两所大学是我执教和工作的地方，我要感谢这里的每一个人，同时也要感谢我曾经有幸访问过的其他地方的人们。我还要感谢约翰·伯格（John Berger）赋予我的启蒙知识，也要感谢视觉文化和英国文化研究中的女性主义方法。

谨以此书纪念文化理论家斯图亚特·霍尔 (Stuart Hall)，
是他引导并且启发了我们中的许多人，愿他的影响力长存。

前 言

1972年，宇航员杰克·施米特（Jack Schmitt）在阿波罗17号宇宙飞船上拍摄了一张地球的照片，据称，这是迄今为止被复制最多的照片。照片显示，地球以蓝色海洋为主导，其间穿插着绿色的大陆板块和漩涡状的云朵，于是，这个图像得名“蓝色弹珠”（Blue Marble）而逐渐为人熟知。

这张照片从太空的角度非常有力地描绘出了地球的整体感，视野中没有人的活动，没有人的存在。全世界几乎所有报纸都将它刊登在头版位置。

照片中，地球与图片的边框非常接近，它主宰了整个画面，彻底征服了我们的感官。拍摄时，太阳位于宇宙飞船的后方，因此这张照片展示出了地球被完全照亮时的状态，非常独特。此时的地球看上去既广袤无边又易于认知。观看者在学会识别地球各大板块的轮廓后，就可以看出这些抽象的形状是怎样成为一个有生命力的生动整体。这张照片将已知的与新奇的东西都融进一个视觉形式中，这让它变得易于理解且十分美丽。



图 1：美国宇航局（NASA），“蓝色弹珠”

照片发布时，许多人认为看见“蓝色弹珠”改变了他们的人生。诗人阿奇博尔德·麦克勒什（Archibald MacLeish）回忆起人们第一次看到地球全貌时的描述——“完整、浑圆、美丽、小巧”。有些人似乎是站在上帝的角度观看这颗星球，从而得到了一些有关精神与生存环境的教益。作家罗伯特·普尔（Robert Poole）将“蓝色弹珠”称为“一份倡导全球正义的影

像宣言”。这张照片激发出建立世界政府，甚至创造一门世界语言的乌托邦设想，其代表之一就是经典的反主流文化刊物《全球概览》（*The Whole Earth Catalog*）将这幅图片用于杂志封面。最为重要的是，这张图片似乎在展示地球是一个独立的统一整体。正如阿波罗号宇航员拉塞尔（拉斯蒂）·施韦卡特（Russell [‘Rusty’] Schweickart）所说，这个图像所传达的是：

全局最为重要，地球是一个整体，它如此美丽。你期望自己可以两只手各牵一个人，他们可以是各种冲突中互不相让的对立方，然后对他们说：“看，从这个角度看地球，看着它，究竟什么是重要的呢？”

即使在这张照片问世之后，也没有人从这个角度亲眼观看过地球，但我们中的大多数人认为通过“蓝色弹珠”，我们知道了地球的样子。

而现在，从特定视点观看到的那个“大同世界”已经遥不可及。在“蓝色弹珠”这幅图片拍摄后的四十年里，世界发生了四个重要的变化。今天的世界是“年轻的”“城市化的”“网络化的”“炙热的”。2008年是这四个标志性特征的分水岭。在这一年，城市人口数量有史以来首次超过了农村人口。以巴西这

个新兴的世界强国为例：1960年，巴西只有1/3的人口居住在城市；到了1972年，即拍摄“蓝色弹珠”的当年，巴西城市人口已经超过了总人口的50%；今天，85%的巴西人生活在中国，城市人口总数已经超过了1.66亿。

世界人口中的多数是年轻人，这是另一个重要特征。截至2011年，全世界人口中，30岁以下的人口超过了一半；在巴西，29岁及以下的人口占总人口数的62%。12亿印度人中，超过半数在25岁以下；在中国，也存在着年轻人口成为主力军的类似现象。在南非，2/3的人口低于35岁。根据凯泽家庭基金会（Kaiser Family Foundation）的统计数据，尼日尔1,800万人口中，低于15岁的占52%；在非洲的撒哈拉以南地区，超过40%的人口低于15岁。虽然北美、西欧和日本的人口可能出现了老龄化，但是全球人口年轻化的局面已然非常明晰。

第三个标志性的特征是连通性。2012年，超过1/3的世界人口接入了互联网，与2000年相比，增长了5.66倍。网络所连通的不仅是欧洲和美国，在新增互联网用户中，45%来自亚洲。但是，非洲撒哈拉以南区域（南非除外）和印度次大陆仍然是互联网发展欠发达地区，与全球数字化水平间存在较大的差距。截至2014年底，互联网大约有30亿人在线。谷歌预测：2020年，全球互联网用户将达到50亿。互联网已不单是一种新型的大众媒体，还是第一个全球通用的传播媒介。

通过互联网创建、发送、浏览各种图像，如照片、视频、

漫画、艺术、动画，是全球互联网运用中最值得关注的部分。经由互联网发送的图片数量非常惊人：每分钟上传至 YouTube 网站的视频超过 100 小时。每个月该网站的视频浏览总时长为 60 亿小时，即平均每个地球人每月观看一小时网络视频。其中 18—34 岁年龄群的人，在 YouTube 观看视频的时间比观看有线电视节目的时间要长（请记住，YouTube 在 2005 年才创立）。每两分钟，仅美国人所拍摄的照片数量就超过了整个 19 世纪所拍摄照片的总和。从 1930 年开始，全球每年的照片拍摄量大约为 10 亿张。五十年后，每年的照片拍摄量约为 250 亿张，此时的照片仍然是使用胶卷进行拍摄。到 2012 年，每年的照片拍摄数量为 3,800 亿张，且几乎全部为数码照片。2014 年，照片拍摄数量有可能达到 1 万亿张。2011 年的照片存量为 3.5 万亿张，到 2014 年，全球照片存档数增长了约 25 个百分点。同样在 2011 年，YouTube 的访问量达到了 1 万亿。无论我们喜欢与否，新兴的全球社会是可视化的。所有的照片和视频都是我们努力看清这个世界的方式。我们感到制作世界的图像并将这些图像分享给他人是必要的；我们为理解身边这个不断变化的世界，以及我们在世界中所处位置而付出努力，而这些图像是所有努力中的一个关键。

地球自身正在我们眼前变化。2013 年，距离上新世（Pliocene era）大概三百万至五百万年后，空气中二氧化碳的含量第一次历史性地突破了百万分之四十。尽管我们不能看到

这些气体，但是这一灾难性的变化正在发生。二氧化碳含量的增加致使热空气中的水分含量增多。冰帽融化致使海水增多。海洋变暖使得有更多的能量可以支持风暴形成，从而造成一场又一场空前的风暴。当飓风、地震造成风暴潮或海啸等被科学家称为“高海平面”事件时，它们的危害将急剧增大。从曼谷到伦敦再到纽约，全世界范围内创历史纪录的洪水一场接着一场，与此同时，世界的其他地区，从澳大利亚到巴西，从加利福尼亚到赤道非洲地区，都在遭受史无前例的干旱。今天的世界与我们在“蓝色弹珠”中看到的那个世界截然不同，并且它还在以极快的速度变化着。

所有这些新的视觉资料，使得我们在观看当下世界时很难确定自己看到了什么。所有这些变化没有一个是尘埃落定或稳固的。我们似乎生活在一个永远变革的时代。如果将这些增长的数据、网络化加年轻化的城市以及变化的气候放在一起，我们得到的唯一公理就只有——变化。毫无疑问，世界各地都有许多人在积极地改变用于代表我们这个时代的方式，从艺术到视觉与政治等各个层面。这本书帮助这些人以及试图理解所见之物的意义的所有人，去理解不断变化的世界。

思考一下 2012 年拍摄于太空的两张照片，可以让我们大致了解到自“蓝色弹珠”拍摄后，我们的视觉发生了多大的变化。2012 年 12 月，日本宇航员星出彰彦（Aki Hoshide）在太空拍摄了一张自己的照片。星出彰彦将摄像头转向他本人，略

过了地球、太空和月球等景观，最终创作出了“自拍照”，或者叫作自己拍摄的自画像。但讽刺的是，在这个图像中，我们无法找到任何关于他的相貌或者个性特征的痕迹，因为从他所佩戴的反射面罩上，我们只能看到他正在看的事物——国际空间站，以及位于空间站下方的地球。“蓝色弹珠”那幅照片向我们展示了地球，而星出彰彦只想让我们看到他本人。毋庸置疑，这无论如何都是一张夺人眼球的图像。这一次，通过重复“自拍”这一日常行为，相机和照片以一种更加直接的方式让太空变得真实而富有想象力，但是它不具备早期“蓝色弹珠”那张图像所带来的社会影响力。宇航员在他的自画像中是不可见、不可知的。似乎，“看见这一切”是最重要的，而是否亲自

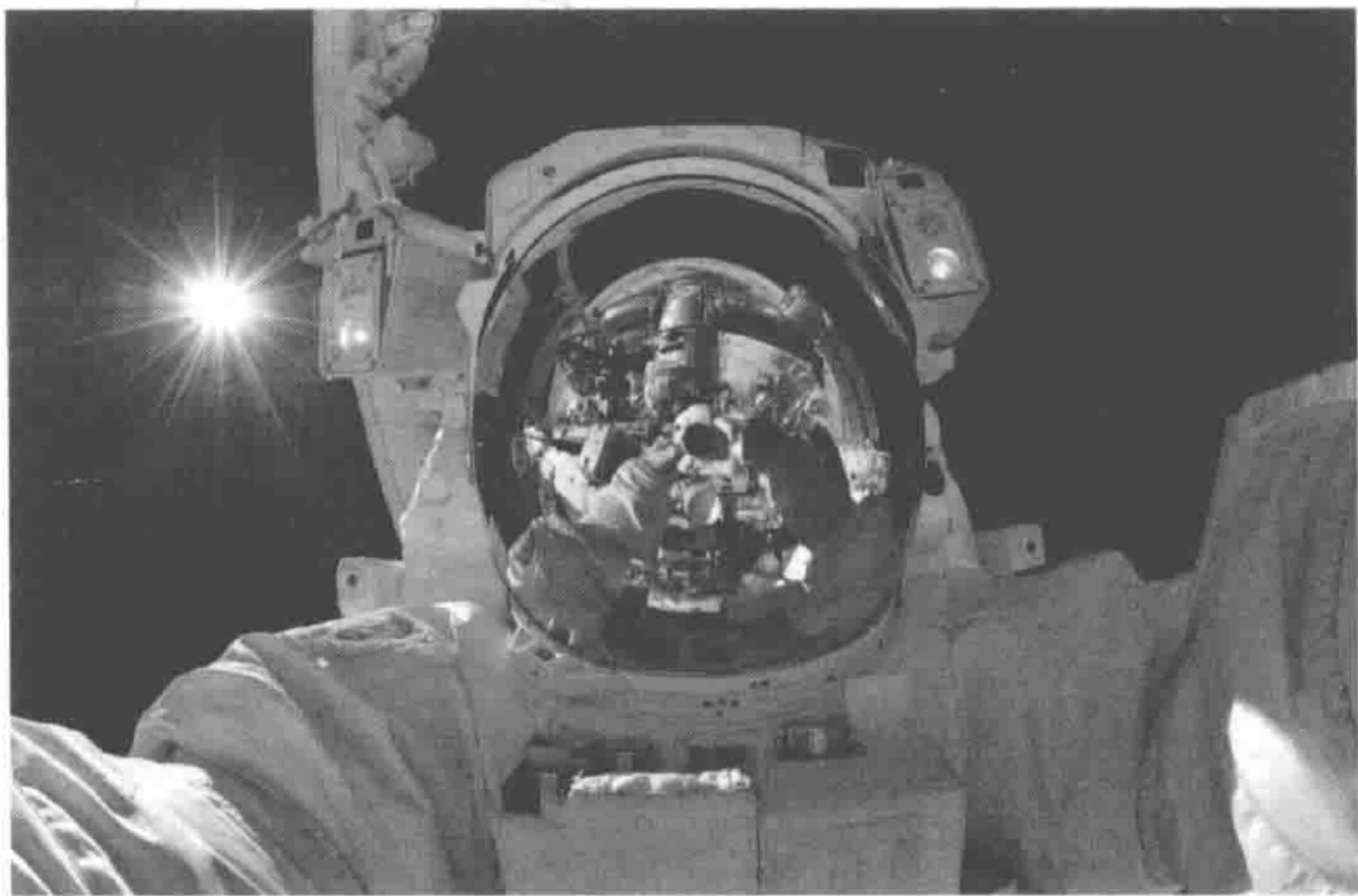


图2：星出彰彦，自拍照

去那个地点看则无关紧要。

还是在 2012 年，美国宇航局创作了一版新的“蓝色弹珠”。这张新照片实际上是由一系列卫星拍摄的数码图片组合而成的。事实上，从卫星轨道，即距离地球表面约 930 公里处，是无法看到地球全貌的。只有在距离地球表面 11,000 公里外才能看到全貌。经过校色后的最终版照片更利于表现美国而不是



图 3：美国宇航局，“蓝色弹珠” 2012

非洲，这张照片的下载量已经超过 500 万次，是目前为止，网络相册（Flickr）中访问量最多的一张照片。

我们可以从“蓝色弹珠”这张照片中“识认”出地球，但实际上，只有阿波罗 17 号上的三位宇航员真正看到过地球被完全照亮时的景象，1972 年后再也没有人看过。2012 年的这张“蓝色星球”照片看起来像从宇宙的某个地方拍摄的，而实际上并非如此。照片中的所有细节都是准确的，但是其虚幻性在于它给出的这个图像是从一个特定位置、特定时间点上拍摄的幻象。这个图像所使用的“排列式成像”（tiled rendering）是一种构造数码图像的标准化方法。我们从这些图像中粘合出一个世界，假设图像中的所见与真实世界既相符又等同。直到我们发现事实并非如此。

2008 年爆发的金融危机充分证明，一个看上去牢固的整体实际上是一些碎片的集成体。主流经济学家和政府部门声称已经经过精确计算的全球金融市场毫无征兆地就崩溃了。原来是因为这个系统的杠杆原理极其微妙，极小部分无法按期偿还抵押贷款的人引发了这场循环性的灾难，而世界金融市场极端密切地关联，这使得那个原本的区域性灾难不可能控制在区域范围内了。这个危机表明，无论你喜不喜欢，现在只有一个世界了。

与此同时，“一个世界”并不意味着所有人获得的东西是均等的。由于个人原因或者政治原因，个人在国家间迁移通常

非常困难，而困难程度部分取决于你所持有的护照。一个英国护照的持有者可以在 167 个国家获得免签，而一本伊朗护照，只能让你获得 46 个国家的免签。另一方面，货币的转移可以通过敲键盘完成。1979 年前，中国公民连持有外币都是非法的，而今天的中国主导着全球化贸易。理论上，全球化就是顺畅、简便，而实践中，全球化却是曲折、困难、极其耗费时间的。广告和政客告诉我们，至少在金融领域有一个全球统一的系统。日常生活却告诉我们，事实并非如此。

视觉文化

这本书旨在帮助你观看这个已经发生很多变化，并且还在不停改变的世界。它是我们每天生活在其中的视觉文化的向导。如同历史一样，视觉文化既是一个学术领域的名称，也是这个学科所研究的对象。视觉文化研究对象包含了我们所看到的事物、我们所有人对怎么观看所具备的心理模式以及由此得出的：我们怎么做才能观看。这也是我们将其称作视觉文化的原因：它是所有与视觉相关的集合体的文化。视觉文化不单指这些制作出来供观看的所有事物的总和，比如绘画或电影。视觉文化是那些可见之物与我们为所见之物赋予的名称之间的关系，同时它还包括那些不可见，或被排除在视野之外的事物。简而言之，我们不是简单地去看那些眼前之物，并将此称为视觉文化研究，而是将所见之物集成与我们的知识系统、

已有的经验相匹配的世界观。有一些机构试图规范这种世界观的形成——我们被一些机构告知：“这里没有什么可看的，往前走”，这也被法国历史学家称为“历史的警察版本”（*police version of history*）（2001）。当确实有事可看时，我们通常只选择让官方当局来处理。如果这是一起交通事故，这样的态度可能是恰当的。但如果这是一个关于我们如何将历史看成一个整体时，那么我们肯定需要亲自观看。

视觉文化这一概念作为一个独立研究领域开始广泛传播，这发生在我们观看世界的方式出现重要变化的前夕。1990年左右，冷战结束，冷战将世界划分为两个区域，相互之间几乎看不见对方，而冷战时期恰好也是后现代主义兴起的时期。后现代主义将现代主义的摩天大楼从朴素的立方体，转变成具有媚俗和模仿元素的戏谑式高塔，现在，这样的建筑占领了全世界的地平线。城市看上去已截然不同。围绕对性别、性、种族的疑问，一种新的身份政治形成了，它引导人们以不同方式看待自己。这种身份政治在冷战期间并没有把握成为全球必然趋势，并使人们开始怀疑世界拥有更好未来的可能性。1977年，在英国社会、经济危机期间，性枪手乐队（*Sex Pistols*）曾将这种情绪简洁而有力地概括为“没有未来”（*No Future*）。这些变化又因个人电脑时代的来临而加速，个人电脑时代将控制论下的神秘世界，用我们知道的电脑操作转换成一个用于个人探索的空间——1984年，科幻小说作家威廉·吉布森

(William Gibson) 将之称为“网络空间”(cyberspace)。视觉文化研究就是在那个时候闯入学术视野的。它将表现男女平等、政治批评等高雅艺术的研究与流行文化、新型电子影像研究结合在一起。

现今，通过人们大量而多样化地制作、观看、传播图像，一种观看世界的新方式正在产生，而这数量之大、方式之多是1990年的人们根本不可能料到的。现在，视觉文化的研究领域便是，在这个大到无法观看，却又重要到无法想象的世界里，该如何理解所发生的变化。大量的图书、课程、学位、展览，甚至博物馆都准备研究这一新兴的转变。1990年的视觉文化与今天的视觉文化间的差异在于，前者是从特定的观察空间观看事物，如博物馆或者电影院，而后者是在以图像为主导的网络化社会中进行观看。1990年，你需要去电影院观看电影（除非电视上重播），去画廊看艺术品，或者去某人的家里看他们的照片。现在，所有这些都在线上完成，并且无论我们在哪里，无论在什么时间点，只要想看就可以看。网络将视觉空间重新划分并进行拓展，但与此同时，用于展示图像的屏幕尺寸通常被缩小了，图像质量也下降了。今天，在曼努埃尔·卡斯泰利斯(Manuel Castells)所说的由电子化信息网络所构建的社会生活方式——“网络化社会”中，视觉文化是日常生活中的重要表现。这其中网络不仅为我们提供图像（那些与线上、线下的网络生活相关的图像）的入口，还为我们提供思考、体

验这些图像间关系的方式。

简而言之，视觉文化最为紧要的问题就是，如何观看这个世界。更准确地说，视觉文化所涉及的是，在一个不断变化、图像量极大扩充且图像中隐含许多不同视点的时代里，如何观看这个世界。即使与五年前相比，我们今天的世界也已发生了变化。当然，某种程度上说，这样的说法总是对的。但是现在的世界，变化之多、变化之迅速是前所未有的，并且，由于全球化网络社会的形成，如今一个地域性的变化可能会波及世界各处。

此书旨在提供一套视觉文化的思考工具，而不是设法囊括所有可以获得的巨量视觉信息。它观看这个世界的方式主要围绕如下观点：

- 所有的媒介都是社会媒介。我们使用这些媒介向他人描述自己。
- 观看活动其实是全身参与的一套复杂的感觉反馈系统，而并非只是眼睛。
- 和观看活动对照来看，视觉化就是用空中技术来描绘世界，正如它诞生之初来描绘战场一样。
- 现在，我们的身体就像数据网络的延展部分，能点击、链接以及自拍。
- 我们把自己所见和所理解的呈现在屏幕上，并

随身携带。

- 视觉理解是由我们所看见的和所学会忽略的^①共同组成的。

- 视觉文化不仅是观看正在发生的事情的一种方法，而且是我们创造变化的积极途径。

“当下”是我们关注的焦点，但是本书中有很大部分的叙述是属于历史性的，因为它是在追溯当今视觉文化的源头，视觉文化既是一个研究领域，也是日常生活的一种真实存在。抱歉，得推翻马歇尔·麦克卢汉（Marshall McLuhan）（1964）的理论了，现在的视觉艺术研究重点已经不再是媒介与信息了，而是创建、拓展新方法以收集归档视觉材料，并将这些视觉材料映射到不同的地区，以此来发现视觉和文化这两个整体之间的关系，并且认识到，我们正学着观看的首要事物就是在全球范围的变化。

这本书的开篇就是介绍“自画像”转变为无处不在的自拍的过程。自拍是在新型网络化、全球城市青年文化的第一个视觉产物。因为自拍吸收了自画像的历史，所以，我们可以探究，起于1990年左右的视觉文化这一学科的建设。“我们如何观看自己”引出了“我们如何观看”这个问题，以及对神经科

^① 知识系统使得我们的视觉放在一些固定的点上，而忽略了其他。——译注

学的深刻认知(第二章)。现在人们认为,人类的视觉似乎是一个多向性的反馈回路,而这是视觉艺术家和视觉文化学者早已提出的假设。眼见未必为实。我们所做的其实是一种表演。这种表演对于日常生活的意义,等同于“视觉化”对于战争的意义(第三章)。起初,战场景象的视觉化只能靠将军的大脑来实现,后来可以通过气球、飞机、卫星在空中运行来实现,而今天,可以通过无人机来实现。世界的这些景象都是通过屏幕获得的,而不是直接观看的结果。所以第四章介绍了网络化世界中的两个创造:从火车中看到的景象与电影的发明,以及今天无所不在的网络数码显示屏。这些屏幕似乎提供了不受任何限制的自由,但实际上,所见的世界的景象却是经过精心控制和筛选的。

在这些网络中,最为重要的是全球的城市,这里是我们大部分人所生活的地方(第五章)。在这些巨型的空间里,人口密集,学会如何去观看(也学着不去看那些可能会令人烦躁的事物)就像一个日常生存的必要条件一样。这些全球的城市是在早先的帝国城市和被冷战所隔绝的城市遗骸周边成长起来的。这里是破坏、幽灵、赝品的空间,这些世界级大都市的建立耗资巨大。现在我们已经学着如何去观看变化中的自然界(第六章)。或者,更准确地说,我们必须意识到人类是怎样将地球变成一个巨大的人工产品,这是一件空前绝后的超大艺术品。

与此同时，全球的城市也开始变得叛逆，成为一个永不安宁的地方（第七章）。在这里，城市的主力军——年轻人运用各种链接在社交媒体上以新的方式来展示自己，社交媒体改变了政治的定义，比如，开罗、基辅、香港这些城市在发展中国家进行抗议活动，到苏格兰、加泰罗尼亚等地区在发达国家中掀起独立运动。我们是生活在城市中，区域中，国家中，还是像欧盟一样的权力集合体中？我们怎样看我们所生活的地方？

变化的时代

尽管当下的转变看上去是史无前例的，但在以前的视觉世界中，也出现了许多类似的、发生巨大变化的时期。在 19 世纪，人类发明了照片、电影、X 光以及许多现在已被遗忘的视觉技术，因此，19 世纪被历史学家让·路易斯·科莫利（Jean-Louis Comolli）表述为“视觉癫狂”（frenzy of visible）的时代，这是一个非常著名的表述（科莫利，1980）。地图、显微镜、通信电缆及其他设备的发展使 17 世纪成为欧洲另一个视觉大发现的时期。我们甚至可以继续追溯到公元前 2500 年的一块陶片，那是第一次对世界进行的宇宙学表述。但是在个人电脑和网络时代兴起后的数码时代里，视觉图像的转化从绝对数量、地理范围以及聚合程度等方面就完全不同了。

如果我们站在更悠久的历史角度，就能觉察到非同寻常

的变化步伐。1895年，卢米埃（Lumière）兄弟在法国第一次记录了移动的图像。一百多年后，移动图像的普遍性和获取的便捷度就令人惊讶。第一台适用于个人使用的摄像机到1985年才出现，它很沉，是肩扛式的仪器，不太适合日常使用。直到1995年，数码摄像机发明，才使家用摄像机有了现实的可能性。在2000年苹果的“iMovie”程序面世前，剪辑还是一个昂贵且困难的任务。而现在你可以在手机中拍摄、剪辑高清视频，并将它传到网上。这些视频已经不仅是私人所有，通过首个真正的全球性媒介——互联网，越来越多的人可以观看并分享视频。虽然仍有很多人在使用电视，但是很难有人可以干预电视播放的内容，也很少有人可以将自己的作品放在电视上。在这个十年的结尾，互联网将改变我们看待所有事情的方式，其中也包括了看待世界的方式。

为了理解这种改变，我们可以比较一下印刷品的发行和流通。根据联合国教科文组织的统计，2011年全世界共出版220万册书籍。在欧洲，最后一位被认为已经阅读了所有可阅读的书籍的人是16世纪的改革家伊拉斯谟（Erasmus，1466—1536）。在印刷业漫长的发展史中，涌现出许多让作品出版的方式，从给编辑写投稿信到自己出版小册子，再到影印文件。其中，书仍然是最有说服力、最能打动人的形式。但是，书籍出版的大门只向那些可以说服编辑出版其著作的作者开放。而今天的网络，让每一个人都可以拥有一个链接去传播他们

的作品，传播的方式与正式的书籍出版商并没有明显的不同。E.L. 詹姆斯（E.L. James）自己出版的小说《五十度灰》（*Fifty Shades of Grey*）获得了全球性的成功，这本书已经在兰登书屋集团公司再版，售出共计超过一亿册，即使在十年前，这种事情都是不敢想象的。视觉图像，尤其是动态图像的变革仍然保持速度更快、范围更广的态势。

眼前的变化并不是简单的数量变化，还有种类的变化。出现在新的归档文件中的所有图像，无论是静止的还是动态的，都是数字信息的变体。从技术层面说，它们根本不是图像，而是计算机结果的呈现。正如数字信息学者温迪惠庆俊（Wendy Hui Kyong Chun）所说：“当计算机确实让我们‘看见’通常无法看见的事物，甚至，当它只作为我们视频聊天时用的透明的媒介时，它所做的并不是简单地将图像从一端传导到另一端，而是计算。”（惠庆俊，2011）当超声波扫描仪使用声波测量人体内部时，机器以数字形式计算结果，并将结果以我们熟悉的图像形式传导出来。但是它只是一个计算过程。当我们摁动一个现代相机的按钮时，它仍然会有快门的声音，但是相机的镜头——之前移动、发声的部位已经不存在了。数码相机参照了模拟胶片相机（analogue film camera）^①，但与模拟胶片相机并不一样。在很多情况下，我们在这些图像中能看到的东西是永远

① 即非数码相机的统称。——译注

无法靠自己的裸眼看到的。我们在数码照片中所看到的是一个计算过程，这种照片是将进行色彩和对比度处理后的不同图像拼贴而成的。这是由机器所提供的观看世界的方式。

非数码相片 (analogue photograph) 肯定也是经过处理的，它们或是使用剪接技术，或是使用从暗房中衍生出来的技术。尽管如此，相片中包含了某些形式的光源，这些光对光感材料表面产生影响，从而使得我们可以对最终的照片进行操作。一个数码图像是来自相机传感器中导入的数字符号的再现。所以改变最终的结果是非常简单和快捷的，现在，尤其是像 Instagram 这样的应用程序仅仅需要一个点击就可以创造一种效果，其中一些效果是模仿黑白胶片或偏光等固定的效果模式，另一些则是模拟暗房在胶片显影时的一些成熟技术。

在数码时代的早期，有些人担心我们将不能分辨出数码图像是否被修改过。事实证明，无论在业余层面还是在专业层面，识别出图像是否被修改都不是件很难的事情。比如，现在大多数杂志的读者都认定所有模特和名人的照片都被修过。他们掌握了一个在可接受范围内的灵活区域，在这个范围内，照片修改是可以接受的，但修改的程度不能大到荒谬。在技术层面上，一个熟练的修图工具使用者不但能分辨出一个图像是否被修改过，还能说出是如何修改的以及使用了哪种修改工具。在 2013 年年初，一个名叫曼泰·提奥 (Manti Te'o) 的大学橄榄球明星杜撰了一个假女友去世的故事，以赢得同情和关

注。网民察觉到他可能是在捏造故事后，在不到 24 小时的时间里，对提奥发表在网上的照片进行反向搜索调查，发现这张照片中的女人并不是提奥故事中的女主角。现在，有一些网站专门进行反向搜索。以前，这种侦查需要一个侦探连续工作数日或数周，而现在只需要几秒钟和几个点击就可以搞定。

1972 年，阿波罗 17 号执行任务时，英国艺术史家约翰·伯格为英国广播公司制作了一部精彩的电视节目《观看之道》（*Ways of Seeing*），并出版了配套的同名书。书和电视所获得的巨大成功使“图像”这个概念进入了流行传播领域，伯格将图像定义为“重新创造或重新制造的景象”（1973）。在这个意义上，一件绘画作品、一件雕塑与一幅照片、一个广告是相同的，伯格通过这样的定义取消了艺术的等级。伯格的这一观点对“视觉文化”这一概念的形成具有重要的作用。20 世纪 90 年代，“图像历史”（布赖森 [Bryson]、霍利 [Holly] 和莫克塞伊 [Moxey]，1994）这一简单的描述就是视觉文化最具权威的定义。德国批评家瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）1936 年所发表的著名论文《机械复制时代的艺术》（*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*）在 1968 年刚刚被翻译成英文，伯格正是从此论文中得到了启示。本雅明认为照片破坏了图像唯一性的观念，因为（至少在理论上）任何一张照片都可以无限量复制相同的模本，并进行传播。截至 1936 年，照片已有 100 年的历史了，所以这已经是一个旧闻了。但是，在报纸、杂

志、书籍中大批量印刷高质量图像的新技术，就像有声电影的兴起一样，使本雅明相信一个新的时代已经来临。

而伴随数字图像和成像的巨额增长，我们也正经历着另一个新的时代。如今，图像是被创造出来的，或者更准确地说是被计算机计算出来的，这种图像不依赖任何先于计算的视觉。虽然我们还是习惯将这些称为图片或图像，但是在性质上，它们和之前的图像完全不同。一张模拟胶片相机拍摄的照片是通过底片冲印出来的，底片中的每一个分子都可与光产生反应。而即便是最高分辨率的数码照片都是将传导器所接收的信号转译成电脑语言，再由电脑转换成我们可以看到的事物。

再进一步说，互联网让我们经历了第一个真正意义上的集成媒体时代，只要你愿意，这个媒体就是公共的。将网络作为一个纯粹的私人资源是没有意义的。你可以画画，而不向任何人展示你的作品。但如果你将一些东西放在网上，就意味着你想让人们与之交流。数码评论专家克莱·舍基（Clay Shirky）曾借用小说家詹姆斯·乔伊斯（James Joyce）的一句话来描述网络的影响力：“这里属于每个人。”（2008）尽管数码共享空间的范围之广是引人注目的，但在这里，这句话的重点不仅是指出这种范围，也一定不是指照片的最终结果各式各样。这句话的关键是这个实验中“开放”的天性。

这也是为什么尽管互联网上有无穷无尽的垃圾，它依然重

要。在这里，有一个新的“我们”出现，他们浏览并使用互联网，这个群体与之前的印刷文化和媒体文化中出现的“我们”所指代的完全不同。人类学家本尼迪克特·安德森（Benedict Anderson）描述了由印刷文化所构建的“想象的共同体”，即那些阅读特定报纸的人将会感觉到他们有一些共同点（1991）。最重要的是，安德森强调了民族（nations）是如何成为具有重要影响力的“想象共同体”。尽力去理解由统一的经验形式所创造的图像化的、想象中的共同体，对于视觉文化也具有同等重要性。尽管在互联网线上、线下涌现出的新共同体通常都是民族主义的，却并不都是民族。从新的女权主义到 99% 这一观念^①，人们都在重新想象着自己该归属于哪一类，想象着那种类别是什么样的。

视觉文化作品的那些瞬间，其共同之处在于“图像”为时间赋予了一种可见的形式，因此也就为变化赋予了一种可见的形式。18 世纪，自然史学家对化石与沉积岩进行考察，得出一项惊人的发现，地球的历史比《圣经》中所说的六千年要久远得多（鲁德威克 [Rudwick]，2005）。自然学家开始计算这期间到底有几万年还是几百万年。现在，地质学家将这段时间称作“深时”（deep time），与人类短暂的存在相比，这是一段浩瀚的时空，但也并非不可穷尽。从这个角度分析，路易斯·达盖尔（Louis Daguerre）

^① 99% 这一观念在本书第七章中有详细叙述，是指除去掌握世界绝大多数财富的 1% 人口，剩下的 99% 的人民。——译注



图 4：路易斯·达盖尔，《无题（贝壳和化石）》（*Untitled [Shells and Fossils]*）

在 1839 年拍摄的第一张描绘化石的照片是有其意义的。

当然，这些化石现在仍然静静地躺在镜头前，但更重要的是，因为法国科学家乔治·居维叶（Georges Cuvier）发现化石对揭示物种灭绝的作用（1808），这些化石成为 19 世纪自然史论辩中的重要角色。这场关于地球年龄的讨论漫长而颇具戏剧性，达尔文《物种起源》（*Origin of Species*）（1859）成为整个戏剧的高潮，化石则在整个事件中处于核心地位。地球，是否真如一些基督教会所说，只有六千年的历史？抑或化石是否确实证明了地球有上万年历史？无论是胶卷的还是数码传感器的，照片都是一个光感媒介，它精确地解释了时间的长度。当

快门闭合的刹那，那个时刻就成为了过去。达盖尔的快门曝光时的短暂瞬间既与数千年的地质时间形成了强烈的对比，又展现了人类保存某个特定瞬间的新能力。

很快，新的工业经济又迫使时间做出了第二次改变。在过去，时间通常是由各地区与太阳之间的关系决定的，这也就意味着相隔数百里的城市或乡村使用着不同的时间。这些差异一直无关紧要，直到要计算火车如何才能按照行程表完成一段很长的路程，时间的差异变成了必须考虑的东西。我们今天仍在使用的“绝对”时间是基于特定时区的划分而生成的，绝对时间的创造使得时间和空间的校准成为可能。

1840年，英国大西部铁路线第一次申请使用这一标准化时间。数年后，画家J. M. W. 透纳（J. M. W. Turner）在1844年油画作品《雨、蒸汽、速度：大西部铁路线》（*Rain, Steam and Speed: The Great Western Railway*）中描绘了这样的景象。尽管我们的视角似乎是被悬在半空中，还是能感觉火车向我们急速奔驰。新火车，在一座现代桥梁上行驶，它是在人类驯养马匹后，第一次改变了时间和速度。火车看上去是从雨的漩涡中挣脱出来，这与透纳之前一幅作品的主题：火车从远古生物中走出来具有相似性。一只受惊吓的野兔横穿铁轨（在复制品上很难看清）象征着对自然速度的超越。被超越的还有作为现代视觉再现中最先进形式的绘画。即使透纳使出浑身解数，完成一幅绘画也大约需要好几周的时间，而一张照片却在几秒钟

之内改变了世界。



图 5 : J. M. W. 透纳,《雨、蒸汽、速度:大西部铁路线》

几年后,1848年,关于伦敦肯宁顿公地宪章集会的、一幅举世瞩目的用银版技术的照片由威廉·基尔伯恩(William Kilburn)拍摄完成。宪章派要求建立一种新的政治代表形式,在这一新型政治制度中每位21岁以上的男性都享有选举权,且每个人都有成为国会议员的资格,私人财产的多少不在议员资格考量范围内。他们主张议会选举每年进行一次,以此降低腐败的可能性。为了这个政治诉求,他们召集了这场集会,以此作为向议会递交请愿书的标志,宪章派声称,有500万人在

请愿书上签名，这是他们对政治目标表示赞同的方法。在距离达盖尔所拍摄的化石照片不到十年的时间里，工业化世界通过新的时区划分和照片的发明改变了原有的时间、空间的组织和再现。这些改变创造了建立一个新的政治体系的诉求，而这个主题恰好与新的视觉媒介相契合。



图6：威廉·基尔伯恩，《肯宁顿大宪章会议》(*Chartists at Kennington Common*)

我们所处的时代是另一个转折点。一方面，网络上有大量载于博客、杂志、报纸和社交媒体上的或专业或业余的观点，配以各种静态、动态图像，让人们看到事件的发生。另一方面，长久以来为限制工作时间而进行的斗争也彻底失败了。

专业人士在抱怨每天 24 小时、每周 7 天的工作环境（即这些数码产品使得人们不在工作时间内也要处理工作事务），但是在中国，制造这些数码产品的工人每天的工作预期是 11 小时，必要时，还要在这个工作时长的基础上加班，每个月平均只能休息一天。以时间为基础的媒介是一股新兴力量，这些媒介创造了上百万的时间碎片（也就是我们所说的照片或者视频），这些碎片的规格还不断缩减，比如视频 App Vine 上的 6 秒钟视频。从 19 世纪的照片到今天充斥在我们周围的各种静态、动态图像，这些以时间为基础的媒介所围绕的（中心任务）就是去尝试捕捉变化本身。

在 2010 年，艺术家克里斯蒂安·马克雷（Christian Marclay）制作了一个非常特别的装置作品，名叫《时钟》（*The Clock*）。这件作品是用蒙太奇手法剪辑的电影，时长 24 小时，整个作品都在讲述、展示时间，所以作品本身就是一个计时器。能制作这样一个大型的关于时间的蒙太奇剪辑，这一事实本身就表明现代视觉媒介是以时间为基础的。我们为绘画作品标注一个特定的时间，这个时间是作品完成的时间，但是这个时间并不能告知我们这幅画到底画了多久。一张照片通常就是一个瞬间，这个瞬间也许可以准确知晓，也许不可以。今天，尽管时间并没有以可见的方式记录在数码图像中，但这些数码设备都是有时间戳的，时间是它们元数据库中的一部分。至少在“当下”“处于永远在变化的当下”成为全球城市空间里的显著标

志，我们似乎在用这些以时间为基础的媒介记录并释放我们对时间本身的焦虑。

从火车到网络，所有的一切都在加速，在过去的两个世纪，我们燃烧了有机物遗骸经过数百万年时间转化成的化石燃料，而最近三十五年的能源消耗则更甚。这种对千年物质的燃烧已经对深时（即前第四纪）造成了损害。随着冰帽融化，被冻结在其中的几十万年前的空气释放到大气层中。你可以说，时光之旅简单到就是呼吸这些日子的空气，至少在分子层面上这是成立的。整个行星系统，从岩石到大气层的最高处都已经混乱，并且即使我们从明天开始就停止所有排放，这种混乱持续的时间也将比人类诞生至今的历史还长。

所有这些会将我们领向何处？现在下结论还为时过早。当印刷机发明，第一份出版物诞生时，人们不可能想象出大众文化水平提高会如何改变这个世界。两个世纪前，由于战场太大，想要看到全貌无法靠裸眼，于是精锐部队运用一些视觉化技术来想象战场的实际状况，而今天，这个技术已经转化到亿万人的视觉文化中。它令人同时感到困惑、无序、解放、焦虑。在接下来的章节中，本书将阐明，我们怎样才能理清这些变化，并且理解它们对我们的视觉世界产生的意义。我们将看到什么在兴起，什么在衰退，什么正被大家强烈争论。与阿波罗号的宇航员不同，我们的双脚是牢牢地站在地球上的。但是，我们要去观看的比我们想象的要多得多。

目录 | Contents

1	致 谢
3	前 言
1	第一章 如何观看自己
47	第二章 我们如何思考“观看”
77	第三章 战争的世界
107	第四章 屏幕上的世界
141	第五章 城市世界 世界城市
191	第六章 变化中的世界

235 第七章
改变世界

271 后记：视觉行动主义

281 延伸阅读

293 插图说明

298 注 释



第一章

CHAPTER I

如何观看自己

2013年,《牛津英语词典》(*Oxford English Dictionary*)宣布了当年的“年度词汇”是“自拍”(selfie),这个词的定义是一张由自己给自己拍摄的照片,最为典型的是用数码手机或者网络摄像机拍摄并上传到社交媒体网站的照片。似乎,这个词的使用次数在2012年10月到2013年10月间是之前次数的170倍,部分原因是相片分享网站Instagram的流行。仅2013年,就有1.84亿张自拍照被贴在Instagram上。自拍照是一个非常典型的例子,它显现了一个曾经的贵族消遣活动是如何成为一个全球化的视觉文化的。以前,自画像只被那些技艺高超的极少数画家所掌握。而现在,只要有一部带摄像头的手机,任何人都可以做到。

自拍引起了共振,并不是因为这是一个新鲜事物,而是它体现、发展、拓宽并强化了自画像的悠久历史。自画像将绘制图像者的状态展示给了他人。从这个意义上说,这个被称为“我们自己的图像”的东西是我们所认为的自己和他人眼中的

自己这二者的交互页面，是视觉文化第一个全球性的重要对象。自拍是一个剧本，它描绘了人们在日常生活中的自我演绎和内心的真实情绪（这些情绪可能是我们希望表现出来的，也可能是不希望表现出来的）之间的矛盾。自画像扩展的每个阶段，都是让越来越多的人能够描绘他们自己。今天城市里的年轻人——网络化的主力军将自画像的历史重新进行了修订，将自拍变成新时代第一个视觉标志物。

在现代的大部分时间里，只有权贵阶层能看到一张自己的图像。1839年，照相的发明使得肖像画和自画像很快就被便宜的相片所取代，相片成为工业化国家中大多数工人阶层触手可及的事物。2013年，这两段历史交汇。在这一年12月10日举



图7：丹麦首相施密特、美国总统奥巴马、英国首相卡梅伦正在自拍

行的纳尔逊·曼德拉（Nelson Mandela）的葬礼上，丹麦首相施密特（Helle Thorning-Schmidt）拍了一张自拍照，照片里有美国总统奥巴马（Barack Obama）和英国首相卡梅伦（David Cameron）。

虽然有一些评论家质疑这个场面的得体性，但它标志着对之前死板、正式的官方照片的背离，对流行样式的新尝试。尽管自拍照本身并没有在媒体上发布，但这张他们拍摄自拍时的照片被全世界转载。几周后，在2014年奥斯卡金像奖颁奖礼上，布莱德利·库珀（Bradley Cooper）拍摄了世界最知名的演员们汇聚在艾伦·德詹尼斯（Ellen Degeneres）周围准备自拍的照片，这张照片成为迄今为止推特信息中最受欢迎的一条。自拍融合了个人图像、创作者作为主人公的自画像以及机器制作的现代艺术图像，它还像一场数字化表演。自拍创造了一种全新的思考方式，去考量视觉文化史与自画像史。

帝王式的自我

自画像、机器图像和数码的交叉有着艺术史的渊源，下面，我们来追溯这一历史。西班牙画家迭戈·委拉斯开兹（Diego Velázquez）的代表作《宫娥》（*Las Meninas*, 1656）将皇权的光环与自画像进行了关联。这幅画就是一系列围绕着艺术家自画像的视觉双关语、视觉游戏和表演。

当我们看着这幅画时，委拉斯开兹拿着画笔，站在我们的



图 8：委拉斯开兹，《宫娥》

左手边。他对着画布工作，这块画布挡住了我们的视线。在画面的前景处，我们看到了正在行屈膝礼的宫娥们，她们是那个穿白色裙子的小公主的随从，也是这幅画的名字。但我们立刻就会注意到，几乎画里的每个人都在看着一个什么人或物，而

他们所看的这个人或物似乎就被安排在观画者的位置上。当我们回头看这幅画的时候，我们可以看到在这些人物背后的墙上有一个画框，画框中有两个人。与挂在墙上的另一些灰暗的画作相比，这个画框显得明亮很多，因此我们推断这是一面镜子。事实上，这镜子中所映照的人不就是画中每个人正在看着的人吗？而镜子里的人并不是普通人，是国王和王后，这也是为什么画面中的每个人都好像僵在那里。

法国哲学家米歇尔·福柯（Michel Foucault）在他的著作《词与物》（*The Order of Things*）中对这幅作品做了非常著名的分析。他认为这幅绘画所表现的不仅是在画面上所看到的这些人与物，还有对社会以及社会秩序进行再现的方法（福柯，[1966] 1970）。这幅肖像画的主题是用怎样的方法能将国王为中心的其他一系列人与动物（包括画前的狗、宫廷中的小丑侏儒、等待的侍女和其他的贵族、画家和皇室成员）的阶级秩序描绘出来。福柯的这一分析方法转而又启发了“新艺术史”的研究，以及后来的视觉文化。福柯指出，画面中所有人的目光聚集之处是画面的中心，因为国王在那里，注意：

那里实现了与图片相关的三重功能。正如所画的，这是画中模特凝视的地方，也是观看图像者所凝视的地方，同时也是画家自己在作画时凝视的地方，三者在那里精确重叠。¹

镜子映照出画家正在描画的模特们，这个镜子也通过含蓄的方式将委拉斯开兹真实的工作环境显现出来。观者现在就站在这个地方看着已经完成的画。福柯评述道：

艺术家和观画者平等地拥有了那个被国王和他的妻子所支配的空间，对于观画者来说：在镜子的深处也会出现——应该出现——无名路人的脸和委拉斯开兹的脸。²

所以，镜子就像这幅绘画本身一样，在视觉准则上并没有遵循皇权的规则。17世纪时，欧洲及其周边国家的国王们都要求拥有绝对的权力。也就是说，他们绝不是普通人。国王是上帝在人间的代表，加冕礼上涂抹圣油的仪式象征了这一点。专制的君主将世俗的权力与宗教的权力结合，并声称这种绝对的权力都只属于他们本人。

那么，国王该如何展示自己，才能流露出这种绝对的权力感？并不是每个恰好成为国王或王后的人都是能引人瞩目的。即使是最强大的人，也会有脆弱、疾病、衰老。为了对抗国王肉体凡身的脆弱，欧洲皇室制造了另一个身体的概念，就是我们所说的“国王身体”的概念，我们也可以称为“圣体”（Majesty）。这个身体无病无灾、无需睡眠、长生不老。它只是

想象的，并不可见。任何有损圣体的行为都是犯罪，也就是常说的“犯上”，行为人将会受到严厉的惩罚。即使弄皱或撕破一张写有国王名字的纸也是一种刑事犯罪，并将遭到严酷的惩罚。而对皇室进行人身攻击则既是对国王本人的攻击也是对皇权系统的攻击，相应的惩罚更加骇人听闻。

《宫娥》这幅作品被彻彻底底地赋予了这种权力意识，它至少是将国王的图像放在与国王本人同等重要的位置上，在某些方面，甚至可以说将图像放在了高于国王本人的位置上。与此同时，这幅画也宣布了艺术家一系列连带权力。正如我们所见，镜子的透视并不准确。乔尔·辛德（Joel Snyder）等艺术史家指出，事实上，画面中的透视安排并不是要将焦点汇聚在镜子上，而是汇聚到站在敞开的门道上的那个人的手臂，我们正在看向他手臂的右侧（1985）。所以尽管这个情景看上去是在展示一个映照国王镜子的镜子，实际上是在展示一个映照委拉斯开兹所画的国王像的镜子。也许委拉斯开兹的透视处理并不十分精确，也许他只是想给观众制造一个视觉小把戏。无论你相信谁的猜测——辛德说的艺术家正在创作的那幅画，或是福柯说的国王和王后正面对的镜子，镜子所展示的都是观众通常不能看见的一些东西。

所以镜子误导了我们，但是它也展示了一个充满可能性的世界。《宫娥》无论从画面本身，还是从其隐喻意义上都宣布了艺术家的权力。画中精湛的技艺清楚地表达了画家可以

取得其他人无法获得的一些成就。二十年前，委拉斯开兹为他的艺术作品缴纳的税金同鞋匠为鞋缴纳的税金种类一样，二十年后，通过在画面中的出现和对画面的描述，委拉斯开兹展示了艺术的影响力。他还将一个红色的十字架佩戴在衣服上，在他还没在现实生活中宣布成为贵族之前，先以此暗示自己的贵族身份。今天一幅画卖上百万，甚至上亿都是稀松平常的事情，所以艺术家的精英地位也被视作理所当然。而事实上，这一比较新奇独特的转变首先发生在现代社会中的君主制国家里。

《宫娥》将我们可见的和不可见的混在一起。这幅画将西班牙君主政治的权力和威严的源头，也就是美国人称之为帝权的根源从人们的视野中移开。法国专制主义国王路易十四（1638—1715）与《宫娥》中的小公主同父异母的姐姐结婚。在路易十四收藏奇珍异宝的屋子里，有一面黑曜石镜，这个镜子据说后来被阿兹特克帝国最后一任国王蒙特苏玛二世（Moctezuma II，1502—1520年在位）抢走。黑曜石是一种熔岩冷却形成的材料，这种材料呈黑色且具有反射性。墨西哥艺术家佩德罗·拉希（Pedro Lasch）曾做过黑曜石镜，他指出“在前哥伦布时期的美国，黑镜最普遍的用途是占卜，这和许多其他国家的文明是相同的。在阿兹特克帝国，黑曜石与特斯卡特利波卡（Tezcatlipoca）有直接关联，特斯卡特利波卡是统治战争、魅力以及外遇的神灵”。³假如说在欧洲，镜子的形象是权

力的所在，那么在美洲，镜子还在帝国意味中附加了暴力、性纠葛以及讲故事的功能。

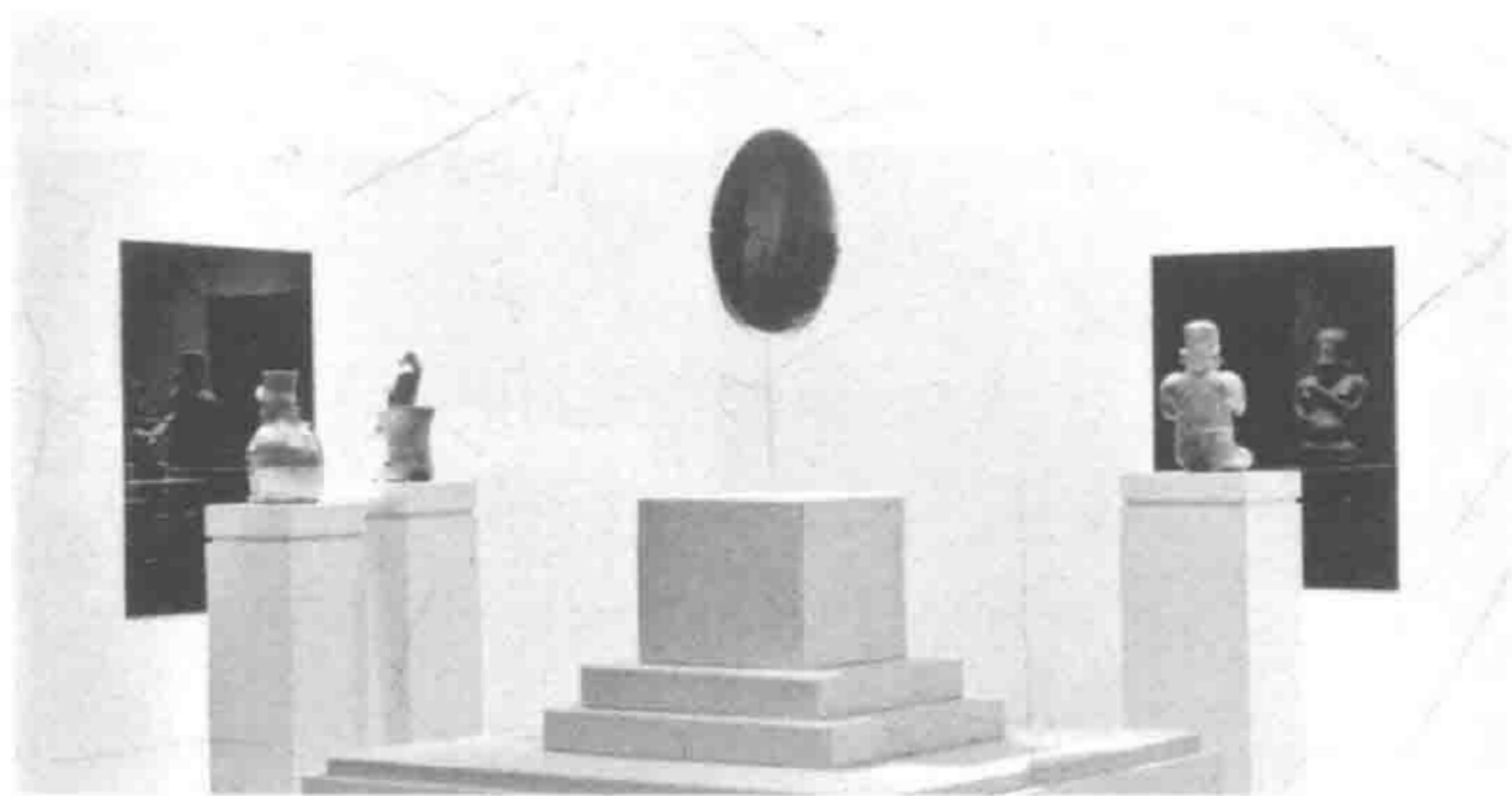


图9：拉希，《流动的抽象》(*Liquid Abstraction*)

无论在美洲大陆被发现之前，还是在中世纪的欧洲，镜子都是占卜之物，通过它得知命运，通过它实现与逝者以及其他鬼神的交流。简言之，镜子就是过去、现在与未来的视觉桥梁。

在集权时代(1600—1800)，皇室肖像绝不仅仅是一个图像。国王的肖像也表现了皇室的权威，或者说是再现本身的权力。艺术家的自画像宣称艺术是贵族的工作，而绝非工匠。镜子里映射出的要么真的是国王和王后，要么是国王的画像。或者，用不太精确却更易理解的方式说，镜子里两者都有。黑色的镜子和在视觉上描画不甚精准的镜子向我们展示了当下的

情况，但也是一个通往过去和未来的入口。这些镜像和图像是戏剧、魔法、自我塑造和政治宣传的综合体，这些对于维系皇权都至关重要。

肖像和英雄

在漫长的所谓工业革命的年代（1776—1917），旧式君主制崩塌，一种新的“可见的疯狂”随之而来，这也成为社会转型的一部分（科莫利，1980）。在这个时期，出现了众多激动人心的关于新媒介的发明，如平板印刷术，尤其是各种摄影工艺流程、肖像画和自画像，这些令人惊叹的发明似乎解放了视觉。视觉媒介被民主化。此前，普通人可能可以在教堂里、硬币上、受阅部队或狂欢节中看到视觉图像。到19世纪中期，出现了新的美术馆，有插图的报纸和杂志开始出版，名片式照片可以很便宜地买到。这些以新方式进行想象和视觉再现的主体（其中包括现代艺术天才）几乎总是男性，但也有一些女性艺术家。英雄式的艺术家将属于国王或王后的光环转到自己身上。回到现实中，自画像成为一幅英雄的图像。

在君主政权的最后几年里，新的秩序已经开始渗入。宫廷艺术家伊丽莎白·维热-勒布伦（Élisabeth Vigée-Lebrun）画过一些法国王后玛丽·安托瓦内特（Marie Antoinette）的肖像，也画过一些自画像。借用约翰·伯格的话，你能分辨出谁是谁吗？

两个女人都从画里直接看向画外的观众，模糊的背景是处理得比较松散的非具象画面。两个女人穿着当时流行的松身款衣服，打扮得非常时尚，非常现代，裙子上系着精致的腰



图 10：维热 - 勒布伦，《玛丽·安托瓦奈特》

带，也彰显出艺术家的技艺。也许和女儿在一起时的随意姿态让我们看到了作品《画家与她的女儿》（*Self-portrait with Her Daughter*, 1789）中的维热-勒布伦自己。而玛丽·安托瓦内特的画像则因为不正式在当时成为丑闻。通过皇后和艺术家之间的模糊区别，勒布伦将两者间的平等提高到一个新的层次上。

在格里塞尔达·波洛克（Griselda Pollock）和罗什卡·帕克（Roszika Parker）1981年的经典著作《早期女性绘画大师》（*Old Mistresses*）中，对女性艺术家的历史进行了研究，“Old Mistresses”与英文中的“old master”（老大师）形成双关——old master 是一个形容早期艺术家的常用词汇，而这个词以 -er 结尾，暗含的意思是之前的艺术家都是男人。维热-勒布伦与女儿的自画像激起了特别的争论，因为按照既有的社会偏见，女人就不应该成为艺术家，所以一个女人画一幅画来表现一个女艺术家就具有双重挑衅意味。

帕克和波洛克描述了维热-勒布伦的《画家与她的女儿》到底是怎样的：

（这幅画的）新奇之处在于它所强调的世俗性和家庭性，传统肖像中的圣母子形象被寻常母亲和女性孩童的深情拥抱代替。这幅自画像的重点是在“女性艺术家”这个短语中强调“女性”。这幅艺术家和



图 11：维热 - 勒布伦，《画家与她的女儿》

女儿的肖像画阐释了女人的概念，画面强调了她是一位母亲。⁴

维热-勒布伦借用基督教中圣母玛利亚和圣婴耶稣的图像，并赋予图像世俗性和当代性的倾向。值得注意的是，画中的艺术家和她的女儿看向我们时都很自信，这一点与传统绘画，如拉斐尔的圣母画中的低垂的目光是不同的。但是，正如帕克和波洛克所指出的，这里仍然有一个无法摆脱的矛盾。从我们的视角看，维热-勒布伦的画在庆祝她的母亲角色，这使得画面在我们看来有陈词滥调的感觉，因为那时的女性离开自己的孩子，将其留给乳母照顾的情况还不常见。将女人限定在围着灶台、照顾孩子的家庭角色上，而不是一个充满能量的、职业女性的角色，这实际上是19世纪的一个创造。现代女权主义运动者试图逃离贝蒂·弗里丹（Betty Friedan）著作中所说的“女性迷思”，在她们看来，维热-勒布伦的作品一眼看上去并没有什么不同（弗里丹，1963）。而帕克和波洛克则密切关注维热-勒布伦作品的语境和细节，这些细节使得他们对勒布伦的作品给出了不同的观点。

如果说，19世纪女性被视为贤内助，那么与她们的角色相对应的就是历史学家托马斯·卡莱尔（Thomas Carlyle）所设想的理想化“大男人”，或者英雄。卡莱尔在1840年的著作中写到“伟大的男人创造了历史”。艺术家们也以不同的方式将自己想象成大人物。那么现代的艺术英雄是什么样的呢？在1839年，法国的路易斯·达盖尔和英国的威廉·亨利·福克斯·塔尔博特（William Henry Fox Talbot）终于制作出可以“定

影”的照片，这意味着光感材料表面的可见图像能被固定住，而不是继续氧化成全黑的。与此同时，另一个法国摄影师希波利特·巴耶尔（Hippolyte Bayard）也发明了一种摄影工序。摄影的发明被归功于他的同事达盖尔，所以巴耶尔命中注定成为摄影史中的边缘人物。但无论如何，巴耶尔所拍摄的《溺水者自画像》（*Self-Portrait as a Drowned Man*, 1839—1840）使其成为自拍照的发明者。同时，他也是第一个拍摄“假照片”的人（因为照片中扮演溺水者的他当然并没死）。



图 12：巴耶尔，《溺水者自画像》

如同之前的许多浪漫主义英雄一样，巴耶尔追寻着诗人歌德小说中的英雄——维特的步伐（维特是歌德 1774 年著名小说《少年维特之烦恼》（*The Sorrows of Young Werther*）中的主人公，他最终选择自杀），一样装作宁愿选择死亡也不愿遭受侮辱。巴耶尔的照片被作家阿里耶拉·阿祖莱（Ariella Azoulay）称为一个“事件”（阿祖莱，2008）。巴耶尔预想，大众看到这张照片会想象出作者自杀的英雄故事，并理解他的失望。有些人甚至认为巴耶尔真死了，并开始讨论他手部和面部的皮肤发黑是溺水造成的，而不是日晒的结果。

画家古斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet）也将艺术家自杀的想法借用到他的自画像《受伤的男人》（*The Wounded Man*, 1845—1854）中。那个时候，库尔贝也住在巴黎，所以他很有可能已经看过或听说过巴耶尔的照片。在库尔贝的这幅画中，艺术家明显刺伤了自己，但是还有时间将剑靠在他身后的树上。当然，我们应该不会像猜想照片的真实性那样来猜想这幅画的写实性。后来，马歇尔·麦克卢汉说到新媒体转化了旧媒体所传播的内容，比如电视这个新媒体将原来剧场中演出的戏剧进行改编，从而创造了电视剧（麦克卢汉，1964）。但是在库尔贝的这个案例中，旧媒介（绘画）借用了新媒介（摄影）中的内容。库尔贝从法国农村到巴黎的时候，正值欧洲 1848 年系列革命爆发时期，库尔贝拥护这些革命。到 1855 年，革命失败，自杀可能是真正的革命者唯一的选择。库尔贝在当

年的个展中签署了一份宣言，写道：“去了解是为了去行动，这就是我的观点。”在这样的观点下，绘画和照片一样是在描述认知并引导行动。巴耶尔和库尔贝相仿，这些艺术家都是英雄，即使是在虚构作品里付出生命，他们都是可以创造大事件的人。

这是一个具有魅力的观点。在1968年革命后的写作中，艺术史家T. J. 克拉克（T. J. Clark）将库尔贝作为“政治艺术和流行艺术均可行的年代”中的一个例证。他强调了库尔贝绘画



图 13：库尔贝，《受伤的男人》

中所涉及的政治元素以及流行媒介对于库尔贝绘画的影响，以此论证流行艺术表现了社会环境的核心部分。就像帕克和波洛克的作品一样，克拉克的思想现在已被人们普遍接受，以至于大家很难想象在1973年，当他的著作《人民的形象》(*The Image of the People*)首次出版时，这种分析问题的方法多么具有创新精神。艺术史学家在关注绘画和雕塑的同时，开始关注流行刊物、照片以及其他批量生产的视觉材料，这种研究方法被称为艺术社会史。此后的二十年里，艺术社会史研究和视觉文化研究的工作一直紧密结合在一起，直到1990年前后，视觉文化才成为一个独立领域，独立的主要原因是数码文化的兴起。

致使两者分化的另一个原因是在一个给定的时刻，越来越难判断克拉克所说的“核心”到底是什么。1968年以来，一连串的学派指出他们被忽略了，他们的利益应该得到考虑，因而有艺术与人文学科的转向。而当人们回顾历史记录，发现这个学派一直存在。其中有一个例子就是法国印象派画家亨利·德·土鲁斯-劳特累克(Henri de Toulouse-Lautrec)的自画像，提到他，人们经常会想起他在作品中对巴黎夜生活的描画。还有一种解读土鲁斯-劳特累克作品的方式，是将它们理解成一个残疾艺术家的作品。他的作品《镜子前的自画像》(*Self-portrait Before a Mirror*, 1882)挑战了这些已有的归类与阐释方式。

土鲁斯-劳特累克并没有用传统的自画像创作方法——将镜子仅仅作为自画像创作的辅助工具，而是故意将他反射在镜子中的镜像呈现在画面上。镜子里的烛台打消了画面中的



图 14：土鲁斯-劳特累克，《镜子前的自画像》

边框到底是镜框还是窗框的疑问，就像委拉斯开兹一样，土鲁斯-劳特累克也明确地想让观众认出这是镜子。

这幅画在展示艺术家的同时，又对艺术家做了掩饰。通过壁炉前的镜子，艺术家只向我们展示了他的头和肩。他可能是用这样一个装置掩饰自己的残疾。由于童年的事故或是先天的缺陷，土鲁斯-劳特累克的上身和正常成年人一样，但是腿的发育仅相当于儿童。他在这幅《自画像》中描绘自己，只是为了突出镜子中看到的自己，镜子中的上半部分是空着的，这就向细心的观众暗示了画家自己个子很矮。画家可能已经对他所看见的自己进行了校正，就像现在的演员或者政客为了让自己看起来高一些，而站在一个台子上好上镜些。对于大部分人来说，镜子通常是一个确认自己的地方，但对那些看起来有些异样的人来说，镜子就是一个令人痛苦的地方。土鲁斯-劳特累克的自画像直面了自己的样貌，却没有将自己变成一个畸形秀的主体。笔者故意使用“畸形秀”一词，是因为在那个时候，残疾人差不多就像“畸形物”一样，展示给付了钱的观众观看。土鲁斯-劳特累克拒绝去迎合这种偷窥的欲望，但也没有回避自己身材矮小的事实。这是另一种不同的英雄主义，它不像其他英雄主义那样容易识别。

后现代主义中的众多自我

20世纪70年代，在欧洲和北美的知识分子和艺术圈中，

一个新思潮开始传播。由英雄式的艺术家定义的现代主义阶段，激进的政治分歧和急剧扩张的工业经济似乎结束了。以法国哲学家让-弗朗索瓦·利奥塔尔（Jean-François Lyotard）为代表的艺术家和作家开始思考“后现代状况”（Postmodern condition）（利奥塔尔，1979）。当时，关于后现代主义有两种理解。一种观点将后现代主义看作是与现代主义的彻底决裂，可以给出一个具体的诞生日期。另一种流传更广的观点则认为“后现代主义”一直存在于现代主义中，是现代主义的另一面，它向现代主义的确定性发问。现代主义艺术家中具有“后现代性”的最典型的例子就是马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）。他将工业品，如自行车轮子或者小便池，放在艺术馆或者展览中，并宣称这些就是艺术。换句话说，艺术是那些想成为艺术家的人任意制定的东西。它是否是个人技艺、才能所创造的并不重要。杜尚将这些作品称为“现成物”（readymades），《泉》（*Fountain*, 1917）可能是现成物中最著名的一件作品。作品由小便池做成，竖着摆放，签名为“R. Mutt”。艺术家不再是英雄。

当杜尚制作《泉》时，第一次世界大战使欧洲满目疮痍，数百万人丧失生命。沙皇俄国在革命浪潮中崩塌，苏维埃共和国建立。毫无疑问，杜尚和其他艺术家认为世界已经改变。战争带来了一系列新的精神疾病，比如在当时被称为“炮弹休克症”的疾病，病患表现出在反复经历一个痛苦时刻，或者在没有任何眼部创伤的情况下变成瞎子。“自我”不再那么稳固。

也许每个人的身体里都有不只一个自我。1917年，杜尚深化了这个观念，在纽约百老汇的商店里用现成物创作了一个新的自画像。他用一个悬挂的镜子和照相亭创作了三张融合五个不同侧面的肖像照。

对于杜尚来说，这是一个完美的发泄方式。视觉上很有趣，又有一个严肃的观点——杜尚并不把自己当作一个统一体，而是有很多自我。这与英雄化的现代主义艺术家简单地将自己描绘成一个图像不同，后现代艺术家将自我当作一个主要的课题。自画像不再是一个终极版的自我塑造，而是可以反复修改的。自画像已经不再是一个事件而是一场演出。

杜尚继续在他自己的图像上做实验，他与朋友曼·雷(Man Ray)一起创作了一幅自画像——化名“罗丝·瑟拉薇”(Rose)



图 15：杜尚，《五方镜中的自画像》(*Self-portrait in a Five-Way Mirror*)

Sélavy) 的杜尚的另一个自我。为了理解这个双关语, 你需要用法语发音来读这个名字, 即 “Eros, c’ est la vie”, 意思就是 “爱是生命”。

杜尚似乎故意要突出罗丝·瑟拉薇不是他 “真正的” 身份这个观点, 于是将这张自画像制作成几个明显不同的版本。这里所展示的可能是最女性化的一张, 使用的是上流社会肖像照风格, 或者说时尚插画的风格。像所有的男扮女装一样, 这张肖像照的喻意是性别只是一种表演。性别、视觉都不是固有的、永恒的, 只是我们的一些行为而已。罗丝·瑟拉薇看上去很女性化是因为其衣服、妆容、首饰, 及其展示自己的方式。在她的经典研究《第二性》(*The Second Sex*, 1947) 中, 法国作家西蒙娜·德·波伏娃 (Simone de Beauvoir) 简明扼要地说: “女人不是天生的, 而是后天形成的。”⁵

就像这些公开声明一样, 女性和同性恋身份都是我们的一些行为表现而已, 因此这种身份的认知是可以变化的, 这些身份与大众化的个人图像制作技术、个人电脑的兴起相结合, 成为视觉文化领域创新的核心。认清这些转折在当时所具有的变革性是非常重要的。他们所做的远不止简单的否定、批评, 还激发了一批具有卓越创造性的成果, 比如纽约艺术家辛迪·舍曼 (Cindy Sherman), 她对女权主义的关注, 结合她自己 DIY 的摄影美学, 影响了新一代艺术家、作家和学者。在艺术的世界里, 她作为 “图像一代” (Picture Generation) 中的一分子享



图 16：曼·雷，《化名罗丝·瑟拉薇的杜尚》(*Marcel Duchamp as Rose Sélavy*)

有盛誉。她的作品也是视觉文化研究的重要组成部分。

从舍曼成为纽约州立大学布法罗分校 (Buffalo, NY) 的学生后，她就开始摆出各种姿势，并反复将自己的这些姿势拍

摄下来，以此探讨我们是如何塑造自己、塑造自己的性别这一问题。在她早期的经典作品《无名电影剧照》系列中（*Untitled Film Stills*，1977—1980，现归纽约现代美术馆所有），舍曼着力反驳女性是男性欲望的附属物这一说法。在好莱坞影院的全盛时期，电影剧照作为新电影推广的一种形式，被放在电影院外面或者印刷品中，用作广告或评论的插图。电影迷常常收藏这些剧照，就像棒球迷收藏棒球卡片一样。1977年，传统的好莱坞电影已经有些过时，所以舍曼的作品实际是表现当下这个时间段渴望与那个只将女人当作“观看”对象的时代区别开来。（伯格，1973）。她创作了一个很长的黑白系列照片，照片中的她穿着不同的衣服，有着不同的妆容和情境，以此来探究电影中观看女性的方式。

1975年，电影评论家劳拉·马尔维（Laura Mulvey）在一份关于传统好莱坞电影研究中发明了一个词“男性的凝视”（male gaze），仅两年后，舍曼开始了她的计划。马尔维认为凝视（一种主要的观看方式）已经成为电影的一部分，这种凝视是来自演员的，同时也是媒介自身的。马尔维说：“在电影里，男性是推动故事发展的主动性角色，他们制造事件。”她补充道，故事中的男主角“决定了电影的魅力，并且在更深层的意义上作为权力的代表出现：他是旁观者目光的载体”。⁶男人通过男性英雄的眼睛观看这些行动，女人也被要求做同样的事情，这就是一种强制性的性别操控。电影中的凝视也是会执行

“我看到了我自己在看自己”这个行为，这种感觉就像有时即使没看见是谁盯着你，你也感到自己被人盯着。对于马尔维和其他女权主义者来说，女人一直在经历着这样的情境，总是在想她们的容貌、举止在他人眼中的样子。通过定格电影让我们认真地思考我们如何观看，如何被看，以及为什么看，为什么被看的问题。舍曼的作品将这种表演视觉化。

1978年的这个例子会让我们清晰地看到舍曼精巧组合图像的高超技能。低仰角的拍摄造成了我们在看着照片中的人（通常是舍曼自己）而照片中的人没有在看我们的感觉。那些将她包围的城市景观，似乎将她隔离、困住。通过使用强烈的



图 17：舍曼，《无名电影剧照》

侧光和近距离对焦，舍曼的身体从周围环境中脱颖而出。如果她此时直面镜头，那么她可能会呈现一个十分自信的姿态，但是她没有，她的目光转向了某一处我们看不到的地方，嘴唇微启，制造出一种威胁感、焦虑感。在好莱坞传统的场面调度中（这是一个与单个镜头和电影整体氛围均相关的操作），受害者在遭受暴力前，通常都是以同样的方式（即上述舍曼照片中的形象）被隔离的。起先，作为女人我们忍不住焦虑。后来，我们意识到照片中的人物是舍曼自己，她在创造一个场景，她用这个场景并不是将自己展现成一个受害者，而是让我们意识到电影将女人描绘成玩物的方法。通过幕后操作，舍曼和她同时代的许多其他艺术家，如巴巴拉·克鲁格（Barbara Kruger）、谢丽·莱文（Sherrie Levine），都在主张成为她们自己想要成为的角色的权利。她的照片重新演绎了女性表现自己的方式，以此来谈论女性在真实的日常生活中所经历的重要的事情。

照片式的自画像也是一本日记、一份对过往事件的记录。舍曼在照片中进行角色扮演，而纽约摄影师南·戈丁（Nan Goldin）的照片则是一个反例，她数年来坚持用照片记日记。这些照片记录了戈丁在20世纪80年代纽约所处的激进、另类的反文化圈。在PPT还没有出现之前，南经常使用一个转盘式的幻灯机，在一个黑屋子里以幻灯片形式展示她的照片。这些照片配着地下丝绒乐队（Velvet Underground）的音乐，或者

其他一些城市的经典音乐原声大碟展出，整个展览持续约一小时，使得观众完全沉浸在摄影师私生活的视觉叙述中。观众可以借此认识她的朋友和男朋友们，所以当她在1984年创作了自己面带瘀伤的照片时，确实形成了一个视觉震撼。这张照片的标题《南，被虐一个月之后》（*Nan One Month After Being Battered*）制造了第二个震撼。

因为我们意识到图片上出现的那张受伤的脸是经过一个月的恢复后的样子，那么这场暴力在一开始的时候一定是极其可怕的。南·戈丁的作品警示我们，我们可以描述自己的处境，但是这并不意味着我们能以此来保护自己。

后现代主义的艺术和思潮突出了现代消费社会的幻象，南·戈丁这类艺术家的作品启发了新一代艺术家和作家，他们将注意力集中在性别、种族、性在日常生活中的经历，以一个词概括：表演。在理查德·谢克纳（Richard Schechner）的经典定义中，表演是“行为的第二次演绎”（*twice-performed behavior*）。⁷ 谢克纳认为，人类所有的行为都是一种表演，它将我们过往的行为聚集起来形成一个新的系统。表演可能是一件艺术作品，可能是大厨制作的一道菜，或者理发师做的一个新发型。又或许，它可以是任何人在日常生活中对自己的性别、种族和性生活所作的演绎。



图 18：南·戈丁，《南，被虐一个月之后》

将对立面置于影子中

在 1990 年，表演性的视觉文化出现在美国，而后扩展到先锋艺术、学术圈和主流文化中。起初，珍妮·利文斯顿（Jennie Livingston）在精彩的纪录片《巴黎在燃烧》（*Paris is Burning*, 1990）中，将黑人区流行的同性恋舞蹈 voguing 这一亚文化以艺术片的形式呈现给观众。同年，流行音乐明星麦当娜（Madonna）将这种舞蹈风格引入其年度金曲《Vogue 舞》（*Vogue*）中，歌中令人震撼的视频表演让全世界观众都见识了什么叫作“恁恁作态”（strike a pose）。在与此研究相关的另一个分支中，

哲学家朱迪斯·巴特勒 (Judith Butler) 出版了她的经典著作《性别麻烦》(*Gender Trouble*), 这本书阐述了男同性恋扮装成女性这一现象(drag)如何揭示出性别本身就是一个表演而已(1990)。在美国和英国, 罗彻斯特大学 (University of Rochester) 和密德萨斯大学第一次设立了视觉文化研究学的学位。

Voguing 是在美国男性黑人同性恋和黑人区的拉丁裔人共同组织的舞会中创立的舞蹈。这些舞会是舞蹈和演出的混合体, 参与者在舞会上以“走台”的方式进行奖项争夺。在由多里安·科里 (Dorian Corey) 主演的电影《巴黎在燃烧》中, 舞会一开始主要是以变装皇后为特色, 然后拓展到模仿电视、电影明星, 以及现实生活中各行各业人的行为方式, 模仿对象包括军人、管理人员、学生。所有这些都是黑人同性恋者渴望的职业或者生活方式, 但这些职业都不对这个群体开放。(酷儿 [queer] 很早便成为一个固定短语, 但是“酷儿国” [Queer Nation] 组织在 1990 年成立。) 他们的目标是表演的“真实性”, 也就是说, 他们所追求的是假如你在远离舞会的公共场合, 你也可以像在舞会中所扮演的任何一类角色一样。镜子里的成像总是和现实世界相反, 从这个意义上说, 舞会就像是现实世界的一面镜子: 因为在舞会上, 在他们自己的房子里, 美国黑人同性恋、拉丁裔人都身处高位, 成为传奇。

20 世纪 80 年代, voguing 在舞会中兴起, 成为了一种竞技性舞蹈, 舞蹈使用僵硬而夸张的姿势, 搭配当时的浩室音乐

(house music)。在这一舞蹈的早期风格中，这些走台的人希望在对手身上找到“解读点”(read)，因为这意味着在对手的服装或扮相上寻找瑕疵。在电影中，一个可以推敲的点会引起一场辩论，比如这个属于上层社会的男性走台人是否在使用一件女性的衣服，以及这么做是不是不合格。在舞场上，有“可以解读的地方”即意味着失败。这种观看是被他人观看，看到的是他们希望看到的你，而不是你眼中的自己。你想要的只是简单地表现成你本来的样子。简而言之，你演出的成功之处在于让表演痕迹消失。而别人的解读则暴露了你的不成功。

相形之下，vogue 让你用不同的方法看到自己。正如 vogue 舞者威利忍者 (Willie Ninja) 在影片中所诠释的，影片中有一幕哑剧，表现的是舞者在“镜子”中审视自己的容貌，然后将这个镜子（其实并不存在）举到自己的对手面前，以此向对手展示：与自己相比，他们多么差劲。我们通过一个虚拟的镜子发现了自己在观看自己，威利忍者的 vogue 舞创造了我们称为“影子”(shade)的东西。你相信了“影子”的真实性，因而你会像在影片中看到的那些人做的那样否认“解读”，这是一个更惊人的变化。“解读”和“影子”都是凝视的结果，但是它们之间有一个区别。与男性的凝视不同，“男性”是因为性别本身的差异，而在这些演出中性别的设定是个人自愿的选择，选择后再进行表演。有些男人预设了女性角色，有些设定了男性角色，还有一些则将自己设定为 vogue 舞者的角色。在

影片《巴黎在燃烧》中，我们看到当有色人种中的同性恋发出凝视的目光时，会发生什么事情。无论你喜不喜欢麦当娜，麦当娜的这首歌曲和视频中的 Vogue 舞都将这一亚文化以及自我演绎的可能性带到了全世界观众眼前。

在《性别麻烦》一书中，巴特勒用男扮女装的演出作为例子阐释了“性别只是人们在男、女两种不同身体上所设定的一种文化意义”。因此，她认为我们不能在“性别”与性器官之间直接划等号。她进一步强调，身体并不能简单地归为两种性别。双性人在总人口中所占的比例是 1.7%（2013 年，德国立法规定人在出生时就可以是“双性人”[indeterminate gender]）。巴特勒的重点是，即使这些人是非常少的，也表明了人的身体和性别间不是直接对等的关系。双性人可以选择一个或者制造一个性别。男扮女装的演员以及变性人则是以其他方式实现了性别选择。朱迪斯·哈伯斯塔姆（Judith Halberstam）^①将其中的一种称为“呈现阳刚气质的女性身体”（demale masculinity），这种女性将阳刚气质作为她们身体的文化含义（1998）。如果我们认定一个人的性别是通过他们的头发、穿着和仪表，那么性别就是一个视觉分析而不是一个科学推论。正如巴特勒所说，问题变成了“我们用来观察的范畴（categories）是什么呢”，即使你看到一个赤裸的身体，这个身

^① 又名 Jack Halberstam。——译注

体也不足以让你对“眼前这个人 是男性还是女性”⁸ 做出定论，也不知道这些定论有什么意义。尽管这是一本严肃而晦涩的著作，但《性别麻烦》仍然是一部跨界力作，你既可以在夜总会读，也可以在学术研讨会中阅读。它的内容促使人们对性别和性的认识发生转变。在此过程中，现在被称为“视觉文化”的研究也逐渐成形。

将自己当作一场演出，并且是可以拍摄的演出，这带来了一系列戏剧性的效果。1977年，一个年轻的非洲摄影师塞缪

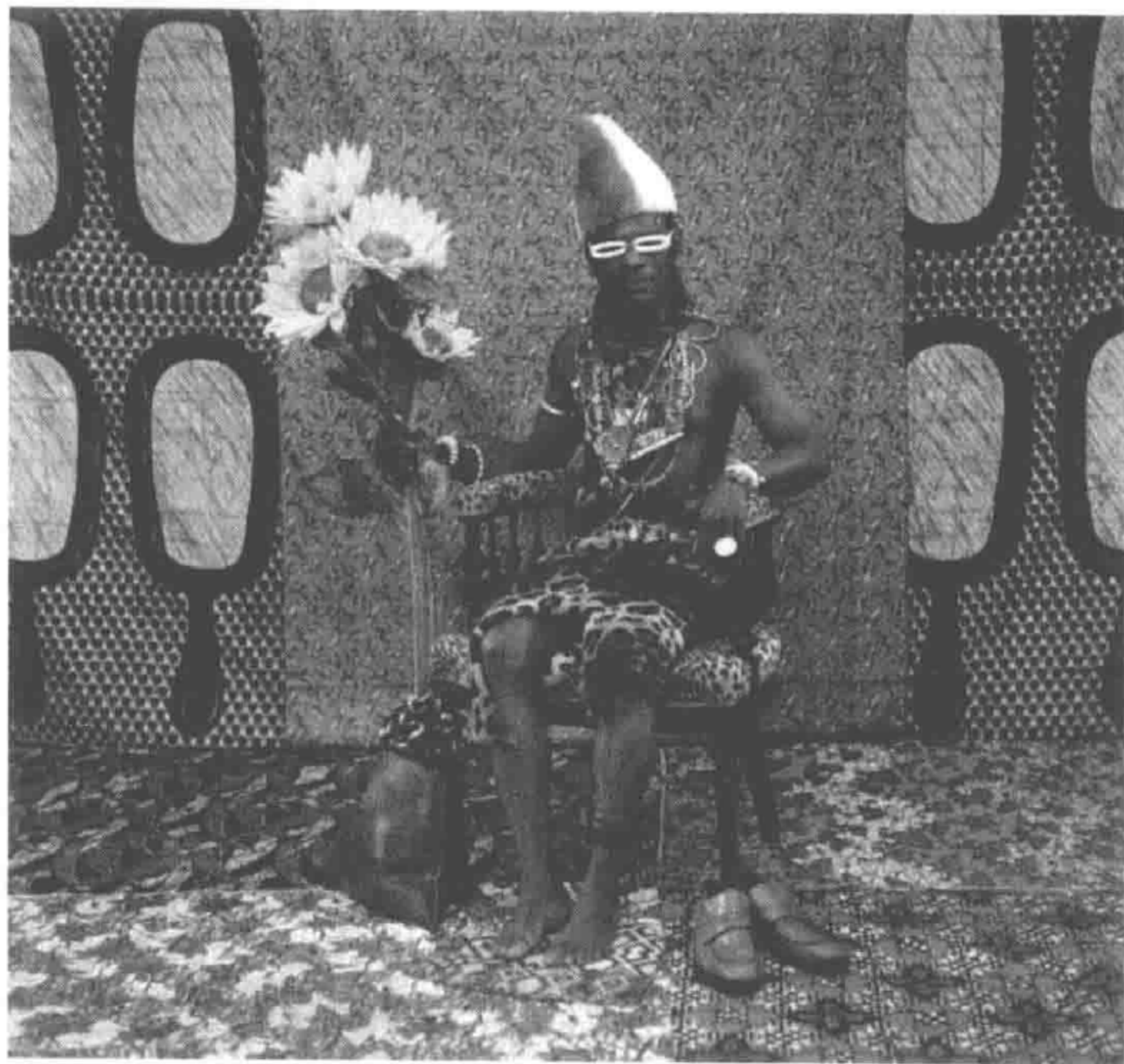


图 19：福索，《酋长（将非洲卖给殖民者的人）》

尔·福索 (Samuel Fosso) 在其位于中非共和国的摄影工作室
内使用剩余的胶片开始摆拍自己的肖像照。福索以和雪曼及其
他摄影师类似的方式探索性别是如何从外界植入我们身体的，
他看到了他的身体是如此的“非洲化”“民族化”。

加勒比海岸的作家、活动家弗朗茨·法农 (Frantz Fanon) 对
这个过程进行了分析。在 20 世纪 50 年代早期的某一天，他
坐在一列法国列车上，去往他接受心理分析训练的地方。在他
的著作《黑皮肤，白面具》(*Black Skin, White Masks*, 1952)
中他描述了在这趟火车上的经历。一个孩子看见他，然后大
叫：“看，黑鬼！妈妈，看，黑鬼！我被吓到了。”法农回忆了
别人是如何用他们的目光、身体语言和态度将你限定。这种观
看是一种照片的形式，是一种带有殖民权力的打量，或者套
用舞场里的词来说就是“解读”。法农感到被迫要“对自己投
以一种客观的凝视，然后发现了我的黑”。他感到被限定，他
对自己的观看就像在那些被他称为通过“白人的凝视”⁹ 而拍
摄出的照片一样。在这种凝视下，除了一些陈旧、刻板的说词
外，他自己竟然不能看到自己。

福索开始在他的自画像中，用调笑的方式摆脱这些白人的
凝视。他对这幅特殊的自画像作了如下描述：

我是一个非洲酋长，坐在一张包着豹皮的西式
椅子上，手上拿着一束向日葵。我是所有那些将土

地卖给白人的非洲酋长。我在说，在你们到来之前，我们有自己的体系、自己的统治者。这是一段关于非洲大地上白人和黑人的历史。¹⁰

福索这段话所指涉的是在非洲，由酋长掌控的部落体制其实是由殖民者所创立的，而并非属于真正的非洲传统。直到今天，我们还是可以看到，殖民者仍然偏爱通过“中间人”进行殖民管理。通常，这些“中间人”的势力都没有合法性，所以他们需要依赖殖民者的权威和军队。蒙博托·塞塞·塞科（Mobuto Sese Seko）在1965—1997年作为扎伊尔（Zaire）独裁领袖期间，就是我们在福索照片中看到的身着豹皮的形象，扎伊尔是蒙博托给前比属刚果取的一个新名字，但是据说他那些豹皮帽子实际上是法国生产的。在所有关于蒙博托政权真实性的说辞中，冷战是其能够掌握政权的真正原因。美国容忍他的种种恶习，是因为当非洲对社会主义的支持超过对资本主义的支持时，而蒙博托站在了反对共产主义的这一边。福索想让我们看到，无论他再怎么嘲笑这样的傀儡领袖，事实是，在结束了正式殖民统治后，非洲都仍然是由这些傀儡领袖领导的。

自拍照和世界上的大多数人

在当下这个转型的时刻，这些身份的分类被重新制定、塑造。今天，酷儿理论家杰克·哈伯斯塔姆（Jack Halberstam）

声称：“上个世纪人们想象出来的、固守的各种身份类别，比如我们所说的性别、性、种族、阶层，已彻底被改变，我们已经可以瞥见前方有新生活的曙光。”¹¹ 一个可以隐约看见这些曙光的地方就是自拍照。当普通人可以自己摆出自己最美的姿态时，他们就替代了艺术家的英雄角色。每一张自拍照都是拍摄者希望自己呈现在别人眼前的一场表演。自拍采用后现代主义中由机械制造的审美，并进行相应的转变，以适应全球互联网观众。在网络和现实生活中与技术进行互动，这正是我们当下所经历的新的视觉文化，如今，我们的身体既在网络中又在现实世界里。

有些人认为这种新的数字文化是自恋和俗气的。但更重要的是意识到这种文化是新的。关于年轻的全球城市网络，我们唯一能确定的是它变化频繁，且不可预测，这种文化形式可能对老一代来说完全没有意义。从一个层面上说，自拍是视觉化数码对话占主导地位的一种新形式，在另一个层面上，它是第一个属于全球大多数人的文化形式，这也是它确实重要的地方。

自拍的突然流行是因为2010年，苹果iPhone 4手机配备了性能优良的前置摄像头，其他手机迅速跟随这个潮流。现在，自拍可以在户外进行，也可以用闪光灯拍摄，用闪光时不必担心会像以前站在镜子前拍自拍那样，闪光灯会在照片上留下一片白光，那种自拍照是在2003—2008年社交网站

MySpace 红火的时候出现的一个标志性现象。现在，我们所理解的自拍照就是你自己举着相机，在一臂距离之内为你自己（或者包含你自己在内的一群人）拍摄照片。当下，自拍照带有一系列标准化的视觉元素。比如从上往下的拍摄角度，让人向上看着相机，这样的照片会更好看。照片的重点通常都集中在人的脸部，通常还会包含一个明显的噘嘴动作，这会带来拍成“鸭子脸”的风险。因为如果你做得太夸张，将脸颊吸进去太多，那么看吧，就是一个“鸭子脸”。这些都是全世界典型的自拍照姿势。

尽管名字叫“自拍照”，实际上自拍还是与社交团体以及这些团体内的交流有关。拍自拍照的绝大部分都是女性，以十几岁的女性居多，她们大多是想把这些照片展示给朋友。在一篇对“自拍城市”（SelfieCity）这个网站进行分析的文章中，新媒体学者列夫·曼诺维奇（Lev Manovich）指出，女性通常是自拍照中的主力人群，有时候甚至是压倒性的多数，比如在莫斯科，82%的自拍照是女性自拍。而将自拍照分享到社交圈的似乎大多是女性，在这点上不分性取向。时尚评论家一直认为，女人穿衣打扮一半是为了向同性展示，一半是为了向男人展示，这句话也同样适用于自拍。有人认为自拍照还是强调吸引力，这表明自拍仍然是男性目光下的产物。社会学教授本·阿格尔（Ben Agger）在接受媒体采访时提到，自拍就是男性目光病毒式蔓延的产物，其中有一部分自拍被他称为“约会

和交配的游戏”。但是丑化的自拍照和非常规的自拍照的趋势也同样明显。由于媒介的特性，任何一个人只能看到所有自拍照中非常有限的一部分，甚至还需要大量其他信息才能确定自己正在看的是什么。

当自拍上升到主流，媒体上就必然出现关于自拍照的道德争议（阿格尔，2012）。美国有线新闻网评论员罗伊·彼得·克拉克（Roy Peter Clark）对此有一个经典的评论：“也许自拍的核心内涵是自私：自我陶醉、自恋，我们成为自己宇宙的中心，一个到处折射我们自己的镜厅。”¹² 在《时尚先生》（*Esquire*）杂志中，小说家斯蒂芬·马尔什（Stephen Marche）做了进一步分析，他说道：“自拍是对自我图像的手淫，我说这话完全是一种恭维的意思。因为它意味着既给予控制，又给予释放。”¹³ 这些比喻似乎有些复杂。那喀索斯（Narcissus）花了一生的时间去欣赏自己，却没有留下一张自己的图像供他人观看。不论你喜不喜欢，“自拍”这种现象都与分享密切相关。而像记者热拉尔多·里韦拉（Geraldo Rivera）发出的赤裸上身的自拍照，以及许多名人的自拍都遭到蔑视。从个人层面上考虑，一些朋友可能会喜欢你的自拍，但是其他人可能就不喜欢甚至是讽刺这些照片。这不是一种手淫，而是向他人发出的邀请，请他们参与视觉对话，请他们对你所做的事情表态：喜爱或讨厌。

数字显示，有些事情正在我们身边发生。2013年，仅在英

国，每个月就有 3,500 万张自拍照被张贴在网络上。到 2014 年年中，谷歌宣布每天有 9,300 万张来自全世界的自拍照被贴在网上，一年则超过了 300 亿张。媒体研究者伊丽莎白·罗什 (Elizabeth Losh) 对“自拍城市”这一网站上的自拍照做了分析，她从中找到了四个技术共同点。首先，这些照片的拍摄距离都很近。你可以使用遥控装置，但是人们都不选择这么做，因为近距离的拍摄已经成为自拍照的一个特点。自拍表现出我们的身体与数码网络的融合与互动。如果使用遥控或者定时设备自拍，则会在身体和网络间制造出距离。结果就是，自拍时所用的设备常常会出现在照片上。这种镜像在传统绘画和传统摄影中是极罕见的，但是在一张自拍照中，这并不显得突兀。同理，自拍照还经常使用 Instagram 等提供的滤镜，这些都不是拍摄者设计出来的。

罗什将这种使用预控软件的“编辑”看成是承担传统“作者身份”的工作，在这种编辑中，决定“将图像做成什么样”是最核心的部分。据此，罗什得出了一个结论：机器开始用我们可能并不理解的默认格式来替代人们自己的观看，并以此塑造人的感知系统。¹⁴这并不是一个全新的观点，之前杜尚的例子中也出现过。即使在专业语境中，徕卡相机通过相机的设置，使图在前景处产生一个尖锐的焦点，并将背景模糊化，这一设置决定了图最终呈现为经典新闻摄影图的样子。同理，现在的佳能相机 G 系列，丰富的色彩和景深设置就是为“产消

一体”（prosumer）的摄影所设定的视觉语言。规模化程度不同，自拍也会不同。当杜尚玩机器视觉的时候，只有他那个小圈子里的朋友知道。但是据苹果公司的数据显示，苹果 iPhone 手机的机器视觉用户在 2014 年 3 月就达到 5 亿，每三天就有 100 万部新手机被卖掉。

在内容上，自拍确实可以分为两种。一种是在你自己的圈子里的一场表演。比如金·卡戴珊（Kim Kardashian）这样的名人，自拍就是为了保持并扩大图中主人公的知名度。这些名人的自拍就是剧照或广告的延续，这些剧照或广告假装成明星们自己作品的形式出现。就如同在收到一封来自“奥巴马”的群发邮件时，没有人会认为那是总统亲手写的一样，没有任何明星的姿势是随便摆的。毫无疑问，卡戴珊和奥巴马对最终的成品（照片和信件）承担着监管职能，但是这只是一种受控制的表演形式。另一种形式的自拍是通过如 Snapchat 这样的“阅后即焚”App 进行分享，从而进行数码对话，尽管对于那些没有直接加入的人来说这些自拍是看不见的，但这种自拍是更为普遍的形式。

有许多警告提示大家，互联网对资料的存档是永久性的，所以一张傻瓜似的、木讷的，或者性感的照片被贴到 Facebook 上后，你有可能会因此丢了奖学金或者工作。尽管记录在案的表明员工是因为写了关于现东家负面消息而被炒鱿鱼的例子不多，但是 2013 年的一项民意调查显示，在 16 至

24岁雇员中，有10%的人声称自己丢工作的原因是在网上贴的那些东西。这样一来，许多人就转而去用Snapchat这样的图片App，因为在这类App中，照片一旦被删掉，网络用户就没法再找到它们。当你打开一个Snapchat快照文件，你有10秒的时间阅读图片，而后图片便自动消失。Snapchat的用户数从2013年6月的每天2亿人增长到2014年5月的每天7亿，也就是说仅限收件人可见的快照文件每年就有2,500亿个。用户可以发送快照文件给他指定的朋友，与电子邮件或者Facebook有所不同的是，Snapchat可以告诉你：你的朋友是否看了你发的文件，是否进行了截屏。上面这张Snapchat的广告画面也反映出它的目标受众是年轻女性（这也许并不令人惊



图 20 : Snapchat 的广告

讶，照片上肤色白皙的金发女郎是传统意义上具有吸引力的女性形象)。她们正在拍的这张快照既是为自己拍的，同时也可能是发给朋友的。

Snapchat 还可以用来传递信息，分享资讯，它还设计了保存对话的功能。于是，它已经让很多 Facebook 上的年轻人转战到此，就像当年 Facebook 将 MySpace 的用户吸引走一样。我们感兴趣的并不是某个特定的平台，而是这一类新型视觉对话媒介的发展。语言交流这种常见的交流方式所依赖的电话用得越来越少。自拍和快照是精深的视觉词汇的数码演绎，它们既为即兴表演提供了可能性，也为这个表演的失败提供了可能性。网络化的文化正在强化视觉因素，以此超越语言时代。

跟 Snapchat 一起出现的另一个网站是 Vine——6 秒短视频信息网站。Vine 看上去是人们想要直接从 YouTube 视频中截取一段精彩视频。你或许认为，6 秒钟很短，都没有时间感到厌倦。但是过了一阵子，Vine 上的所有视频看上去都差不多——体育专长、宠物和动物的小把戏，还有些应该很好玩的小意外。有些人很有创意，将短视频做成微电影，也有公司用短视频做广告，这也是不可避免的。现在，Vine 已经被推特收购，这个事件有其意义。它意味着 140 字的文字信息被 6 秒的视频所取代。

现在，我们看到自己在数码平台上的演出已经演变成一个对话。无论是一张照片还是一个短视频，视觉图像附带着大量

的信息，这一特性使得一个成功的表演所传达的信息量比基本的文字信息要多得多。自拍、Snapchat 等媒介第一次为新的全球多数派提供了和自己对话的视觉形式。这种对话快速、密集并且是视觉化的。由于自拍是从历史悠久的自画像演化而来，所以在未来很长一段时间内，各种形式的自拍将继续塑造人们看待人类的方式。自拍展示了一种以自我形象表演为出发点的全球视觉文化，是如何成为当下数百万人日常生活的一个固定组成部分的。





第二章

CHAPTER 2

我们如何思考 “观看”

观看是我们所做的一件事，并且是我们一直在学习如何去做的事。现代视觉技术是这个学习过程中的一部分，这一点已经明确。“观看”是变化的。罗彻斯特大学 2006 年的一项研究表明，玩电动游戏有助于改善周边视野和中心视觉，这一结论已被广泛引用。换句话说，玩电子游戏可以提高你的观看能力。类似这种改善手眼协调的报告还有很多。2010 年，罗彻斯特大学的另一项研究表明，在基于感觉系统的决策中，玩游戏的人表现得既快又准。研究的第一作者达芙妮·巴韦利埃（Daphne Bavelier，现任职于日内瓦大学 [University of Geneva]）将这种现象称为“概率推理”（probabilistic inference），也就是说我们基于不完整信息所做的那类决定，比如我们开车时所做的一些选择（巴韦利埃实验室）。这些理论的重点是我们的“观看”其实并不是凭借眼睛，而是大脑。我们已经知道为了使我们能够“看见”，大脑进行了怎样的运作。结果显示，用眼睛观看的过程与拍照的过程并不相似，而

是更接近速写的过程。观看世界其实并不是我们如何看见，而是我们对所见的东西做了怎样的处理。我们将已有的知识，或自认为已有的知识放在一起，以此理解这个世界。

很久之前，我们就知道自己对于那些放在眼前的东西看得并不真切。古希腊建筑师将雅典帕提农神庙的柱子设计成自下而上逐渐变细的样子，这么做是为了让人们在观看柱子时觉得它是笔直的。17世纪，西方科学开始区分生理视觉和文化判断，前者就是眼睛所看到的，后者是给前者赋予的意义。哲学家、自然科学家勒内·笛卡尔（René Descartes）指出，当一件按照透视学原理创作的绘画作品放在眼前时，我们会将一个椭圆感觉成一个纯圆。他将这种现象作为“大脑判断”矫正视知觉的证据（笛卡尔，1637）。这种理解是现代观测学的基础。笛卡尔在他的名言“我思故我在”中，将对世界的认知从源于古希腊、罗马的古典思想，转变为源于单个个体的观察所得。除了我们在思考这个事实能表明我们存在外，其他所有事情都需要被怀疑，被验证。

笛卡尔以视觉作为例子。古希腊人、罗马人在解释视觉时有两个对立的理论。一种理论认为眼睛发出射线，射线“触碰”到我们眼前的物体，这种观点存在的问题是：我们能立刻看到距离很远的东西，视觉是怎么能这么快发射射线的？另一种理论则认为物体本身可以（以微小粒子的形式）发射出小号的复制品，这些复制品越来越小，最后进入眼睛。这个理论存在的

LA DIOPTRIQUE

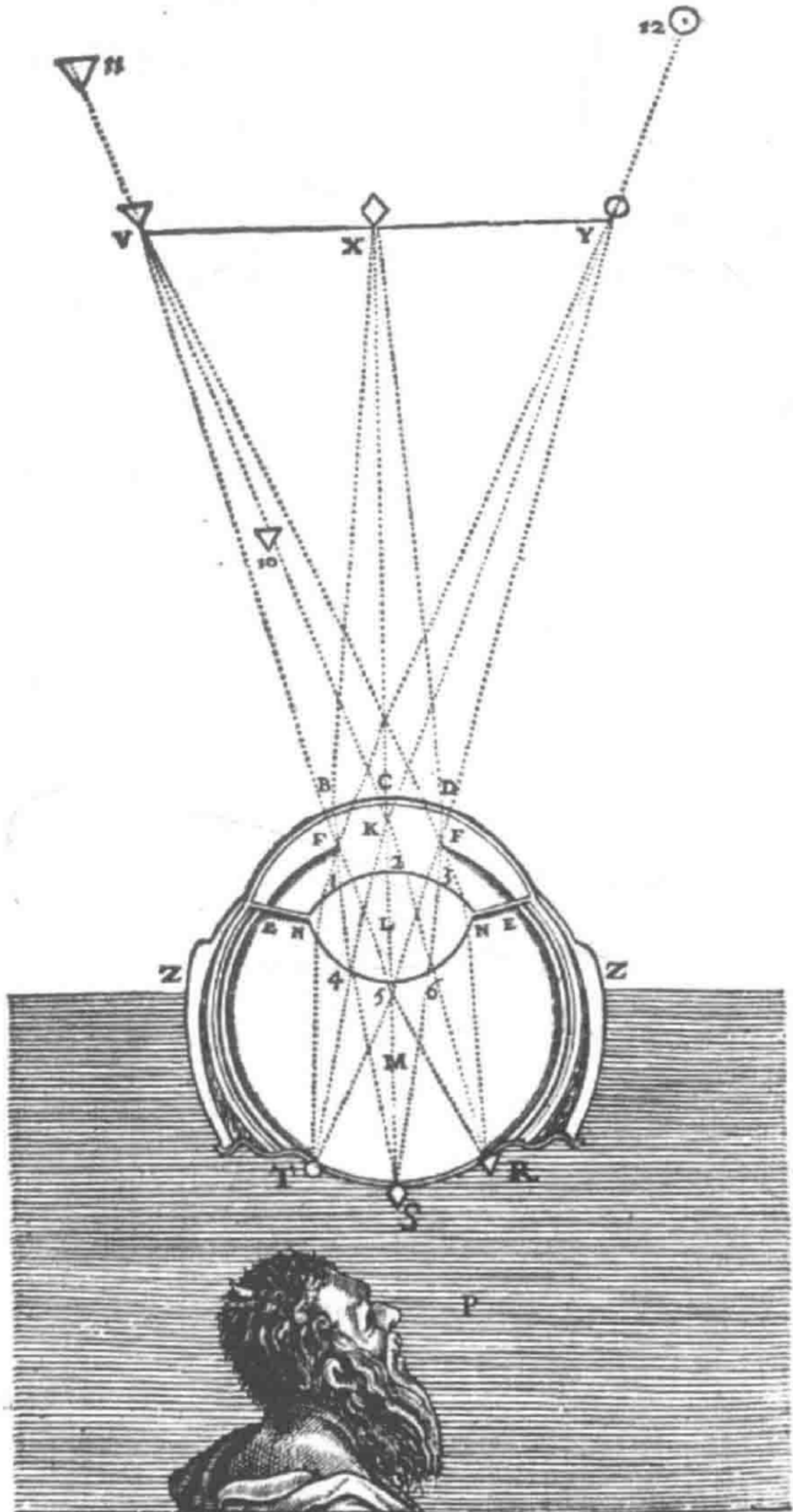


图 21: 笛卡尔, “视觉”, 《屈光学》(*La Dioptrique*)

问题是：大物体在近前也能被看到，巨型的物体比如山，也可以看见，那么这些复制品是如何能在足够短的时间里变得足够小，然后进入眼睛呢？没有人可以解释这些问题，也没有人真的要努力解释这个问题，因为光被奉为圣物，不是凡人可以理解的。

笛卡尔认为，如果要保证我们所观察的东西不是简单的幻觉，不是神经病一样的胡言乱语，唯一的途径是证明上帝的存在。所以他对所有的东西都进行检验。1637年，他制作出了一个非常著名的示意图，从数学角度展示了视觉是如何实现的。直到今天，这个示意图还被许多艺术和视觉文化课程所使用。

笛卡尔将进入眼睛的光用一系列几何线条表示。他展示了射线经瞳孔反射后，落在眼睛后部的视网膜上的过程，这一理论解决了人们是如何看见体积较大的物体这一问题。但是无论如何，观看都不只是看。笛卡尔将视网膜上形成的图像解释为感觉的判断阶段（sense of judgment）。绘画完整再现了视觉判断的过程，它就像一个老法官一样是对眼前的东西逐一进行确定，再做出判断。视觉被理解成一个法庭，眼睛向法官提交证据以供判断。当时的法国法庭没有陪审团，视觉判断中也没有陪审团。笛卡尔所做的突破不仅帮助我们第一次理解了视觉是如何实现的。同时这一理论以观察性实验为中心，将“观看”的重要性提升到了一个新的高度，使其成为现代科学中的一个

关键点。

在我们这个时代，我们见证了神经科学这一生物学的新突破是如何将身体、思想看成是一个完整的系统，将人看成是由同理心所连接的公共的、社会性物种。上文的比喻并不是从法庭，而是从电脑网络中衍生出来的。这是一种全新的观看自己、思考“观看”的方法。从这个角度，我们学会如何成为大团体中的一部分。这一成果是大脑研究革命中一个有趣的结论，很多人都认为大脑是所有器官中最个人化的一个，也是对人类和其他灵长类动物的观看方式尤其重要的器官。在此，我想说的重点不是神经科学是“真理”的最终版本，也不是证明在神经科学之前，所有其他理解都是错的（尽管一些神经科学爱好者持类似观点）。我的重点是，我们应该看到，神经科学与其对人类的心智和思想所进行的视觉化的方式，已经成为我们这个时代至关重要的视觉隐喻。无论这件事是好是坏，它都是我们这个时代的真理的版本。

对视觉的视觉化

20世纪90年代末，心理学家丹尼尔·西蒙（Daniel Simons）和他的学生克里斯多夫·查布里斯（Christopher Chabris）设计了一个著名视频测验“看不见的大猩猩”（查布里斯和西蒙，2010）。受试者在观看一个视频时，被要求数出穿白色球衣的球员向穿黑色球衣的球员传球的次数。当这个简

单的动作开始后，一个人穿着一套大猩猩的服装从网球场穿过。结果，差不多有一半的人都没有注意到这个大猩猩。他们的注意力集中在数数上。西蒙将这种行为归结为他说的“无意识视盲”，即在专注于任务时不能够感知到外部的信息。研究者从20世纪70年代就开始关注这种现象，这种现象就像所有的魔术大师表演一样——“用手上的花活儿欺骗眼睛”，因为魔术师在分散你的注意力。但是视频让整个测试变得富有戏剧性。你可以对自己进行测试，然后再去看一遍视频，去确定一下大猩猩出现时是多么明显。有的人在得知自己没有注意到大猩猩之后非常沮丧。

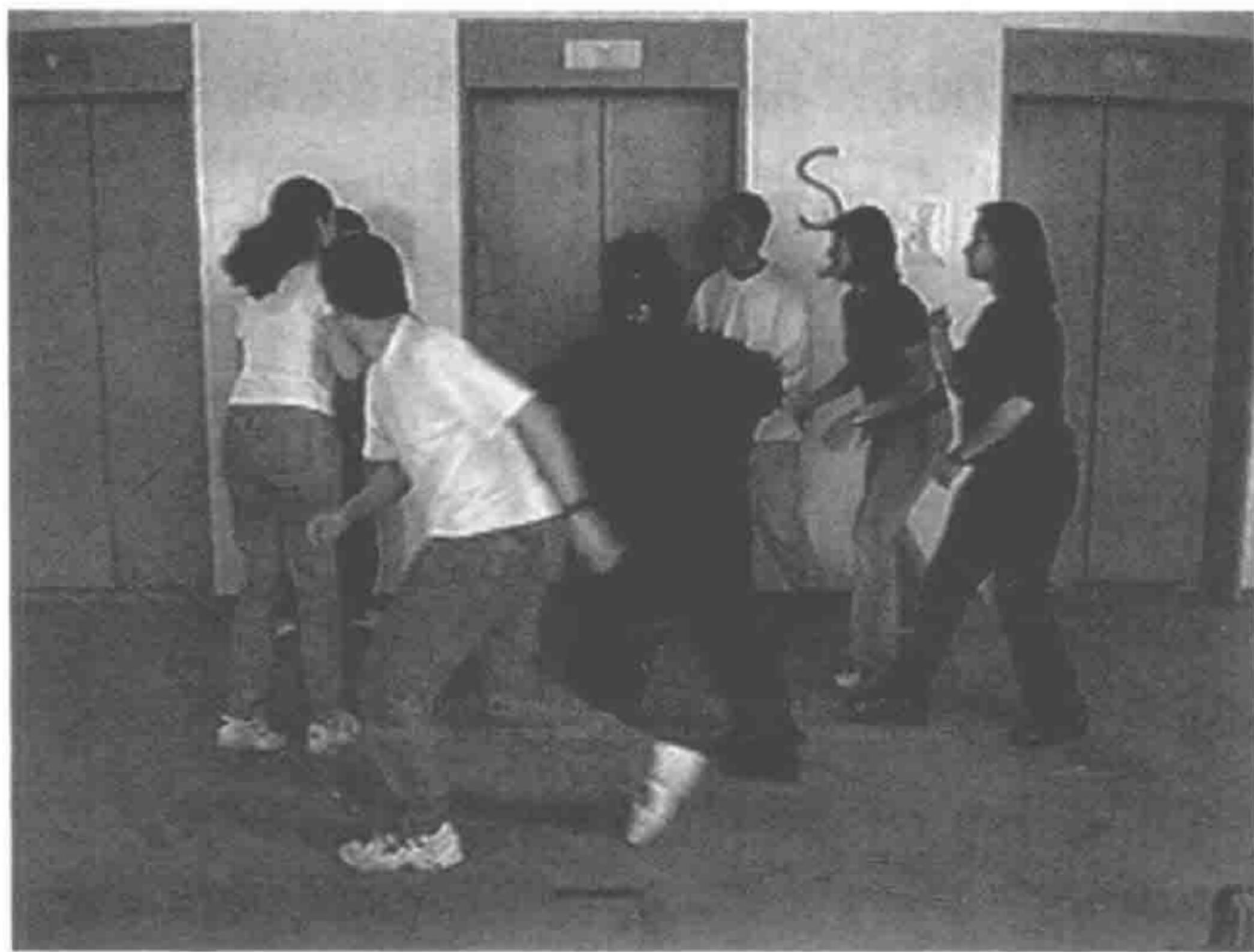


图 22：西蒙、查布里斯，《看不见的大猩猩》视频截图（1990）

这个实验是在 20 世纪 70 年代神经科学家温贝托·马图拉纳 (Humberto Maturana) 等人的研究基础上建立起来的。马图拉纳举例说明一只青蛙的观看方式与我们的观看方式大不相同。青蛙能够非常清晰地感知到非常小的、快速移动的物体，比如它们吃的昆虫，但同时它们也忽略了大块头的、缓慢移动的物体。鸟儿可以感受到超声波的光线，而这种光是人类不可见的，因此鸟儿们看到的自己羽毛的样子与我们眼中的完全不同。但是，尽管这种观看的过程并不等同于视觉，马图拉纳强调生物意识到了它们在与外界的互动，并因此改变自己，这种改变不只是发生在进化论中所说的那个漫长的进化过程中，还存在于每一天的生活中（马图拉纳，1980）。

这种现象与人们对新媒介做出回应时的情况完全相同。今天，当我再给学生或者其他人播放《看不见的大猩猩》 (*Invisible Gorilla*) 这个测试视频时，几乎每个人都看得到大猩猩。伴随电子游戏、触屏成长起来的这代人，他们观看事物的方式是不同的。西蒙自己也已经发现：当把视频给有经验的篮球运动员观看时，看到大猩猩的比例会跳到 70%。西蒙近期实施了一项研究，这个研究基于 64 个人的小样本组，此样本中只有 41 个人不知道他的视频，结果表明在受试人群里，18 个人没有看到大猩猩，没有看到大猩猩的人群比例远低于 50%。尽管这个实验无法像科学研究那样进行，但我的受试组样本数量更大，实验历经数年，我能得到实验结果——几乎所有人都

能看到大猩猩的原因是：我的实验受试者来自视觉文化课的参与者，所以他们的视觉感知力更强一些。

显然，人类身体的能力不会在这么短的时间里进化。身体的变化是发生在我们使用它的过程中。在工业化时代，将注意力集中于一个特定的活动，同时忽略其他分散注意力的行为是可取的。无论是在图书馆从事学术研究的学生，还是一个在工厂调节机器的工人，都需要高度集中的注意力。而今天，我们更看重同时与各种渠道的信息保持联系的能力，“多任务处理”成为一个流行词汇。就在我写这本书的时候，人们一直给我发电邮、短信，他们希望不管我在干什么，都能及时回复。以前，我们被教导要专注在一个任务上，也就是说我们或许看不见大猩猩，并且大多数情况下，虽然也有例外，我们真是看不见。现在，我们被教导要注意让人分心的事物，大多数情况下，虽然也有例外，我们可以做到。神经科学改变了人们对视觉的理解。不过，对于怎么解读这种改变，仍有显著的可探讨空间。

对大脑的视觉化

我们从如何“观看”大脑运转开始这一小节。随着新的医学影像形式的发明，尤其是1977年核磁共振（MRI）的发明，看见大脑工作时的图像成为可能。当然，这项发明中没有牵扯到光，也没有涉及绘画和其他再现性工作。由机器产生的磁场

激活了大脑中的氢原子（身体中的任何部位都可以被这个磁场激活）。而后，它们发射出可以被机器识别的无线电波，并将这些无线电波转换成最终的图像。也许会有这样一种生物，它们也可以听见这些电波，并发现这个做核磁共振的人有什么异样。人类需要看见这些东西。

事实上，核磁共振图像就是媒介史中的一次练习。磁场与电的关系是19世纪科学界中一项极具吸引力的发现。苏格兰科学家詹姆斯·克拉克·麦克斯韦（James Clerk Maxwell）论证了光本身就是一种电磁波的形式，并计算出了它的速度。1861年，他已经成功拍摄了第一张有色彩的照片。随后，正是电磁学研究的出现使爱因斯坦创造了相对论，使电台这一人类第一个大众传播媒介的发明成为可能。电台最先用于船只间的沟通，到20世纪20年代就成为一种流行媒体。而现在，我们身体的信号也得以转译。核磁共振仪将之前不借助外力便无法转译的电波信号转换成视觉形式。但这些电磁波都不属于图像，但是它们是某些可见物的再现。被扫描过的器官仍然存在于我们体内，没有人，也没有任何其他东西可以都看见这些器官。和其他所有电脑生成的图像一样，核磁共振的扫描也是计算出来的，并不是一种视觉再现的图像。一种叫作“功能性磁共振成像”（fMRI）的特殊程序可以让神经科学家们“看到”大脑受到特定的刺激后，血液会在哪些部位流动。这些图片形成了一幅大脑功能的新地图，展示出当一个动作发生时，大脑

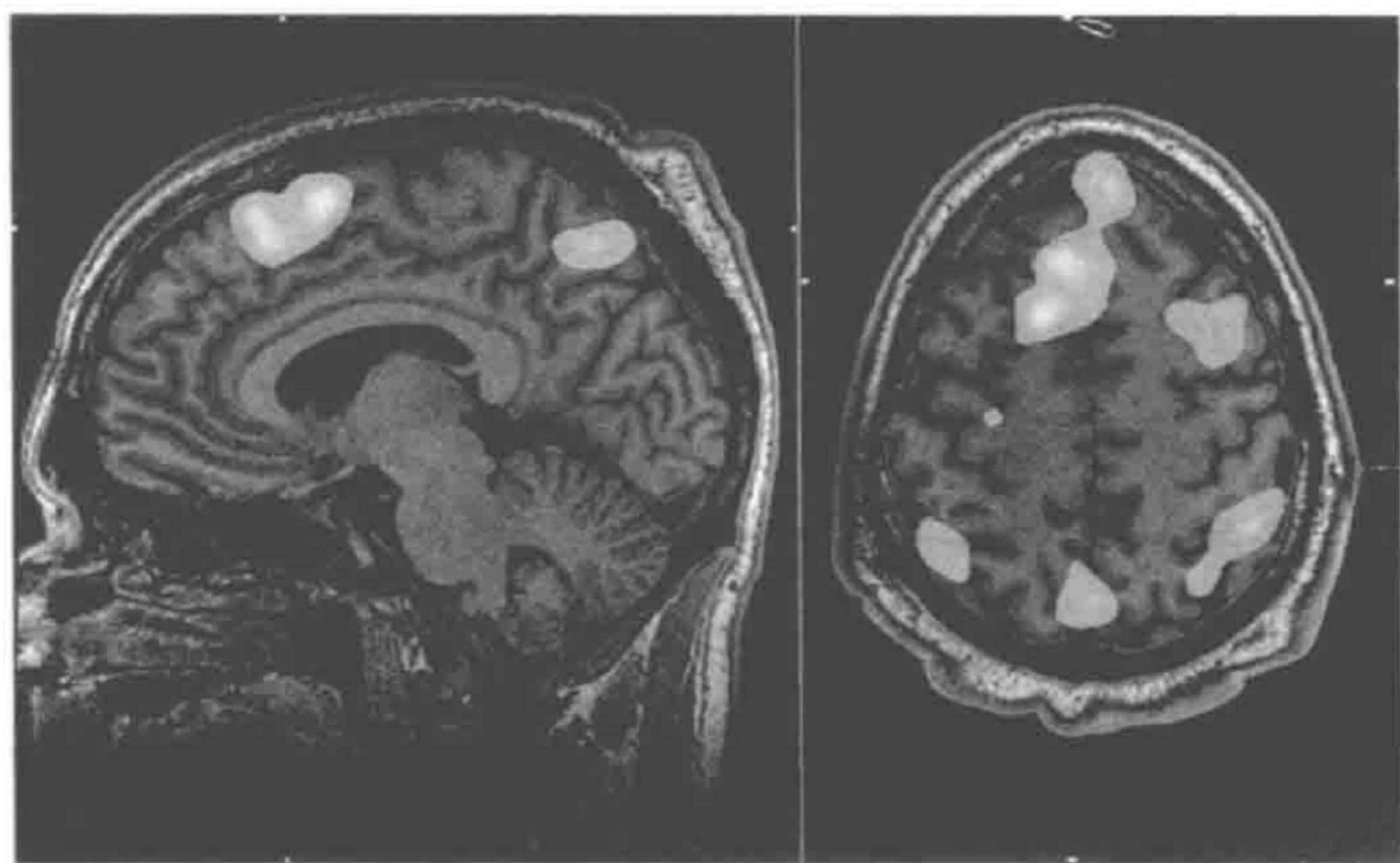


图 23：功能性核磁共振成像扫描图

的哪些结构会变得兴奋。这些动态的图像似乎明确了大脑有分区域工作的特点。图 23 的扫描图表现了一个人正在使用大脑记忆功能，很明显，这时大脑的某些部分在工作，某些部分没有。

在学院、艺术家以及激进主义者创建视觉文化研究的同时，科学家也在使用新技术来转换我们对视觉本身的理解。1991 年，丹尼尔·费勒曼（Daniel J. Felleman）和戴维·范·埃森（David C. Van Essen）基于对猕猴的研究（因为猕猴与人类极其相似），出版了最经典的灵长类动物视觉功能分析的著作。在书的结语部分，费勒曼和范·埃森总结道：

25 个大脑新皮层区主要具有或完全只有视觉功能，再加上我们认为的视觉相关的 7 个区——它们有广泛的视觉输入。在这 32 个视觉区和与视觉相关的区中，总共有 305 个连接能记录下来。¹

简而言之，观看的过程是一个非常复杂的互动过程。事实上，就像第一幅“被激活”的图像所显示的那样，视觉的发生并不是大脑单一部位的活动，而是一个遍布大脑的、急速往返的、交替进行的系列活动。更进一步说，这种在大脑视觉区域和其他协调区域之间的互动活动发生在 10—14 个不同等级层次中。这也就是说，“观看”并非如我们之前假设的那样，是一个结论式的判断，而是一个大脑分析的过程，“观看”这一活动在大脑不同的区域来回运转。“观看”不只是两只眼睛的活动，还是大脑的活动。

费勒曼和范·埃森在数字化的计算时代创立了一张视觉图表。在这张图上，每个感知系统的神经通路都是独立的，并且所有的这些神经通路的运转，就像电脑运转一样，是并行发生的。费勒曼和范·埃森对于视觉的理解表明视觉是一系列反馈回路，以下就是他们的图表：

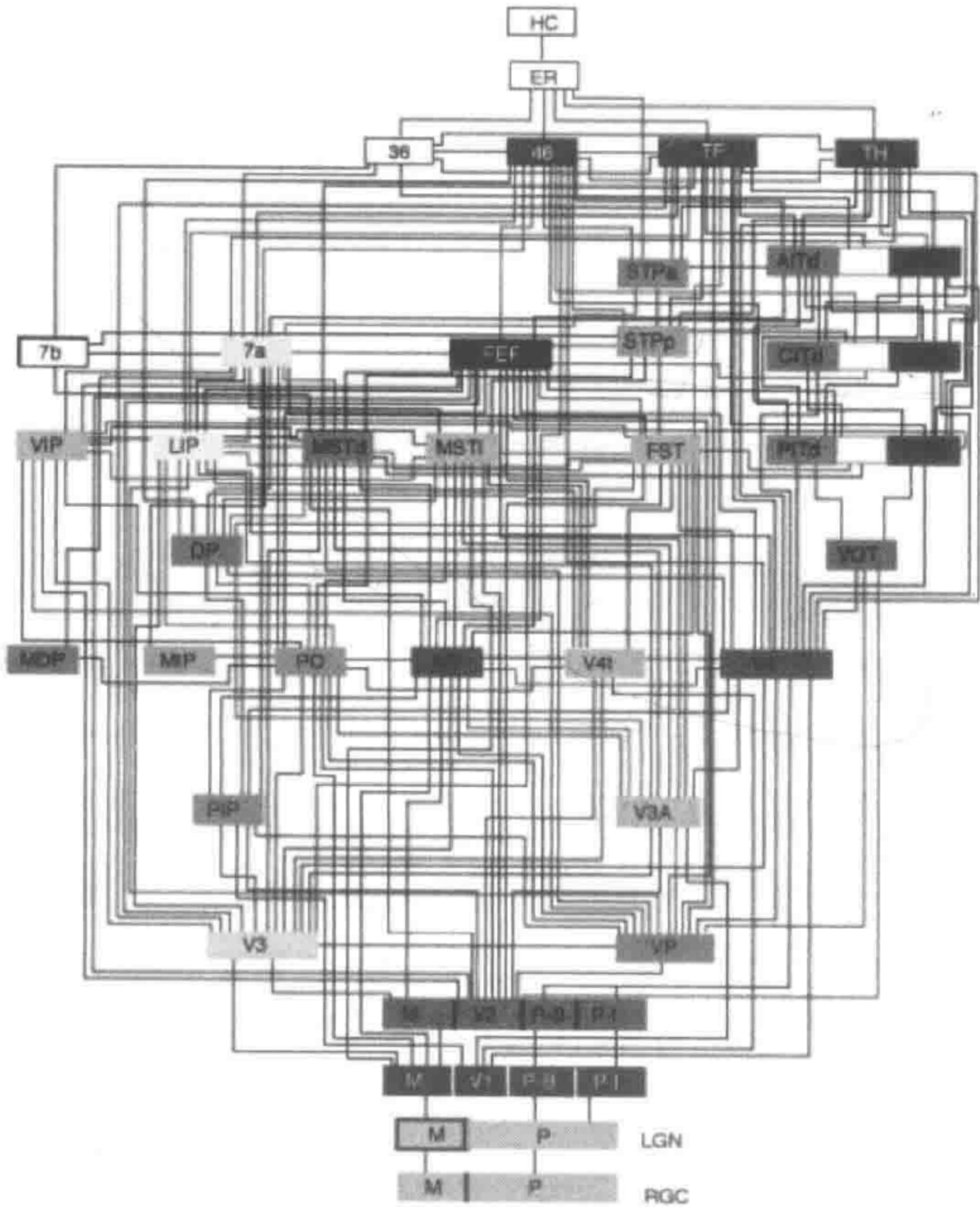


图 24：费勒曼和范·埃森，“视觉区的等级体系”²

这张图与笛卡尔早期的视觉绘图有一个共同点，就是视网膜依然被包含在视觉图表中。在图表右下方，用 RGC 标

记。我们所说的视觉是发生在这个点和位于顶点位置的海马体(HC)之间的一系列往返、并行的程序。显而易见,视觉并不像笛卡尔所说的是光射进眼睛,而后再被判断这么简单。视觉是一个有往返的、来回筛选的过程,在图表中,这个过程创造了充满活力的节奏感。

这张图表与一幅杰出的现代主义绘画作品——彼埃·蒙

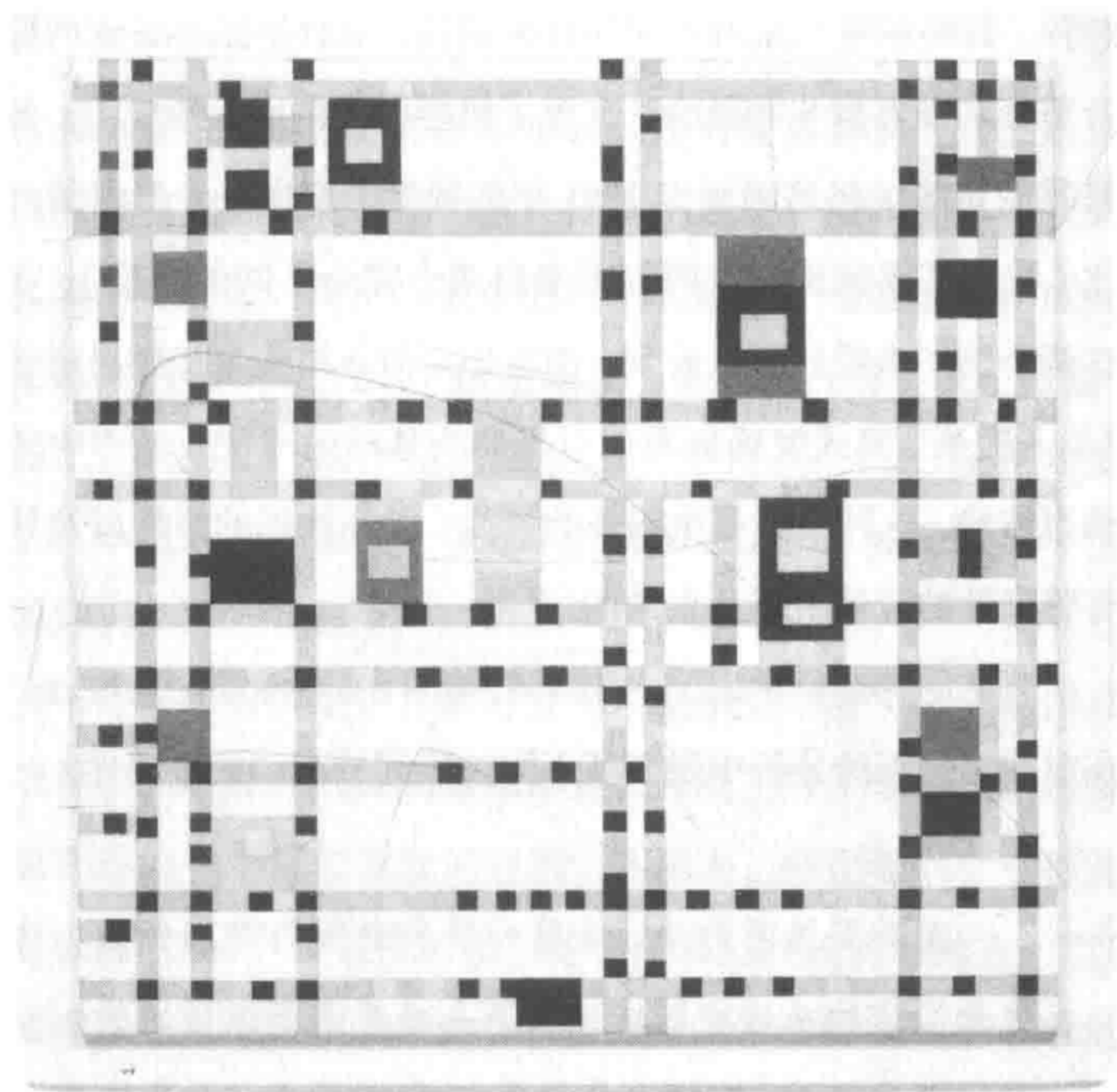


图 25 : 蒙德里安,《百老汇的爵士乐》

德里安 (Piet Mondrian) 1942 年的作品《百老汇的爵士乐》(*Broadway Boogie Woogie*) 之间有着某种视觉上的并行关系。

在这幅画中，这位荷兰艺术家使用新造型主义美学表达他对爵士时代的纽约的感受。作品表现了纽约中城——一个像网格一样的城市的活力，以及这座城市出人意料的震撼和刺激，使得人们在这座城市中所感受到的一切都如此不同寻常。爵士乐是一种快节奏的蓝调钢琴曲，通常与精彩的爵士舞相伴，舞蹈的重点是舞伴间的你来我往。这种舞蹈将重复的低音节奏和断奏舞步相结合，表现了机器时代的巨大影响力。如果我们冒昧地将这幅画和 1991 年的视觉图谱做一个严肃的对比（我们需要意识到这两幅图来自两个完全不同的背景），在这两个例子中我们可以看到，视觉是如何从笛卡尔想象出来的“单一决策”模式发展到类似以机器为基础的现代化城市中的动态体验，这种动态是由闪烁的灯光、循环往返的旅程以及具有感染性的音乐所传达出来的。

著名的神经科学家 V. S. 拉玛钱德朗 (V. S. Ramachandran) 在对视觉过程的分析中强调了不同阶段间的互动的重要性：

尤其要注意的是，从前一阶段返回的神经纤维数量至少和从这块区域通往下一个更高层级区域的神经数量相同（实际上是更多）。传统观点认为视觉是按照图像分析顺序一阶段一阶段进行的过程，在

这个过程中，分析变得越来越精细，这一观点因为这么多神经回路的存在而被驳倒。³

视觉并非只由判断来决定。将我的比喻扩展开来，这个过程就像街道上的城市居民间的互动，像舞者与钢琴的呼应，是一种归属感。信息在一个层级和下一个层级间往返，在此过程中不断填充信息。所以现在关于视觉的问题就有了结论，视觉是我们主动的行为，而不是一些被动的、自然而然发生的事情。更准确地说，我们需要摒弃“图像是从视网膜向大脑进行转播”这一固有的观念，视网膜本身就是大脑的一部分，用拉玛钱德朗的话说就是“光波被转换成神经脉冲”。⁴从那时开始，信息就在一系列并行的步骤中传播、加工，这些并行的步骤又强化了其他层面。我们现在知道了，即使是在大脑中，我们习惯称为图像的东西也是一个运算。

在现在的模型中，我们甚至不是凭借“看”这个动作来观看的。在笛卡尔的视觉版本里，判断主导了观看，这使得观看成为一个貌似故意的过程。实际上，在观看中有三种无意识的眼动。“会聚性运动”将两只眼引向相同的地方。“追随运动”是跟踪移动的物体。研究显示，在所有这些观看的方式中，“扫视”（saccade）即眼睛自发地从一点移动到下一个点是近距离观看的基本要素。扫视是非常快的，当我们

的眼睛直面一幅画时，扫视会自发进行。但当有一个物体在移动，或者有一些突发的噪音或者事件发生时，自发的扫视就会停止。所以旧有学说中关于单一凝视或单一观看（即将目光固定在某个人或物体上）的观念需要修正。我们的眼睛总是来回转动，非常忙碌。最终在“大脑”中形成的图像，即我们最终看到的图像能够保持稳定，是因为大脑是以稳定的方式进行计算的。

扫视所产生的数据点使得我们可以做估算，比如，如何拿起一个咖啡杯。我们应该将“观看”作为一个整体，就像第一章所说，观看是一种行动、一种表演的形式。我们制造了一个世界，在这个世界里我们观看的方式具有意义，并使我们能够随心所欲地进行某些行为。这同样也是一种计算的形式，因为我们用那个模型计算出在这个世界中怎样才能变得积极主动。所以正如之前那个著名的视频测试所描述的，假如我们努力去数篮球传递的次数，就很容易忽略那只大猩猩，因为那只猩猩和我们数数之间没有任何关系。如果我们习惯了观察传球，那么我们的大脑就有更多的空间来注意这只猩猩。当我们努力去做的某件事情失败，这件事情可能是没将苹果核扔进垃圾桶这样简单的事情，也可能是一个事故或者一场灾难等前所未有的经历使我们彻底不知所措。但无论如何，我们仍然会重建大脑中的感知系统，吸取新的信息，改变感知的方法，以此来解决我们面临的问题。在玩游戏时，

需要手眼的配合，所以游戏者非常熟悉“眼睛融进去”(getting their eye in)的感受，意思就是在经过初级的努力后，击中一个球变得容易了。我们的大脑和身体持续地互动，从而形成一个系统。

近几十年的这些发现，使得视觉感知的范畴开始变得不太精确。现在，视觉已不是去对照片做迅速识别，而更多的与一个人在《宫娥》之类（第一章提到）的复杂绘画前的疑惑相关。视觉来来回回地移动，观察不同的效果，在细节上反复琢磨，不断变化的感知通常又回到起点。18世纪艺术理论家曾提出一种“闪烁理论”(papillotage)，意思就是“闪烁”或“眨眼”视觉。如弗朗索瓦·布歇(François Boucher)这类艺术家旨在创造一种移动的画面，这影响了后来的印象派画家。这一理论接纳了视觉构造的自然属性。“闪烁的视觉”是对观看所需付出的努力的察觉，也是对物体本身和我们正努力观看的物体之间差别的察觉，甚至是眼睑在两者之间的运动。

在布歇的小幅作品《沐浴后的狄安娜》(*Diana Leaving Her Bath*, 1742)中，金色与绿色的背景代表了沙滩和树叶，布歇在生机盎然的背景中画上了爱神性感的裸体。作品利用其所创造的触感来提高画面的诱惑力。相反，在18世纪后期，即法国大革命时期，盛行新古典主义绘画，它强调造型，人和物的边缘线用实边。我们将布歇的作品与大卫(Jacques-Louis David)



图 26：布歇，《沐浴后的狄安娜》

大尺幅的肖像画《拉瓦锡夫妇》（*Antoine-Laurent Lavoisier and His Wife*, 1788）做一下比较，差别就会立刻显现。

这幅画中确实有一些性暗示。但是大卫精准的线条和近乎幻觉般清晰的人物，以及这些人物的轮廓线都与他的前辈布歇完全不同。这种绘画方式后来被作为“正确的”聚焦方式引入照片中。这种现实主义想抹去所有模糊的闪烁，坚持我们所看到的就是眼前的这些，除此之外再无其他。早期的摄影师，例如英国艺术家朱丽亚·玛格丽特·卡梅隆（*Julia Margaret Cameron*）对此表示异议，她认为首先需要弄清楚“什么是焦点”（美弗 [Mavor]，1999）。我们是要专注于制造清晰的线条，



图 27：大卫，《拉瓦锡夫妇》

还是去洞悉照片中的内容？比如，在卡梅隆为托马斯·卡莱尔拍摄的肖像照中，这位历史学家被表现成非常神秘的样子。这个图像不是一个线条清晰的图像，但它无疑更接近卡莱尔所认为的自己——先知者。

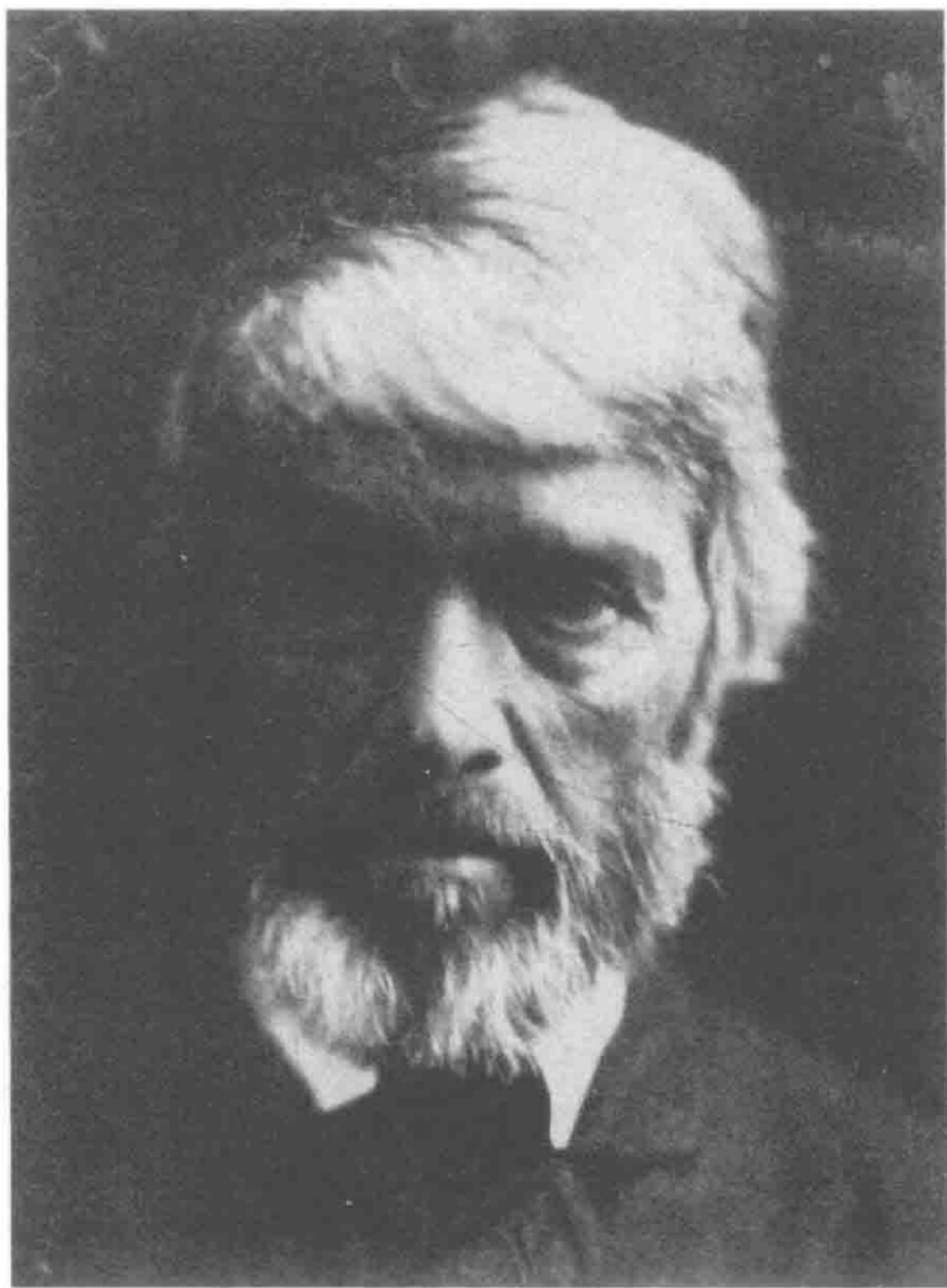


图 28：卡梅隆，《托马斯·卡莱尔》

我们的重点不在于说明早期的艺术观点精准地预测了神经科学，也不是要证明现在的神经科学家的观点就应该作为真理被全盘接受，而是要说明：虽然视觉研究基于不同的证据和完全不同的文本，但是这些艺术品展示了当下的研究与之前有

关视觉的思考是契合的。事实上，今天的人们经常更信赖那些并不完美的、需要花费努力去解读的照片或者视频，而不是那些从专业角度看来完成度很高的作品，因为他们怀疑后者是被修改过的。

W. J. T 米歇尔 (W. J. T. Mitchell) 通常被视为视觉文化研究的奠基人，数码视觉文化的兴起促使他提出“没有视觉媒介” (there are no visual media) 这个观点 (2005)。米歇尔通过这个明显自相矛盾的陈述，想要表达的观点是：每一种媒介都会涉及到人的所有感觉，因此如果将艺术家用画笔在画布绘制的作品仅仅作为视觉产物，那么这种理解是不准确的。知觉 (perception) 不是单个动作，而是由大脑精心组合的过程，这一点可以强化我们对米歇尔观点的理解。“知觉”的工作集中在神经科学家所说的“身体地图”，以及我们对于自己是谁、自己在哪儿的感知上。所以即使我们闭上眼睛，也能知道身体所处的姿势。回忆一下我们怎么掸掉落在身上的昆虫，你需要将一种关于你自己的感觉（也就是现在称为“本体感觉”的东西，这种感觉与身体所有部位的定位有关）和一只虫子落在你皮肤上的感觉结合在一起。然后，我们以足够快的速度用手掸去虫子，在避免虫子叮咬的同时，也不给自己造成太多的痛感。

这些身体地图与身体的客观状态也会出现不一致的状况。举一些极端的例子，一个正在戒毒的人可能会感到全身爬满虫子，他不停地打这些虫子，却无济于事；一个截肢的

人经常会感到在被截肢的部位有一个肢体的幻影，尽管他很清楚那个部位已经没有肢体了，但就是感觉疼或痒，或者有其他感觉。同理，尽管一个厌食症患者在别人眼中已经极度消瘦，却依然觉得自己很胖。一直以来，厌食症患者就被认为有曲解自我形象的症状，这一症状也是临床诊断中重要的一部分。但是“thinspiration”这一类支持厌食的网站和网络组织，会在网络上分享一些极瘦的人的照片，这其中包括一些名人和模特。所以也有一部分患厌食症的人其实是可以和其他人一样，正确认知自己的身体的（就像医学所认为的那样）。只是由于这些支持厌食的网站所发布的信息使得他们对自己身体的胖瘦作出了完全不同的结论（当然，要知道，我个人是不支持这些人的）。

一些非常著名的实验已经证明人的身体地图是可以重新认知的。神经学家拉玛钱德朗做过一个著名的针对幻肢患者的疗法，他装配了一个镜像盒，患者幸存下来的完整手臂被反射在原先截肢的部位，患者就可以看到完整的手。^①通过这种简单的视觉游戏，人们可以重新描绘自己的身体地图，会驱走幻肢带来的异样感，比如抓挠的痒感等。似乎视觉系统中的所有空间都支持这种重新认知的可能性。中风患者，甚至那些受慢性疼痛困扰的患者也可以从这种疗法中受益。视觉信息似乎可

① 镜像盒外表为镜子，患者将截肢的手臂伸进盒中，完整的手臂放在盒外，完整的手臂被反射在原先截肢的部位。——译注

以覆盖掉其他可用的信息。在大脑中用于处理视觉的空间要比用于其他所有感觉的空间之和还大，这也许能解释为什么这种幻觉难以抗拒。

还有一些不那么戏剧化的例子，比如即使你知道许多视觉幻像不是真的，但是这些幻象依然会出现。想一想哲学家维特根斯坦的鸭兔图，一幅看起来既像兔子也像鸭子的图，完全取决于你怎么看它。我们既可以将它看成兔子，也可以将它看成鸭子，或者二者兼有。我们甚至可以将它看成是一些线条和阴影的集合。甚至，你可以主动选择只用一种方法去观看，就像厌食症患者那样笃定地认同他们的瘦一样。或者你可以服从幻觉，移动那个已不存在的残肢。

近期的研究最终表明视觉现象是由于大脑活动存在两个

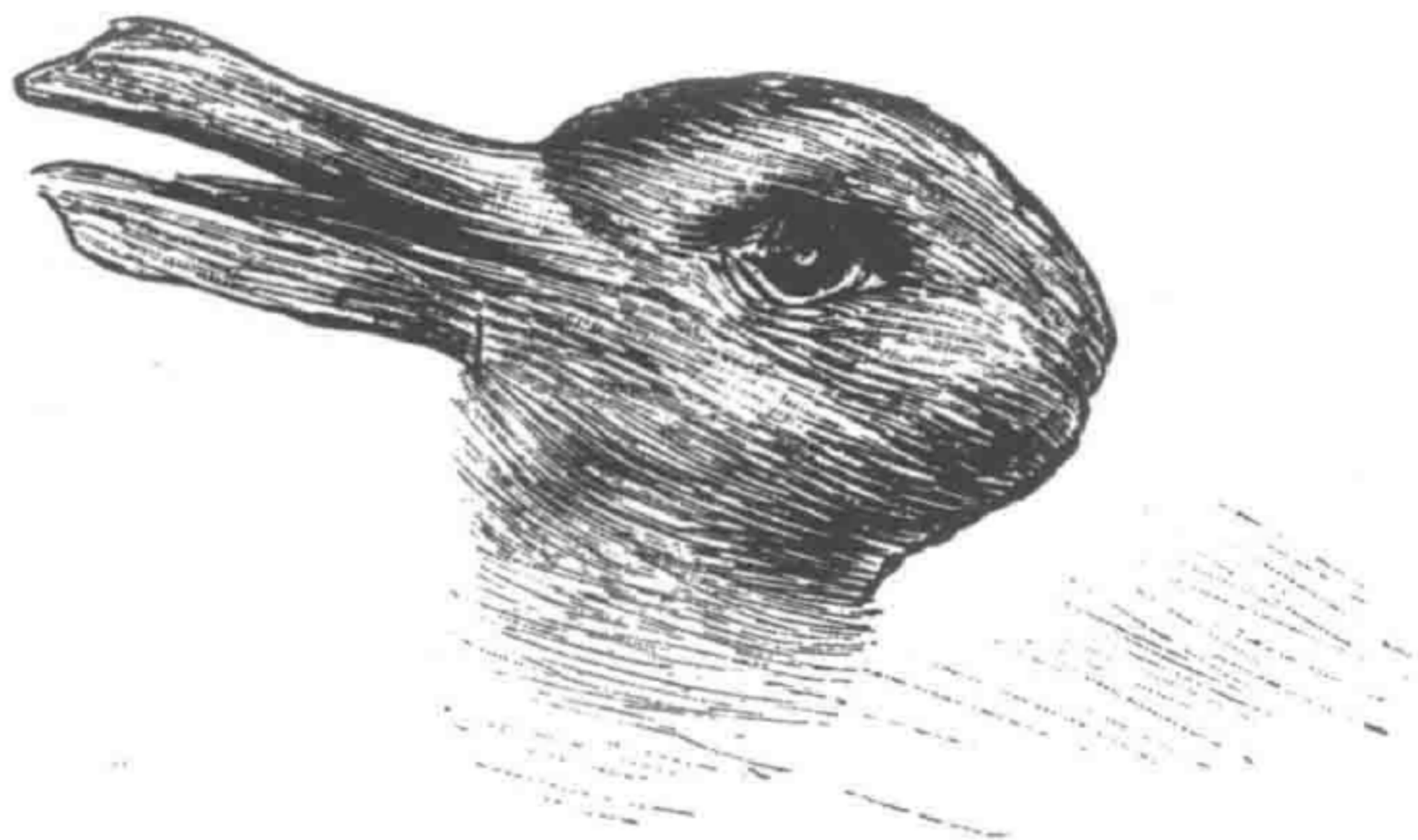


图 29：维特根斯坦，鸭兔图

支流：一个负责知觉，一个负责行为（纳西 [Nassi] 与卡洛韦 [Calloway]，2009）。似乎视觉是一个复数名词。一个支流（知觉）识别出朋友，另一个支流（行为）做出伸手、握手的动作。据目前所知，大脑中有超过 80 个物理区域连接成至少 12 个并行的处理回路，负责视觉加工。尽管有这些知觉信息输入，但动态、形状、颜色等重要属性最终需要通过“计算”这些知觉线索才能获得。这就是说，我们在获得色彩、形状和速度这些属性的过程中，更多地依赖计算，而不是“看”。大脑不是一个照相机，而是一个素描本。值得注意的是，中世纪神学家圣·托马斯·阿奎那（St Thomas Aquinas）也认为视觉与判断物体的位置、颜色没有关系，尽管他给出的原因和现代神经科学给出的不同，但这个例子让我相信，人们一直都通过某种方式知道视觉是一个持续的习得和再习得的过程。

镜子与集体

在一项最新研究得出的诸多洞见中，最有趣的一个是：在我们所学到的东西中，绝大部分不是依靠单纯的自我学习，而是相互学习得到的，并且人类的大脑也有用于相互学习的特别构造。意大利科学家以猴子为样本做了一组实验，得出了这个令人吃惊的结论：感官体验不只属于个体，还可以在同类中传递。这个意大利团队当时所做的实验是要分析猴子在伸手去拿花生时，会产生什么样的神经脉冲，但他们意外地发现，在旁

边观看的猴子也会产生和那只真正伸手抓东西的猴子一样的神经反应。一旁观看的猴子与真正做这个动作的猴子的大脑的同一块区域都“亮了”。这个结果在不同环境下重现了很多次，也由此产生了一些基本的结论。

现在，神经系统科学家已经发现，我们拥有一种叫作“镜像神经元”的组织，其功能就是对其他人的行为做出反应。拉玛钱德朗称其为“‘甘地神经元’，因为它们模糊了自我和他人之间的界线——这不是一个带喻意的说法，而是事实，因为这种神经元无法识别自我和他人的差异”。⁵ 共情的性质是固有的。维托里奥·加莱希（Vittorio Gallese）是意大利一位神经系统科学家，他是上述猴子实验的执行人，并对该实验的含义进行了仔细的探究（2003）。在加莱希看来，大脑实际上是一个共享空间，其中有一个“我们”，这个“我们”不是若干个个体的总和，而是一个共同体形式。个体是从这个共同体形式中显现出来的，这段话的意思就是我们先有社会性，然后才有个体性。他借此所表达的是，我们不是将个体习得的东西赋予共性，而是将共性应用到个性中去，因为我们一起形成了一个“心智理论”（theory of mind）。哲学家很清楚这个理论，它对人类互动极其重要——如果没有它，人们就不会去设想别人会怎样做。与所有视觉文化一样，这种观点来源于日常生活。假设在一个咖啡馆中，我看到一个人伸手去拿咖啡杯，就会认为她将去喝，因为这符合“我”的理论。当然，她也有可能将咖

啡泼到她的伴侣身上，但这是一个例外情况，而“我”的理论也会依据这个发生的特例做相应的改变。想象并不是让我们的注意力从现实中游离，而是我们深刻地理解自身如何存在于这个世界中的关键。

简而言之，镜像神经元不仅让我们从自己的角度去看这个世界，而且从他人的角度视觉化了这个世界。正如拉玛钱德朗指出的，人类很独特，因为我们成长得非常慢，出生后，需要学习基本运动技巧、语言等很多东西，这是与大部分动物不同的地方：“显然，我们一定从这个代价高昂而且风险极大的早期投资中获得了巨大的利益，我们也确实获得了：它就叫作文化”。⁶因此，我们发展出的这种集体观看理论就是我们所说的“视觉文化”，这种说法不无道理。当然，这种文化会随着空间和时间的变化而改变。视觉是大脑交互式感官的一部分，因此，视觉文化不仅是视觉的（这个词语的常见意义），还是与整个身体相关的。最终的结论就是：人类以极快的速度进化，不仅是因为达尔文所说的自然选择，文化的发展也是一个重要原因。

所有我们称之为“视觉”的体验不是一种单一的、独立的“感觉”，而是经过了多重处理、多重分析，并受身体其他部分持续性反馈的影响。现在，研究者们还想在传统的五种感觉中增加新的感觉，如上文提到的本体感觉。例如，我们会感到饥饿和干渴，这是一种强烈的需求，无需去想，也无需外部刺

激。这些感觉都有可能影响视觉，但是视觉也并不像有些怀疑论哲学家所说的那样：我们每个人观看的方式没有共性，或者我们根本无法利用感觉。观看是我们集体心智理论中的一个特殊例子。视觉是一种共有的权利，它是一种共享的资源，我们可以按照符合我们个人需求的方式对它加以利用。这就是视觉文化试图讨论、探索和解释的东西。



第三章

CHAPTER 3

战争的世界

虽然理论上，我们都拥有共同的视觉资源，但实际上，那些拥有政治权力的人总是声称能够看到不同的东西。正如我们在第一章读到的，国王们更是会常常声称自己不是凡人，能够看到不同的东西。当他们在战争中领导自己的国家时，这种不寻常的能力得到了证明。我们现在依然在使用“领导力”和“远见”这些词汇，这些词汇所表达的意思和战争史中所表达的意思是类似的。诚然，战争不是没有风险的。以英格兰为例，盎格鲁-撒克逊时代的哈罗德（Harold）于1066年死在黑斯廷斯（Hastings），理查德三世（Richard III）于1485年在波斯沃斯原野（Bosworth Field）被杀。国王们（或皇室成员们）有时候为荣耀付出了生命。英国最后一位冒险进入战场的国王是乔治二世（George II），他参加了1743年奥地利王位继承战争中的德廷根（Dettingen）战役。

到拿破仑战争时期（1799—1815），国王和其他国家领导人已经不再出现在欧洲战场上了。现代战争的战场分布广阔，

因此无法从某一个地方一览无余。国王和其他领导人留在国内，并授权将军们指挥作战，而将军们指挥战斗的地方也远离实际交战区域。战争逐渐在西方被认为是一门艺术，而在中国自古如此，它需要特殊的全新视觉技能，这种技能后来被称为“可视化”。现在，将军的任务是让战场的整体“可视化”，尽管实际上他看不见战场。他必须将想象力、洞察力和直觉融入到所有他及其部下可以看见的东西中去。将军犹如从空中观看战场，想象他的部队在哪里，敌人的情况如何，以及二者可能如何交战。这种技能起初是将军所特有的，很快就成为一项高度专业化的技能集合。结果，这就形成了一种从空中看世界的方法。这不是一种简单易懂的观看方法，而是表现为仅被少数技术娴熟的人所掌握的、具有相当大难度的观看方法，掌握这种观看方法的人需要具备解读机器数据的能力。

18世纪普鲁士将军兼军事理论家卡尔·冯·克劳塞维茨（Karl von Clausewitz, 1780—1831）根据拿破仑时期的亲身经历，在其经典著作《战争论》（*On War*）中定义了现代战争。军事院校至今仍用该定义进行教学。他首先强调战争大多数时候是看不见的：

所有情报普遍不可靠，这成为战争中的特殊问题。所有行动可以说都在朦胧中进行，也就是在如雾或如月光般的朦胧中进行，一切都变得荒诞恐怖，

夸张失真。¹

而指挥官的工作就是即使他并不在战场上，也要看穿迷雾。克劳塞维茨声称这些工作一部分用视力来完成，一部分用脑力来完成：

如果要把整体栩栩如生地呈现在脑海里，像一幅画、一张地图那样纤毫毕现地刻在脑子里，那么，只能是拥有我们称为想象力的智力天赋才行。²

克劳塞维茨的比喻令人惊奇：战争是一张图片，印刻或“固定”在头脑中的。这个比喻看上去是来自摄影和电影，但准确地说，它预言了摄影和电影技术的出现，因为说这句话时，摄影或电影技术还未发明，因此，这个比喻就更加引人注目。这句评述表明战场上的死亡、肢解是真实战争的附带产物，早已在指挥官的考虑之中。克劳塞维茨想看到的画面成为一类特殊的图像：空中视图。这种假想的视图被描绘成战场地图，这种地图是在交战后制作的，以空中鸟瞰的方式展示了军队的部署，并将其设置到该区域的等高线图之中。

克劳塞维茨认为，战争的改变发生在战争自身的根本性质上。现在的战争已经转变为两个主权国家之间的冲突，而不是战场上特定的领导者之间的冲突，对此克劳塞维茨曾有一句名

言（或有些许偏差）：“战争是政治的手段。”³ 对于将战争视觉化的人而言，战争不是战争中的任何东西，战争是实现政治变革的一种方法。现代战争中真正重要的是政治结果。战争是一种实现政治变革的视觉化形式。

对克劳塞维茨而言，1805年称帝的法国将军拿破仑就是这种视觉化最好的例子。拿破仑所戴的三角帽和大衣这一朴素的形象象征了后革命时代的平等。法国大革命（1789—1799）的成就之一就是军队的职业化，在这之前，军职晋升只是贵族的权力，而此后晋升的机会向所有人开放。自此，战争成为一项供训练有素的专业人士从事的职业。

出生在科西嘉岛的拿破仑，从一名中尉升为将军，最后成为皇帝，这实际上就体现了法国大革命的理念。作为将军，他的视觉欺骗策略非常有名，比如，他会在非常明显的地区发起进攻，而实际目的是为了大部队通过隐蔽路径，进攻那些被佯攻所吸引的敌方部队。这些视觉策略对于取得他那些著名的胜利极为重要，例如在奥斯特利茨战役（Austerlitz, 1805）中，规模较小的法国军队利用这一策略，坚决果断地击败了奥地利和俄罗斯联军。尽管如此，这一时期常常很难说清楚到底谁赢得了战役，因为大批军人在广阔的地域中游走，即使是胜方也会遭受巨大伤亡。在司汤达的经典小说《帕尔马修道院》（*The Charterhouse of Parma*, 1839）中，非传统英雄式的主人公法布里斯（Fabrizio）就认为拿破仑赢得了滑铁卢战役，而实际上，

这场战役在 1815 年导致了这位皇帝的最终失败。

绘图战争

通过长期作战，拿破仑拥有了大量的地图，其中包括以他的身高作为观测高度来精确展现战场状况的绘图，通过这些图纸，他可以评估自己在临战时能够看到的和不能够看到的东西，以及他对战场视觉化效果的好坏。很快，另外两种方法的出现，使得那些不具备视觉化天赋的人也能获得此类视觉图像。其中之一就是在空中进行观看的尝试，这种观看起初是借助气球，后来借助飞机，再后来还从飞机上拍摄照片或利用其他技术形成图像，以此来分享这种视野。

克劳塞维茨把战场形容为地图，虽然这一比喻在今天看来是“自然的”，但至少在欧洲，这个比喻并不是一直如此清晰。在距离克劳塞维茨生活时代的数百年前，中国就已经使用高级形式的地图。公元 3 世纪，裴秀（224—271）就批评了早期地图在比例和距离上的误差，并研发出了一种表现地形高度的坐标格体系，运用制图的六项准则，细致地描绘了帝国疆域。自汉朝起，地图就开始用于军事（大约在公元 160 年），而且附庸国必须提供其领土的详细地图，以此表示对帝国的臣服。相比之下，在公元 1400 年以前的欧洲，实际上还不存在地图，之前的地图只是简单地按顺序列出从一个地方旅行到另一个地方必经的定居点的名称。但到了 1600 年，在战争、殖民侵

略、土地所有权归属等诸多活动中，地图（现代意义上的地图）已经变得极其重要。但是直到 18 世纪，制图学（制作地图的工艺）才完全整合到西方军事计划和行动中。

为了让地图呈现出从空中俯瞰时的世界图像，最佳观测地点就是空中。早在 1794 年，法国将军让-巴普蒂斯特·儒尔当（Jean-Baptiste Jourdan）就利用气球获取敌军的活动信息，从而赢得了弗勒吕斯（Fleurus）战役。在美国内战期间（1861—1865），美军为这种气球配备了电话线，这一做法使得观测的信息可以迅速传到地面。随着此类手段的应用，地图对现代战争变得越来越重要，到美国内战临近尾声时，工兵部队每年可以向北方联军提供 43,000 幅地图。

在历史记载的政治手段中，绘图作为一种战争形式，在 1885 年的柏林会议上达到顶峰，这着实令人惊讶。在这次会议中，欧洲的统治者们拿出一张非洲地图，镇定地对它进行了瓜分。这块大陆被瓜分为殖民地，其所导致的灾难性后果延续至今。这些统治者随心所欲制造的边界穿过了长期存在的国境线。二战后，在柏林会议中形成的殖民国家在争取独立时，冲突几乎就不可避免。从 1994 年卢旺达种族大屠杀开始，刚果和大湖地区（Great Lakes）的持久战就一直在延续，这场战争造成了约 350 万人死亡，这或许就是最臭名昭著的一个例子了。柏林会议的各参会代表团认为自己只是在认领空地，而原住民们并没有土地所有权，因为这些原住民并没有使用这些土

地。通过之前的奴隶贸易，人们对非洲有着极其详尽的了解，而此时欧洲人主动遗忘了这些知识。在17世纪和18世纪的非洲地图中，对非洲的主要城市、河流以及其他政治和自然特征都做了表述。而到19世纪末时，非洲被认为仅仅是一块“黑色大陆”，一个不为欧洲人所知的地方。

这种遗忘导致了严重的后果。这些殖民宗主国使用罗马法中的“terra nullius”概念，意思是“空地”，将所有未被欧洲技术耕种过的土地指定为空地，这些空地可以由第一位（欧洲）获取者占有，占有的条件是获取者在取得土地后确实要试图耕种这块土地。这一土地归属权认定中包含了一种视而不见的行为模式。以亚马孙印第安人为例，他们不开垦土地，但在推动果树和坚果灌木的种植，对于他们来说，这就是他们的农业——这对欧洲殖民者来说是看不见的。因此，欧洲势力认为他们对于非洲的分割既合法又对当地居民有利，因为他们带来了传教士大卫·利文斯通（David Livingstone）所说的“商业、基督教和文明”。他们将这些法律和看得见的扩张简明表述为“将光明带到了暗处”。在柏林会议结束时，比利时国王利奥波德二世（Leopold II）成为辽阔的刚果大地上唯一的统治者，他在那里的所有投资获得的利润都直接进入了他个人腰包，就连比利时人民都没有分到一分钱，利奥波德二世不只是重画了一张地图而已，而是赢得了一场战争。严格来说，柏林大会是一场以另类方式进行的战争，其目的是取得想要的政治

结果。

一个多世纪后，尼日利亚裔英国艺术家印卡·修尼巴尔（Yinka Shonibare）在描述这一事件时，用了无头的人体模型来表现殖民者，好像是要问：“国家首脑在哪里？”

尽管这些人划分了嵌在桌子上的非洲地图，但这些“无头”的领导人不具备“视力”或者可视化的能力。这些人身上所穿的织物炫目多彩，十分引人注目。这种织物被称为荷兰蜡染印花布，常常被当作是“非洲”的代表性织物，但实际上这一产品蕴含深远的殖民史意义。布料上的主题和设计起初产生于印



图 30：修尼巴尔，《对非洲的掠夺》（*The Scramble for Africa*）

度尼西亚，在那里它被叫作蜡染印花（batik）。当荷兰成为印尼的宗主国后，荷兰人将这些设计带回国内并对它进行工业化生产。19世纪时，这些图案在西非变得非常流行，直到今天依然如此，与此同时，非洲的元素也被加入到设计中。因此，这些常常被当成“非洲”织物售卖的东西实际上是帝国时代三大洲相互影响的产物。修尼巴尔的装置艺术作品提醒我们注意殖民主义视觉化对于事实的歪曲，以及它对当地历史和传统的影响。修尼巴尔通过对蜡染印花的使用，向我们展示了殖民化并非是殖民者所想的那样——简单的划分和统治，而是全球历史的一个格局。

殖民扩张在第一次世界大战（1914—1918）这场灾难中达到了顶点。在这场所谓的伟大战争中，空中照相机的发展极大地改变了战争的空中视觉化。现在，信息可以用飞机来收集，飞机可以从敌人的战线上飞过并精准地观察其活动。从那时起，视觉化成为服务于军事领导层的一种技术，而不再只有领导者拥有视觉化的能力。大多数战场的照片是在大约3千米处用8英寸焦距拍摄而成，照片可以描绘大约一平方英里的范围。照片随后被贴上标签，写明拍摄于何时何地以及使用了什么设备，并且与已有的纸质地图进行关联。到1918年时，已经可以从5.5千米处拍摄照片，当照片放大后，可以显示泥地中的一个脚印。此时，个体对于战争的视觉化能力已经变得多余了。

随后，这些照片被用来制作战场地图。在两次世界大战的间歇期（1918—1939），美国军队发扬了这一信条：“行动时要绘制地图。”这一需要推动了纸质地图向所谓的“照片地图”转变。这种转变表明，原有的由人在地面评估的形式过渡到了空中摄影的视觉化形式。纸质绘图一天可以覆盖160公里的新范围。德国第六军在1940年进攻法国时，调用了精心准备的纸质地图、从空中摄影到战前旅游指南等所有可用资源，一天可以覆盖1,200公里。这种速度超乎寻常，迅速到匪夷所思，也使得德国的进攻完全出人意料。为了应对全新的战争速度，摄影作战地图出现了，它使用的是全新五镜头相机，能够提供9英寸底片。结合一些多倍投影测图仪，这些照片甚至可以生成三维地形图（见图31）。

即使在战场上，移动式货车每小时也可以制作数千张17×19英寸的照片，大小是标准10×8英寸艺术照的两倍。使用新相机在6—10千米处所拍摄的航空照片，其精细程度也令人吃惊。

以这张二战期间美国轰炸意大利的照片为例，它看起来像是后来的抽象表现主义绘画，但它实在是太真实了。二战后，所有的战争都变成了空战，也就是说战争的结果往往是由制空权决定的。

从我们的角度来看，克劳塞维茨所说的“战争是政治的手段”，这一观点更为重要，因为这是视觉图像能够成为解决当

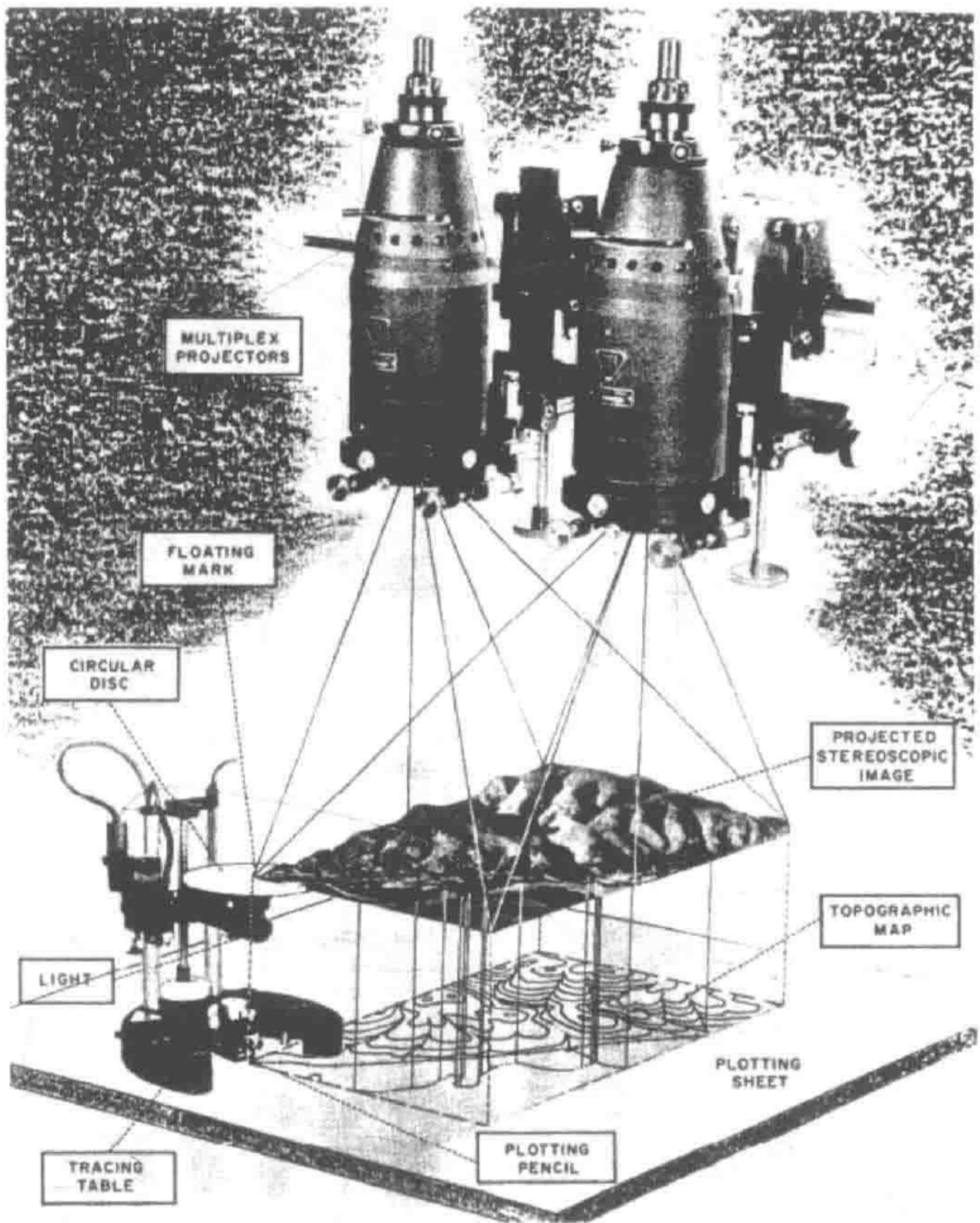


图 31：“多倍投影测图设备”

下政治危机的关键所在。在这一点上，没有什么比 1962 年的古巴导弹危机更具有戏剧性了。在前任总统德怀特·艾森豪威尔（Dwight D. Eisenhower）对新兴的“军事工业联合体”发出



图 32：轰炸前的航拍照片

警告的一年后，全球视觉技术将世界带到了核战的边缘。1956年，中情局引入了绝密的 U2 间谍飞机。U2 飞机可以在 2.1 万米这一超高的高度上飞行，也就是说它的飞行高度可以到达大气层的上部区域。U2 配备了一部高分辨率相机，这部相机灵敏度极高，在拍照时，飞行员甚至必须关掉引擎，进行滑翔。它甚至可以从太空边缘发现地面上 76 厘米长的物体。1962 年 10 月 14 日，理查德·海泽少校（Richard S. Heyser）驾驶一架飞机拍摄了古巴的照片，照片显示有一处核导弹基地在做准备工作。

虽然该照片的拍摄高度是二战时期航拍高度的三倍，但其

精细程度远远超越了二战时期。这些经过详细标注的照片是具有绝对优势的视觉证据，也是说明拥有这些视觉证据意味着什么的经典范例。苏联没有否认该基地将被用于导弹发射，世界随即进入为期两周的紧张僵持阶段。虽然美国要求苏联撤走所有设备，但装载着武器的苏联船舶仍然驶向被美国海军封锁的古巴。电台广播对此事进行现场直播，一场冲突看似已经不可避免。而实际上，秘密谈判正在进行中，并最终达成了交易，交易条件是苏联撤走导弹，美国撤出其在土耳其的一部

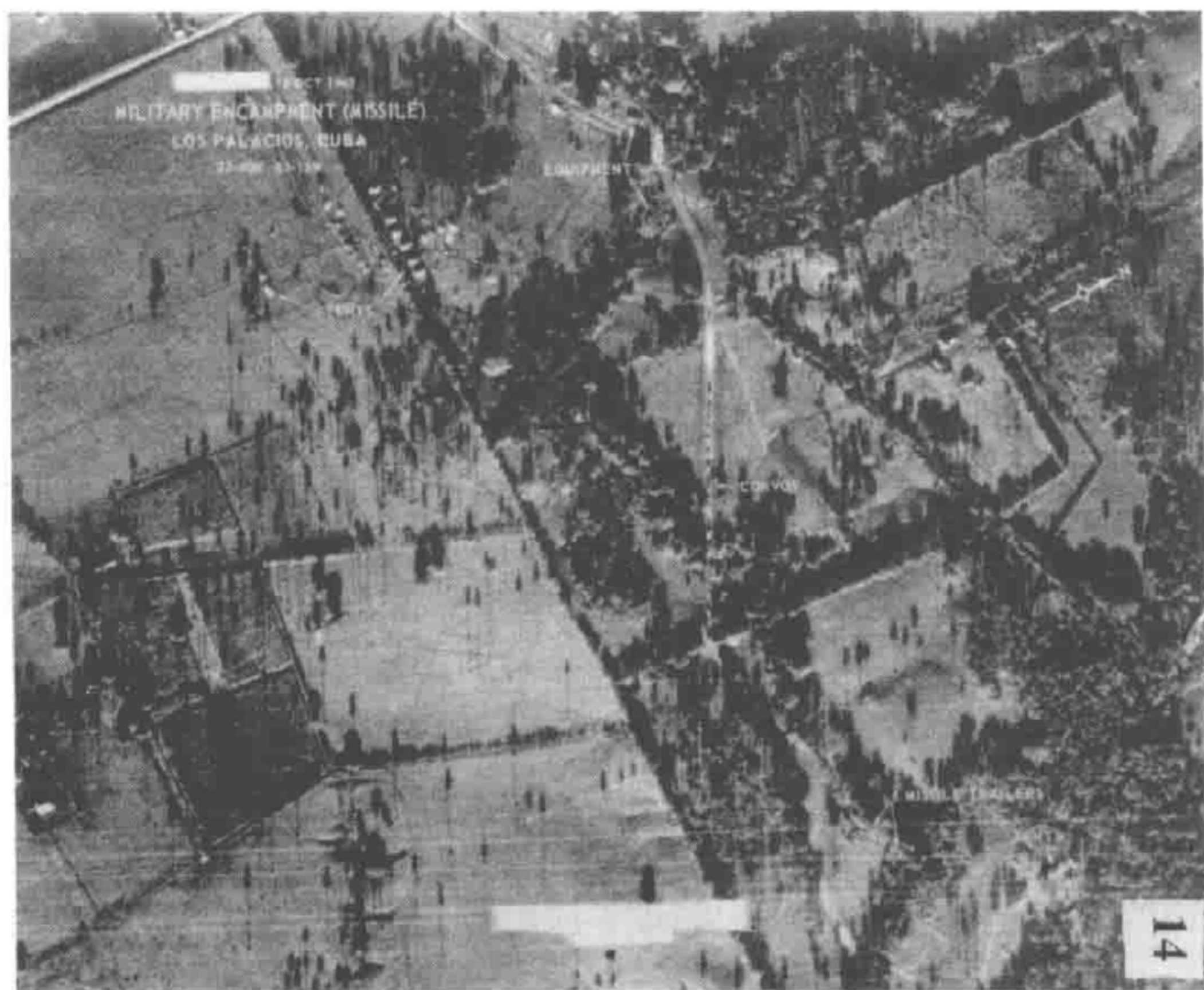


图 33 : U2 飞机航拍的古巴

分导弹。对于听众来说，他们所看到的似乎是苏联舰船在最后一分钟掉头了。这一瞬间概括了整个冷战的特点。一方面，最先进的视觉技术改变了冲突的性质。另一方面，领导者们不顾人民的意见或感受，仍然在推行自己的战略。用美国国务卿迪安·拉斯克（Dean Rusk）的话来说，全世界人民看到的就是两个超级大国已经“怒目相对，而突然有一个人眨巴了一下眼”。肯尼迪利用空中监视避免了战争，将导弹从古巴移除，获得了重要的政治利益，看上去不愧为一个领导者。

图像战争

1991年，随着苏联的解体，冷战结束了。美国发现自己拥有了无可匹敌的军事优势，并且在视觉技术上的能力同样无可匹敌。9·11事件发生在冷战结束后的第十年，视觉文化学者米歇尔将9·11以后的这段时期称为“图像战争”时期（2011）。如果视觉化是19世纪将军们的任务，那么今天的图像则被频繁用作观念战争中的武器。克劳塞维茨会这样认为，图像的首要任务是完成政治目标，因为虽然它们不会像传统武器那样造成身体的伤害。但是它们会很快导致类似的痛苦。

“图像战争”的出现与全球社会向年轻的、城市的、网络化的社会过渡发生在同一时期，注意到这一点十分重要。虽然当拿破仑还是一名年轻军官时，他在巴黎向革命者开了枪，但他一直说自己的视觉化策略在城市、山地中没有作用。而这些

区域却是当今世界暴动发生的区域。此外，城市，也是当下大部分人所生活的地方。虽然战场时代已经结束，战争的焦虑消失，但是另一种焦虑——在这个星球上，随时随地都可能发生暴动或恐怖主义的焦虑出现了。在数字时代，图像战争改变了传统的势力平衡。2014年，一个叫作伊斯兰国或者 ISIS 的组织录制的处决过程视频就是一个典型的案例。奥巴马总统过去一直坚称 ISIS 是一支“二流”队伍，不值得美国关注，但这些骇人的场景促使他放弃了这种看法，并宣布扩大对该组织的斗争。当然，任何一个人所遭受的痛苦都足以让我们努力来阻止它，但这些视频使得全世界最强大的军队行动起来，这仍是引人注目的。

将 2003 年科林·鲍威尔（Colin Powell）将军在联合国就伊拉克战争所作的陈述与古巴导弹危机进行比较，是观察这种转变的一个有效方法。鲍威尔声称伊拉克拥有大规模杀伤性武器是有“可靠信息来源”的，首要的就是一组经过仔细标记的照片。1962 年古巴事件的照片中仅显示了导弹拖车，而在伊拉克事件中，鲍威尔想让情况变得更复杂。他证明照片不仅表明了伊拉克制造化学武器这一事实，而且表明伊拉克费尽心机地想要隐藏这些化学武器。1962 年的照片只是简单展示，而在 2003 年，两张图像被合并进一张注解详细的幻灯片中。

1962 年的照片说明文字谨慎且仅仅是描述性的，而 2003 年，照片中的注释部分占据重要位置。微软的 PowerPoint 软件

的设计就是用来进行这种简单对比的，而伊拉克事件使得这款软件第一次用于政治用途。

鲍威尔将普通的看与专业的视觉化区别开来，他告诉联合国：“我要向你们展示的照片对普通人来说有时难以理解，对我来说也是。照片分析这一项艰苦的工作需要由具备多年经验的专家来完成，他们在明亮的工作台前仔细查看数小时。”战场视觉化曾经是由将军本人来进行说明，而现在则由专业技术人员替他完成。现在，对于普通人甚至将军本人来说，这些解读都太难理解了，因此明亮的黄色标签为我们标示了论据。左边的照片给一座没有任何特征的建筑加上了“化学武器掩体”

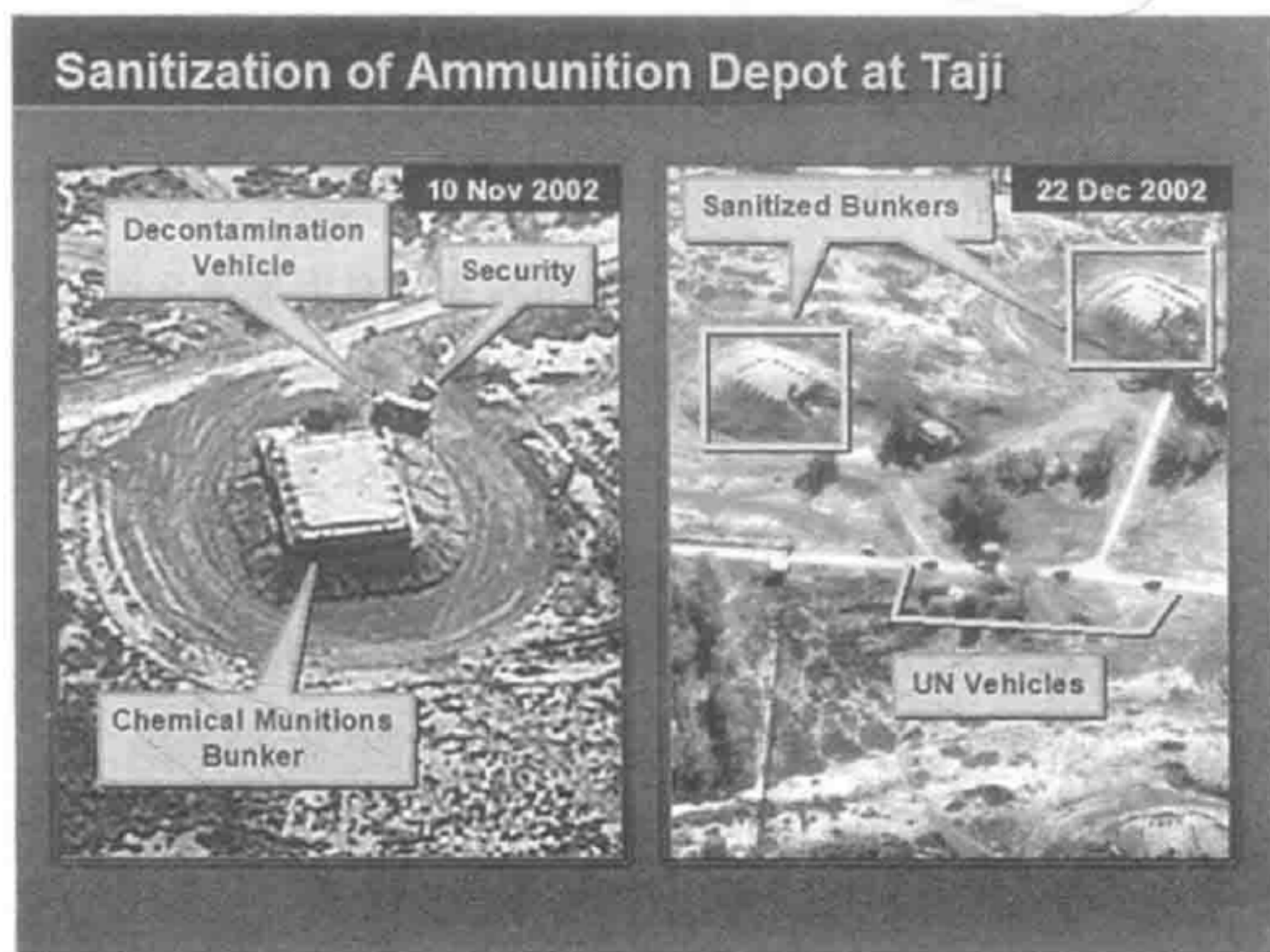


图 34：鲍威尔在联合国作陈述所用的幻灯片

的标签。言外之意就是，联合国应该从安全装置以及用来防止核泄漏事故的净化车推断出它的功能。在右边的照片中，两座建筑被标上了“已净化掩体”的记号，意思是净化车和安全装置不见了。戏剧性的是，几辆属于联合国的汽车正在抵达当中，这暗示了派往伊拉克的武器检查员被这个骗局愚弄了。为什么这么做？鲍威尔相当明确：“只有一个答案：欺骗、隐藏、瞒过检查员。”在1962年的照片中，一辆清晰可见的拖车就在那里，而在2003年，鲍威尔的照片声称要展示的东西实际上是我们看不到的东西。

挪威检查员乔恩·希杰霍尔姆（Jorn Siljeholm）在2003年3月19日告诉美联社，标注为净化车的东西实际上是水槽车，但为时已晚。当天晚些时候，联军部队轰炸了巴格达，开始了第二次海湾战争。虽然有数百万人示威游行，反对这场战争，但时任总统的乔治·W. 布什（George W. Bush）尖刻地评论说，他没有关注“焦点群体”。可见的证据胜过了对公众意见的考虑，因为它是专家分析的结果。后来人们才发现伊拉克没有大规模杀伤性武器。图片被错误地注解了，但这是否出于善意仍然不得而知。

在布什的全球反恐战争新逻辑下，图像战争得到了强化。根据全球反恐逻辑，整个地球非友即敌。从空中对战场进行视觉化的工作如今扩展到了世界范围。冷战期间，世界被划分成两个区域，即苏联和西方。在这些区域的边界或者越南这样的

争议地区，冲突时有发生。美国和苏联本土只有在转变为“热战”时才会成为战区，比如古巴导弹危机期间，这两个地区就受到了战争的威胁。在这一期间，这种做法被称为“遏制”。9·11事件之后，整个世界都成为了可能爆发冲突的地区，只不过冲突形式是镇压暴动或者局部战争，而不是传统的战争，更不是全球核战争。

与“势力均衡”的冷战不一样，今天的敌对状态甚至不是以冲突形式出现。与所有的暴动一样，图像战争是一种“非对称”的战争，“非对称”战争的意思是虽然美国及其盟友具有绝对的武力优势，但仍会被卷入图像战争的交易当中，这种交易无法像正式的战争那样“获胜”。另一方面，战争中各方的支持者都感觉自己完全正确，甚至不会承认对方有任何一件事是正确的，从这一角度来说这些战争也是非对称的。

图像战争也以类似的非对称方式展开。举例来说，9·11事件的策划者意图让这个袭击首先产生一个惊人的媒体图像，方法就是让第一架飞机吸引无数媒体，随后及时进行第二次攻击。美国在古巴关塔那摩湾（Guantánamo Bay）设立监狱时，发布了被拘者的照片。他们穿着黄色连衣裤，戴着耳机和护目镜，既看不见也听不到。作为对美国发布照片的“回应”，自称“圣战分子”的人发布了处决西方人质的可怕视频，人质被迫穿上了类似的连衣裤。美国军队为了在发生核战时交换信息而创造了最初的互联网（阿巴特 [Abbate]，1999），如今，它

成了一种非对称媒介，这些可怕的视频通过互联网进行传播。在这上面能看到残忍、令人发指的东西（Obscenity），这是一种不该被看见或不该登上舞台的东西。过去“Obscenity”这个词用以表示希腊悲剧中的暴力，这种暴力观众看不见，只能听到口头描述。在图像战争中，展示暴力对取得胜利非常重要。2014年，在记者詹姆斯·福利（James Foley）被伊斯兰国（或称ISIS）处决后，伦敦警察声称：“在英国观看、下载或传播极端主义资料可能会触犯恐怖主义相关法律。”在新闻记者对此进行报道后，政府方面却无法说出这一行为到底违反了哪条法律。然而英国当局对观看、下载及传播这一视频充满忧虑的原因非常明显：通过这样的媒介，英国年轻人正不断被吸引到“圣战”组织中，而警察想要打破这种关联性。

中情局称这种回弹为“反冲”，为了预先阻止它，美国开始了“震慑行动”中的轰炸，正式展开对伊拉克的入侵，这次战争也是图像战争时代的一个高潮。在1996年，一篇文章被提交到美国国防大学，这一报告主张美国应该寻求“通过施加震慑的方式，在对手与我们的战略政策进行斗争或做出回应时，影响对手的意志、观念和认识”。⁴2003年3月对伊拉克的大规模轰炸是该策略的第一次真正尝试，它希望降低敌人和国内反战人士的士气，以此来减少战争的时间和平民伤亡（米尔佐夫，2005）。正如9·11袭击一样，震慑行动的一个关键点就是，需要让那些未被直接袭击的人看到这个行动。

伊拉克的图像战争在国家层面极其成功，而对伊拉克全体人民来说却是不成功的。萨达姆·侯赛因（Saddam Hussein）的政权立刻崩溃了。但与此同时，一场意想不到的暴动也在酝酿着，而它后来也展开了非对称图像战争。结果，我们看到了自己认为永远不会看到的事情，例如在费卢杰（Fallujah）的一座桥上悬挂烧焦了的尸体。如果你知道去哪儿看，或者愿意去看，网上就有反复出现的“战利品”照片。士兵们将未经处理的展示尸体的数码照片公布出来。还有一些暴动视频声称用简易爆炸装置和其他方式攻击联军部队。这些图片展示了可怕的暴力，但很快因为完全重复而变得几乎索然无味。

在2004年4月阿布格莱布（Abu Ghraib）监狱的照片泄露后，图像战争的残忍性被公之于众。直到今天也没有公布所有照片，但是已公布的这些就足够令人震惊了。囚犯们被强迫进行同性性行为、裸露身体、拴着皮带爬行。他们被要求以“压力姿势”站立，手臂伸开，或者用手臂悬吊。然而随后的调查却认定，除了性惩罚外，其他大部分行为都是遵循了“标准操作程序”（古雷维奇 [Gourevitch] 和莫里斯 [Morris]，2008）。照片风波是这场战争中可以看到的痛苦场景，而联军部队竭尽全力想消除此类证据。此外，那时候大部分西方媒体将这场战争描绘成一场“正义”的战争，联军是为了创造民主而驱逐一个暴力独裁的政府，而这些照片的突然出现破坏了这场“正义”战争的非对称性。即使忽略掉图像战争的政治背景，

将这些照片仅仅看作是图像，它们也会令人极度不安。这是伊拉克战争中最著名的事件之一。我的许多学生当时是孩子，在丑闻过去十年之后，他们不知道这些照片是什么，并说之前从未见过它们。

无人机的崛起

如果说阿布格莱布丑闻令人震惊的话，那么它也是一种看得见的证据，证明了图像战争没有取得根本性胜利。美国领导的联盟没有“震慑”到抵抗力量。不管原因是什么，虽然联盟部队增加了在伊拉克的兵力，但似乎无法阻止局势的恶化（2007—2008）。非对称战争很难取胜：没有首都可以攻克，没有地方升起旗帜。正如我们在伊拉克和阿富汗所看到的，相对较小的行动也会使冲突看起来仍在进行中。图像战争一旦被发动，就很难遏制，这已经得到了证明。一些事件制造了惊人的结果，而明显同一时刻的另一些事件却消失了。政治到底该如何推行，是用战争，还是其他手段？这一点已不再明确。最终的决定就是用其他形式发动战争。

战争又回到了空中，但是这一次有些许变化。如今，天空中无处不在的无人驾驶飞行器（UAV）或者无人机对战争行动进行了视觉化。“震慑行动”是想征服整个群体，而如今的目标则是看到一个对象，然后消灭它。最终目的是想让这些反抗团体丧失领导，从而消灭它。战场不再存在，取而代之的只是

监视区。这些监视区超出了正式的冲突地区，涉及到政府所担忧的重要领域，这些领域也被比喻为某种形式的战场，例如边境安全和毒品。无人机确实将政治斗争变成了其他形式的战争。政要们决定是否将特定的个人作为攻击目标，甚至会观看这个攻击过程。

2011年5月1日，从空中对暴动进行镇压的关键时刻到来了。这一天，美国特种部队实施了对奥萨马·本·拉登（Osama bin Laden）的针对性暗杀。本·拉登的被杀标志着一项虽未宣布却很明确的转变，即镇压暴动的方式从全面打击转变为有针对性的暗杀政策，无论对象身在何处，一定要置之死地。

官方对于此次事件的影像记录显示，奥巴马总统和其他重要官员们貌似都在观看该行动的现场视频。但即使领导者们看到了发生的一切，奥巴马也拒绝公布暗杀本·拉登的任何照片，甚至在新闻报道之前，本·拉登的尸体已经在海上处理完毕了。用拒绝公布本·拉登照片的方式，奥巴马实际上做出了一项声明，即非对称的“图像战争”结束了。公布本·拉登死亡的照片或视频来表现“胜利”将会得不偿失，因为它们会被基地组织用作宣传。

这次特别处决行动为随后的无人机战争设定了一种方法。无人机实际上是飞行摄影机，通常还装备着导弹。掠夺者无人机（见图36）携带着一枚“地狱火”导弹，导弹配备一颗9千

克重的高爆弹头。操作者坐在数千英里外的空军基地的一辆拖车里，使用与游戏玩家类似的操纵杆来驾驶这些机器。无人机能去任何地方，但是它们发回的视频反馈与间谍飞机拍摄的照片相比，其精确性和细致性要差得多。由于缺乏纵深，这些模糊的平面图像变得很难解读。操作者称他们杀人就像“虫子啪嗒”一样，即昆虫的尸体撞在汽车挡风玻璃上的样子。根据泄露出来的文字记录，分析师们曾就某样东西是否是武器展开了争论。一张通过 U2 飞机拍摄的照片看起来非常清楚，但是等照片处理完毕后，照片中拿着武器的人可能已经消失了。而现在，在判定暴乱分子使用武器之前，就可以选择射杀他们。



图 35：奥巴马观看针对本·拉登的突袭

2012年5月，白宫向《纽约时报》透露，奥巴马总统每周要对情报机构“杀死还是生擒”的名单进行一次裁决。如果你的名字在这份名单上，情报机构将会用无人机袭击或以其他方式来杀死你，并且他们会坚称这种行为是受法律保护的，甚至美国公民也已被作为袭击目标。这是最高权力的经典运用之一。国王们所拥有的最古老权力之一就是“droit de glaive”，字面意思是“剑的权力”，指决定他人生死的权力。随着时间推移，陪审团和其他机构的设立在很大程度上削弱了这种权力，但数字技术的到来突然间恢复了这种权力。虽然总司令必须要有国会授权才能开战（至少理论上如此），但这些杀戮是由行政部门单独决定的。此处的政治是另一种形式的战争。最终目的不再是赢得战争，而是获得足够的政治利益，尤其是还要在国内



图 36：MQ-1 掠夺者无人机

证明行动的正当性。视觉化战争目前的方式是在本土操纵无人机发射导弹，且这些行动的最高决策也是来自于遥远的国内，如果用上述的方式来看的话，这些或许就不那么令人惊讶了。让将军离开战场的同时使冲突视觉化的可能性提高，这段漫长的历史（确实）此时达到了新的高峰。

无人机现在已经普及到全世界了。2013年初，美国对马里（Mali）、乍得（Chad）、苏丹（Sudan）和其他地区伊斯兰激进主义的顾虑有所增加，于是就在尼日尔，这一世界上最穷的国家之一，建立了一座无人机基地。军队正在研发一种新型的微型飞行器（MAV），尺寸只有15英寸或者更小。

图37所示的这种微型飞行器，体型稍大，用于进行更大范围的侦察。今天，只需一架无人飞行器的成本，就可以部署数千个这样的装置。现在，无人机数量激增，运用范围也从观测战场等军事领域扩展到其他领域。其中最有效的就是作为监控平台使用。2013年，亚马逊公司甚至声称，不久之后他们的包裹将使用无人机进行投递。联邦航空管理局计划最早在2015年将这些无人机纳入到联邦管理的空域中。全世界的警察部门都渴望使用小型无人机，就像激进组织希望使用它们来监控警察一样。无人机的运用已经从美国镇压暴动的活跃区域，如对阿富汗、伊拉克和也门等地区，扩展到对美墨边境、中美洲的贩毒集团以及近期西北非的叛乱活动实施空中监控。

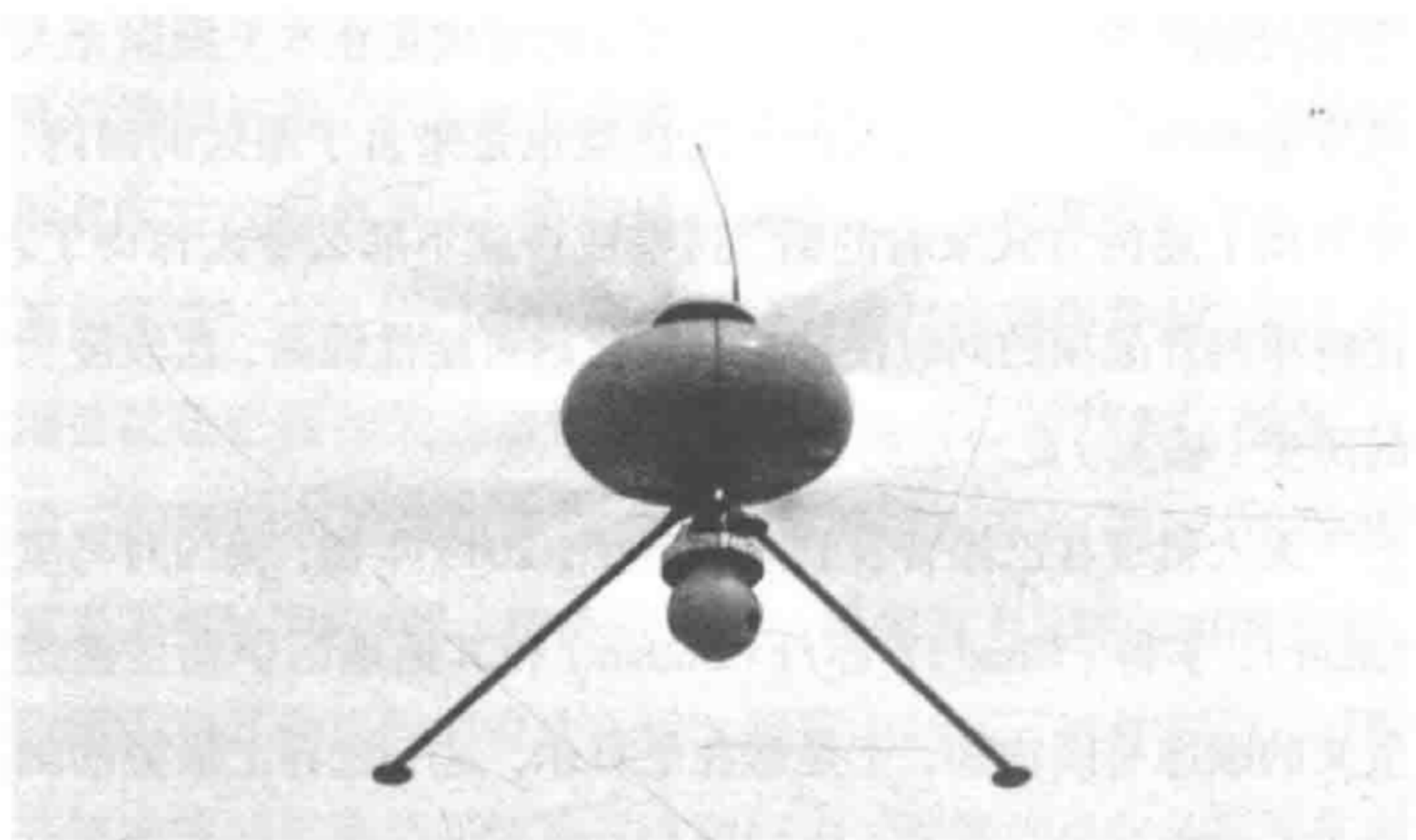


图 37：“黑色大黄蜂纳米”（Black Hornet Nano）微型无人侦察机

然而，结果有时也不尽如人意。2010年维基解密公布的一段视频显示，在2007年，当地一名路透社记者的相机被误认为武器，随后该记者被一架直升机杀死。虽然无人机驾驶员们并不决定是否开火，但似乎电子游戏中“开枪第一”的策略占了上风。根据《哈珀杂志》（*Harper's Magazine*）的统计，2012年在巴基斯坦被无人机杀死的607人中，只有两人是在“最高通缉”名单上的，并且只有2%是塔利班或基地组织领导人。⁵巴基斯坦和阿富汗政府越来越抗拒与美国军方的合作，这不足为奇，只要想一想这一合作造成的严重的平民伤亡。由于缺乏官方数据，我们很难确定无人机造成了多少伤亡。据哥伦比亚法学院（Columbia Law School）的报告估计，仅在巴基斯坦，

2011年无人机杀死的人就在456到661人之间，其中平民数量在72到155人之间（哥伦比亚法学院，2012）。

按照工业化战争的标准来看，这些只是很小的数字，与世界大战或反殖民冲突中数百万的死亡人数相比，这些数字显得毫不起眼。然而，人们对于这个过程精确性却有着某种特别的恐惧。被无人机发现就意味着被下达了潜在的死亡判决。记者史蒂夫·考尔（Steve Coll）援引北瓦济里斯坦特区（North Waziristan）一位酋长贾拉勒（Malik Jalal）2014年说的话：“无人机杀死的人或许很少，恐吓住的人却有许许多多。”⁶而且，正如英国艺术家詹姆斯·布莱德尔（James Bridle）所说，无人机“表现出了很多的网络特质。如远距离观察，远距离行动，其本身不可见等”。⁷换句话说，很容易令我们想象到自己被无人机瞄准了，因为我们生活在网络中，网络使这些成为可能。不仅如此，影视中很受欢迎的僵尸主题如今似乎有了新的版本，这些“死的”网络好像僵尸一般活了过来，并且在注视着我们。全世界的公民都觉得自己处在越来越多的监视之中，而被无人机监控将有可能是我们所有人都要面临的未来。

在业余爱好者和商业领域之中，小型无人机已经被广泛使用。无人机使用的数码部件与iPhone类似：一个处理器、电池、GPS 和一个摄像头，人们设想用这些部件完成与现在的轻型航空器和直升机一样的工作，只不过成本要低得多。这意味着可以对电力线路或农田进行监控，寻找迷路的徒步旅行者，或

者喷洒农药。雏形机的销售很旺。它就像是我们的电话有了生命，飞上天空，并开始注视我们。

无人机成了新时代全球视觉文化的缩影。它们与致命的导弹相连，通过无数难以分析的低质量图像创造了一种空中视野。它是一种联网设备，可以部署在全球各地。随着全新微型无人机的出现，似乎无人驾驶飞行器的未来将寄托在城市中，因为城市是传统军队很难发挥作用的区域。为了理解新生的无人机世界，我们必须前往它存在的地方：网络和城市。



第四章

CHAPTER 4

屏幕上的世界

1895年，有一对兄弟在巴黎这个躁动的现代城市筹备了一场全新的娱乐活动。奥古斯特·卢米埃尔（Auguste Lumière）和路易斯·卢米埃尔（Louis Lumière）租下了大咖啡馆楼下的台球厅，来展示他们的新版活动图片。很多娱乐活动都曾试图创造影像运动的假象。1888年，法国摄影师路易斯·艾梅·普林斯（Louis Aimé Le Prince）第一个想到用照片裁剪并将之连成长条，然后用投射光穿过剪接后的照片来制作了电影。

在感受到一幅图像后，人的眼睛会对图像做短暂的保留，这一现象叫作视觉暂留。如果在一秒钟内展示的数量超过了12幅，那么图像运动的假象就出现了。爱迪生每秒钟展示了48幅，这使他的设备发出了噪音。卢米埃尔兄弟选择了每秒16—20幅，并且改装了一台缝纫机的机械构造，让画幅的过渡显得更加平滑。现在，我们将这些放映视为现代电影的开端之一。从1895年开始，我们在屏幕上通过活动图的形式观看这个世界。我们在影视以及今天的数字网络中看到的世界，反过

来又塑造并指挥着现实世界。二者的差别在于，过去我们必须去特定的地方看屏幕，而如今，屏幕如影随行。在这一章中，我们将思考两个重要的网络形态，它们创造了两个可以看见的不同世界。第一个是铁路网络，它使 1840 年以来的工业革命得以实现，并与电影结合在一起，创造了一种视觉世界形式。另一个是今天的互联网，它所创造的分布式网络正在制造另一个世界，而我们可以通过小像素屏幕观看这个世界。我们已经知道了铁路的发展是怎样改变这个世界的，但对于便携式屏幕文化所带来的冲击，我们的体验和理解才刚刚开始。

火车上的风景

在众多记载中，都将《火车抵达拉西约塔》(*The Arrival of a Train at La Ciotat*) 作为卢米埃尔兄弟的第一部电影。他们在 1896 年以前从未拍摄过火车，而如今我们熟悉的这部 50 秒钟的电影拍摄于 1897 年。

实际上，他们第一次尝试拍摄电影是在 1895 年 12 月 28 日。这部电影名为《工人离开里昂卢米埃尔工厂》(*Workers Leaving the Factory*)，所展现的场景就是这部电影的名称。

在影片中，我们所看到的妇女们都在卢米埃尔兄弟的工厂中工作。这家生产照相底版的工厂经营得非常成功，这也使得他俩有时间和财力来试验其他的项目。如果我们将卢米埃尔的这两部著名电影放到一起，就能看到工厂和铁路所创造的



图 38：卢米埃尔兄弟，《火车抵达拉西约塔》截图



图 39：卢米埃尔兄弟，《工人离开里昂卢米埃尔工厂》截图

工业时代是如何制造了一种我们观看这个时代的世界的新方式——活动图片。

这些简短的电影是用一个连续镜头来拍摄的，展现了一个行为过程的瞬间。工人们多数是女性，她们在下班时间离开工厂，并从镜头旁经过。关于《火车抵达拉西约塔》这部影片有一个广为流传的故事：在这部影片第一次放映时，观众们被火车朝他们驶来的景象吓得逃出了房间。电影史学家已经证实了这个故事是虚构的，因为这部电影并没有上映过（罗伊珀丁格 [Loiperdinger] 和埃尔策 [Elzer]，2004）。在这些史无前例的活动图片中所出现的主体故意忽视了自己正在被拍摄的事实，这一点着实令人惊讶。毫无疑问，是卢米埃尔兄弟要求员工们这么做的，他们还在妇女中安排了一些视觉意外：首先是一个骑自行车的男人，然后是一辆马车。《火车抵达拉西约塔》也同样在影片中刻意安排了几个家庭成员。

选择工厂和火车站拍摄电影表面上是很简单的行为，但它标志着几种现代主义重要力量的汇聚。当时的许多作家都将1847—1857年，即铁路扩张的这十年与哥伦布发现美洲后、欧洲与美洲激烈碰撞的时代相提并论。换句话说，铁路网络是可以创造新世界的，就像今天的金融全球化和计算机网络一样，它们的组合创造了一个一周7天、一天24小时不间断升级与更新的世界。铁路创造了一种全新的世界经济，这种经济制造了属于自己的时空，导致了运动影像的发明。别忘了，最初

的运动影像就是人们透过火车窗户看到的图像。(西维尔布什 [Schivelbusch], 1987)。

在铁路时代开始时, 政治哲学家卡尔·马克思 (Karl Marx) 用铁路技术来比喻一种世界观 (1977 [1859])。一位 19 世纪中期的欧洲人将铁路用在比喻中, 这毫不稀奇, 就像我们今天听到某人将头脑比作计算机一样。在这句后来变得很有影响力的话中, 马克思称人类社会和意识形态为上层建筑, 这些上层建筑是建立在工厂、采矿和其他生产形式的经济基础之上。这一比喻直接来源于铁路。基础的意思是铁轨和相关系统, 而上层建筑就是火车。简而言之, 在马克思看来, 人的思想就是一列奔跑在经济轨道上的火车。

火车改变了人们的生活方式, 创造了属于它自己的时间和空间。现代时区如今仍被沿用, 其建立之初就是为了制定精确的铁路时刻表。在那之前, 各个地方的地区时间都是独立的。英国铁路采用伦敦时间作为标准。到 1855 年, 该国大部分时钟都采用了格林尼治标准时间, 不过在 1880 年以前, 法律界仍继续使用当地时间。美国也遵循了类似的方式。1883 年, 美国铁路公司创造了标准化的时区, 并在 1918 年得到了国会的法律认可。在这之前, 时间一直是非常地域化的, 它会在任意地点突然改变, 但时至今日, 统一的时间标准已经使用了很久。换一种方式来说, 火车出现之前, 时间是在刻度盘上用指针表示的, 意思就是各地会根据它们与太阳的位置关系对时间

进行有规律的校准。而火车出现之后，时间变成是用数字显示的，也就是说它是以小时为单位的数字间的任意转换（就像计算机中的1或0）。

对于新的工业劳动力来说，工厂使这种改变成为现实。在工业化的初期，只要工人们愿意，他们能在工作日出去闲逛，或者累了就打个盹（汤普森 [Thompson]，1991）。他们将农业时代的生活习惯带入到工业实践中。但人们很快就感觉“工作日”是“理所当然”的，而且工作日的时间应该尽量用于工作。雇主和员工们不时发生斗争，试图延长或缩短工作时间。再进一步，铁路网络的存在使得人们可以在城市中心工作，而在城市中心以外生活。到1910年，法国人中有三分之一持有火车月票，每天在城市中心里外穿梭。一个世纪之后，法国仍然是欧洲铁路运输的佼佼者，每年达到880亿人公里之多^①。

在卢米埃尔兄弟所拍摄的两部影片中，其场景均对强加给时空的抽象秩序进行了描绘。火车在一个给定的时间到达，和时间表中规定的时间一样，而遍布全国的轨道网络使这成为可能。乘客们等待火车减速，而后开门，而那些等待上车的人向后退去，让他们下车。我们的身体适应了机器的节奏和需求。在工厂的那个场景中，一天的工作结束时，大门打开，平静的工人们秩序井然地快步回家，这一象征性的景象完全是用一种

① 人公里：运输部门计算客运工作量的专用词，将一位旅客运送一公里称一人公里。——译注

视觉的方式表现工作纪律取得的胜利。

在拍摄推拉镜头时，火车和电影交织在了一起。在卢米埃尔兄弟的电影中，移动的感觉来自于火车或人们的离开，而摄影机本身是静止的。在第一次世界大战时，导演们开始将摄影机装在有轮子的推车上，这就是所谓的“移动摄影车”。移动摄影车沿着一组轨道移动，而这正是模仿了铁轨。如果电影中的场景是在火车上看到的景象，那么拍摄就在轨道上完成。大约就是在这个时候，活动图片已不再是个新奇的事物了，因此观众开始减少。一些经营者让观众坐在类似于火车车厢的空间中，将图像投射到窗户上。火车变成了电影院和充满现代奇观的场所。

苏联先锋电影导演济加·韦尔托夫（Dziga Vertov）想要将摄影机从人眼的局限中解放出来，他提供了一种肉眼无法实现的观看方式。这种想法是从火车开始的：

我正从火车站返回。我的耳中还有火车驶离时的突突声和蒸汽的爆发声。有伴着笑的叫喊声、口哨声、车站钟声、隆隆的火车头……窃窃私语、呼喊、道别。我边走边想，要找到一台机器，不仅能够描绘这些声音，而且可以在仪器上显示和拍摄这些声音。……将视觉世界而非听觉世界组织起来？这就是答案吗？¹

于是，维尔托夫开始将摄影机设想成一种新形式的整体感官系统，它所影响的不仅仅是视觉。这也是他1919年的著名双关语宣言的意义：“我是一只眼睛。我是一只机械的眼睛。我是一台机器，我正向你展示一个世界，它的喜好只有我能看见。”²

宣传火车将艺术带到城市中心以外的地区，通过它，维尔托夫和其他艺术家一起将电影带给苏联人民。电影直接从火车上向农村观众放映。在这样的时刻，火车、视觉文化和现代理想相互作用，产生了观看这个世界的新方式。火车造就了那些可见的世界：生活的世界、工作的世界以及想象自己置身其中的世界。

封闭的世界

在冷战时代（1945—1990），大卫·里恩（David Lean）导演的《相见恨晚》（*Brief Encounter*, 1945）、德尔默·戴夫斯（Delma Daves）导演的《决斗尤玛镇》（*3.10 to Yuma*, 1957）或查尔斯·戴维（Charles David）导演的《火车上的小姐》（*Lady on a Train*, 1945）这样的经典电影都以火车作为活动的中心场所。在这里，展开了爱与谋杀。电影由从火车上所看见的图像转变为场景就设定在火车上。历史学家保罗·爱德华兹（Paul Edwards）由冷战想到了一个所谓的“封闭的世界”，而这些

电影就是对这个“封闭的世界”的隐喻性描述，“在这个世界里，每一起事件都被解读为一场超级大国之间争斗的一部分”（1996）。有一种夸张的观点：地球生活中的每个方面都可以被监视和控制，爱德华兹强调，在实现这个目标时，“隐喻、技术和虚构作品”与武器系统和计算机一样重要。电影使用火车作为封闭的世界的一个重要比喻，使这样的世界变得可信。

1951年，导演阿尔弗雷德·希区柯克（Alfred Hitchcock）在他的经典作品《火车怪客》（*Strangers on a Train*）中将这些主题放到了一起。在引人注目的开场片段中，我们以摄影机的方式在观看，或者更准确点说，我们好像就变成了摄影机。镜头追踪两个男人到了火车站。我们只看到他们的鞋子，就足以辨识出其中一个人有点花花公子的样子，因为他穿着黑白双色调的鞋子，而另一个人穿的则是那个时候的标准黑皮鞋，并且携带网球拍。随后我们的视角似乎切换到了火车的视角。

摄影机仿佛是火车一样，那样看着，而轨道填满了屏幕。此处的火车表现得像是摄影机所用的移动摄影车，因此“我是一台摄影机”也变成了“我是一列火车”。火车是一个封闭的世界，必须沿着设定好的轨道前进。就在那时，它变换了我们所注视的那条轨道，这表明我们不能自由观看，而是被设定在特定的路径上。停。我们知道了之前看到的正在进站的两个男人的身份，因为他们都登上了“我们的”火车并坐在一起。花花公子布鲁诺·安东尼（Bruno Antony）（罗伯特·沃克 [Robert

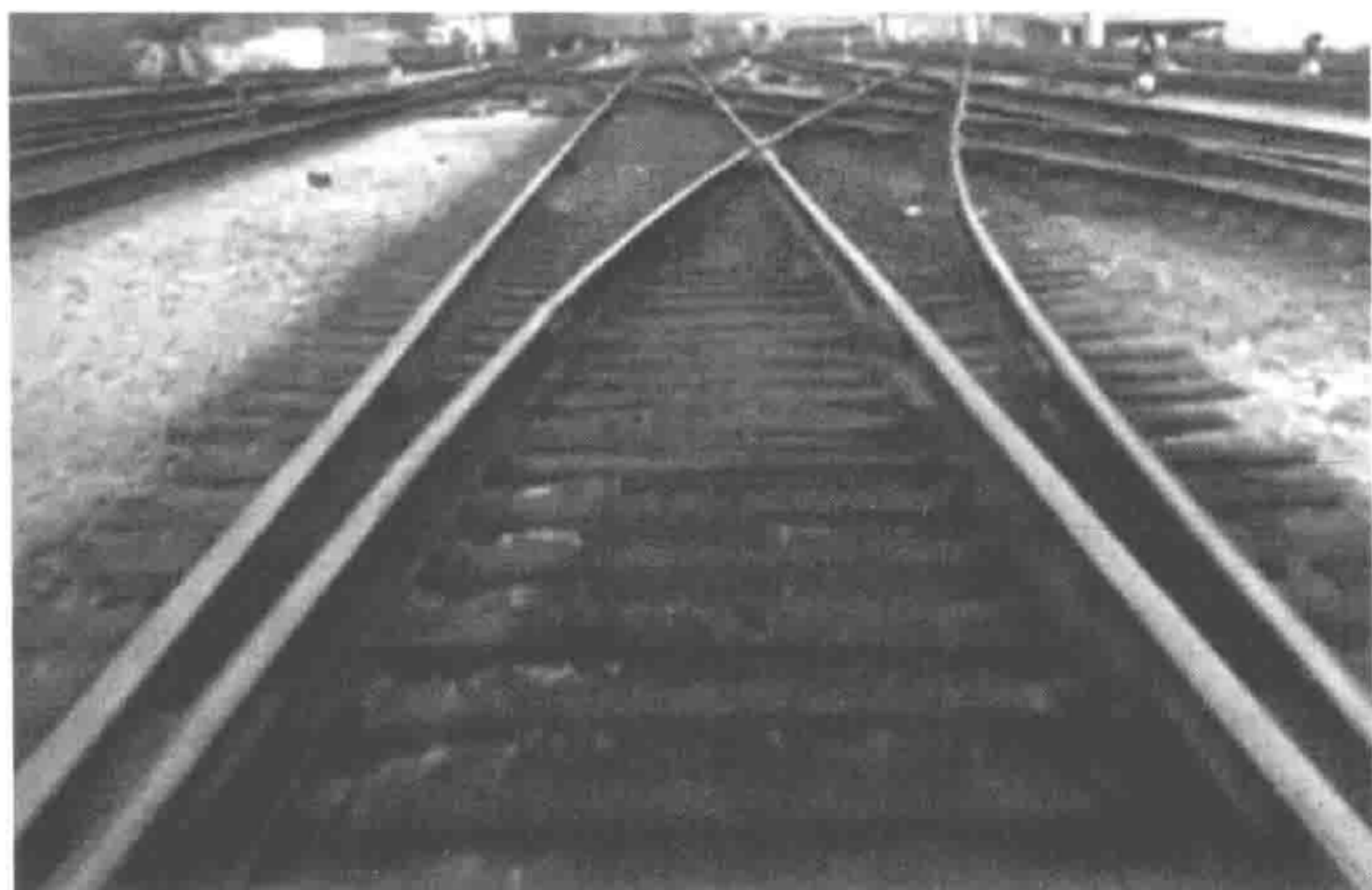


图 40：希区柯克，《火车怪客》截图

Walker] 饰) 认出了网球运动员盖伊·海因斯 (Guy Haines) (法利·格兰杰 [Farley Granger] 饰), 并就自己渴望“做些事情”这个话题与对方进行了一场对话。

午餐过后, 在火车隔间里, 布鲁诺向盖伊展示了自己完美的谋杀理论。两个人在火车上相遇, 都想杀死自己生活中的一个人。布鲁诺恨自己的父亲, 而盖伊想要摆脱妻子, 以便另娶。因此, 如果双方都为对方实施谋杀, 就无法将他们与罪行联系起来。就在布鲁诺开始概述自己的计划时, 希区柯克改变了镜头的视角。在该时点之前, 镜头一直在追踪每个说话者, 用一种叫作交替拍摄的标准方式来回切换。而新的视角使得我们能够看到整个场景。

我们看到，布鲁诺处在右边。模糊的线条是正从窗外经过的一根电线杆留下的，放在这里是为了让观众相信自己真的在目睹火车上的景象。剪切让我们意识到自己正在观看电影，所



图 41 :《火车怪客》截图

有的运动影像都是由远而近，就像以火车的视角来观看一样。现在重要的是在封闭的火车世界里发生了什么，而不是我们从中能看到什么。封闭的世界成为了第一章所讨论的“男性凝视”的首选环境。男性角色推动了情节发展，但是他们也只能在所提供的有限的选择中推动。

跳转到 1967 年，另一幕火车场景出现在让-吕克·戈达尔 (Jean-Luc Godard) 导演的前卫电影《中国姑娘》(La Chinoise) 中。这里面的跳跃剪辑跨越了时空。跳跃剪辑曾经



图 42：让-吕克·戈达尔，《中国姑娘》截图

被认为是非常大胆的，因为观众也许无法跟上它的变化，而现在它是《法律与秩序》（*Law and Order*）这类电视剧中的标准手法，在这部剧集中，标志性的“嗒嗒”声伴随着这种剪辑。《中国姑娘》是一部极其风格化的影片，常常很难看懂。然而在这部电影的中间部分，年轻的毛主义激进分子维罗妮卡（Véronique）（安妮·维亚泽姆斯基 [Anne Wiazemsky] 饰）和影片中扮演自己的激进主义哲学家弗朗西斯·让松（Francis Jeanson）之间产生了戏剧性的交流。戈达尔将演员们安排在火车窗户的两边，自始至终都是这个视角，这再次提醒我们，运

动影像就是通过摄影机在火车上看到的景象。幕间标题拼出了法文“en train de”，意思是在某物之间。这句双关语想表明火车是一个在某物之间的空间，在技术基础（轨道），观念的上层建筑（车厢空间）以及将它们联系起来的活动这三者之间。这个空间对于电影本身来说是一种视觉韵律。当我们 en train de 时，就处在由电影与铁路网络叠加所创造的封闭世界中。

在戈达尔影片的场景中，维罗妮卡描述了她希望用一次马克思主义行动来关闭大学，驱使学生们进入真实的世界冲突之中。起初让松很感兴趣，并讲述了他自己的文化行动计划。之后他问维罗妮卡是如何计划的，而维罗妮卡打算采取暴力行动——正如让松所说，实际上就是恐怖主义。

让松将她的提议与自己参加过的阿尔及利亚革命做了比较。阿尔及利亚的革命是受全体人民支持的，而不只是小群体。让松在讨论中占据了上风，就在这时，维罗妮卡指出自己仍是一个学生，因而被压迫着，而他并没有，从而扭转了形势。让松认可了这一点，但是显然不认为她会成功。维罗妮卡强调年轻人的新权利，以及超越封闭世界限制的可能性，尽管她的方法天真，但她在讨论中占了上风。一年后，即1968年，学生暴动似乎证明了她的方法的正确性。

现在，我们在西方电影中看到火车的次数要比过去少。在某种程度上，这是因为对于火车依赖减少了，尤其在美国，但更多的可能是因为火车的文化意义改变了，进而导致其与电影

的共鸣减少。对于许多乘客来说，火车只是一个连接城郊的工具，而不再是先进的现代性化身。在如今的电影中，火车反复出现在犹太人大屠杀中，它将数百万人运往导致他们死亡的集中营。正如马拉松式的纪录片《浩劫》(Shoah)(克劳德·朗兹曼 [Claude Lanzmann] 导演，1985) 中指明的，如果没有细致周密的火车服务，大屠杀是完全不可能实现的。这部九个半小时的电影没有使用档案或虚构的画面。它只展现了幸存者、目击者和加害者的叙述以及今天对历史遗址的拍摄。电影中最有力的瞬间出现在第四十三分钟。

一些目击者讲到波兰城镇中的犹太人消失了，之后画面切



图 43：克劳德·朗兹曼，电影《浩劫》截图

换到了图 43 的场景。镜头推向位于比克瑙（Birkenau）死亡集中营入口的遗址。此时没有音乐或评论侵入。我们以一种截然不同的方式感受到了镜头与火车的重合。这是“移动摄影”或者推拉镜头的极致用法，它令我们突然跳入了现代性所带来的最可怕的灾难深渊之中。它将我们从一个观看纪录片的安全场所带到了身处奥斯维辛（Auschwitz）- 比克瑙集中营的可怕想象之中，这是一种与那些被驱逐之人的视角重叠的视角。我们看到轨道上以及空旷的四周生长着野草，因此很明显这是一种错觉，但它给人的印象很深刻。

1985 年，波兰仍然是华沙公约组织的成员，处在所谓的铁幕后面。相对而言，很少有人能去那里参观集中营，而集中营的图像也远没有今天这般常见。看到奥斯维辛集中营的图像就足够震惊了，更不用说亲自到那里去了。可能在忙碌的日子里，这种联想不会跃入火车旅行者的脑海中，但是对电影拍摄者来说却是不可避免的。这三十年来大屠杀电影不断上映，从《苏菲的抉择》（*Sophie's Choice*, 1982）到《辛德勒的名单》（*Schindler's List*, 1993）、《生死朗读》（*The Reader*, 2008）等等。每部电影中，火车都是一个重要的角色。曾经，火车是进步的标志，而现在它与欧洲现代暴力之间的联系更为明显。

中国有 1.5 亿农民工，全球数字经济依赖他们来获取廉价劳动力和商品，而他们前往经济发达地区的工厂以及回家也

是搭乘火车。据报道，在2014年春节期间，按照中国传统回家过年的火车旅客流量达到36亿人次，这（实际上）是人类历史上最大规模的迁徙。大部分的电脑、手机和平板电脑是由这些工人生产的，而西方人利用这些工具，可以轻描淡写地终结现实的世界和火车时代。考虑到火车旅行在亚洲的巨大作用，它继续出现在亚洲电影中就不足为奇了。东亚的火车非常先进，中国和日本的磁悬浮子弹头列车可以达到430公里的时速，超过了美国的所有同等设备。在香港导演王家卫令人回味的现代风格电影《2046》（2004）中，高科技的火车扮演了重要角色。这部电影受到了希区柯克和戈达尔的影响，将西方黑色电影和前卫风格引入了中国的封闭世界。好像是希区柯克电影中的情节一样，男主角周慕云（梁朝伟饰）常常通过墙洞窥视女性。

同时，这部电影在视觉上仿效了戈达尔的风格，而在对话上延续了王家卫一直以来的习惯，寥寥数语却极度神秘：“去2046的乘客都只有一个目的，就是找回失去的记忆。因为在2046，一切事物永不改变。没有人知道这是不是真的，因为从来没有人回来过。”火车去了2046，不管那是个什么地方，或者也许火车就是2046。影片中，在1966年的香港的场景里，2046是周慕云所住酒店的房间号。2046年也就是这块英国殖民地正式回归的50年后，也是中国可以改变香港社会组织方式的时间。此时离2046年还有几十年。这列火车是封闭的“交

通工具”，而通过它，这些意义层面联系到了一起，并且这列火车也是记忆发生或恢复的地方。这些风格化的联系描绘了这个仅存的、封闭的共产主义国家的后世，这是一种介于生死之间、将死不死的状态。

全球村

说来也怪，冷战世界的封闭结果之一就是产生了全球村这个概念，它是由大众媒体创造的。在一个村庄里，每个人都知道其他人的事情，因此全球村应该是一个终极的封闭世界。“Television”（电视）的字面意思是“远处的美景”，它率先为全球性的屏幕视觉文化创造了可能性，今天的数字网络又将这种可能性变成了现实。电视空间在概念上起初就是指演播室，就像一个剧场那样被使用。实况转播和卫星传送打破了屏幕上的世界和我们生活的世界之间的界限。第一次现场直播是在1951年，与《火车怪客》同一年。1951年11月18日，爱德华·默罗（Edward R. Murrow）在他的现场秀《现在请看》（*See It Now*）中使用了多画面技术，来同时展示布鲁克林大桥和旧金山海湾大桥。现在屏幕上可以看到的已经明显超越了人眼视觉的能力，它克服了时间和距离的限制，将不同空间置于同一个画面中。

对于冷战双方而言，如果要打破对于人类活动的限制，空间似乎就像《星际迷航》（*Star Trek*）中所说的“终极边界”。

苏联人造卫星在 1957 年首次进入轨道，这是史无前例的事情。美国感受到了在技术上被超越的危险，继而在太空方面投入巨资。1960 年，一颗原型通讯卫星发射升空，之后在 1962 年，“电星”系列（Telstar）通信卫星这一跨国性的项目发射成功。虽然卫星主要用于军事，但对日常生活也产生了巨大影响。如今在国内和国际电视上可以实时呈现正在发生的事件。1963 年 11 月，约翰·肯尼迪（John F. Kennedy）总统被暗杀事件，随后杰克·鲁比（Jack Ruby）谋杀李·哈维·奥斯瓦尔德（Lee Harvey Oswald）事件以及肯尼迪的葬礼是第一批影响美国国内公众舆论的“现场”媒体事件。

从暗杀到葬礼的这四天里，有 1.66 亿人观看了电视报道。所有的常规节目都取消了，没有广告播放，全部三个广播电视网（那时候就是如此）不间断地播报新闻。电视将肯尼迪的职业生涯场景和他的死亡场景进行了剪辑，将肯尼迪的传奇定格在人们的脑海里，并创造了瞬间的代表形象，例如年幼的小肯尼迪向父亲的灵柩敬礼。肯尼迪与奥斯瓦尔德的死使人们第一次在现场直播中看到杀人罪行。看到奥斯瓦尔德在近距离被枪击的同时也看到了凶手，这一幕尤其令人触目惊心。在这段时间里，在有电视的家庭中，平均每户观看电视的时长为 32 小时，也就是说电视机每天要打开 8 小时之久。这在当时是一个特例，但很快就变成了正常现象。

全世界的观众都在通过同样的广播电视画面，看着同一个

的事件，并对这些事件形成了共同观点，这似乎标志着世界历史的一个新方向。加拿大媒介理论家马歇尔·麦克卢汉称这种集体观看为“地球村”。他认为“我们时代的整体电场文化”为他所说的“部落社会”重新创造了条件（1962）。因为如今的数码将我们的感官延伸，整个世界的空间被缩小到如同一个村庄。在《理解媒介》（*Understanding Media*, 1964）一书中，麦克卢汉宣称：实际上，世界正在进行内向爆炸。他认为，电视正将他自己所说的现代“视觉文化”改造成一种全新的“听觉—触觉”形式。在麦克卢汉看来，电视是一个“冷”媒，需要观众做很多工作来重建和扩展这些消息，它与电影这样的“热”媒不一样。简而言之，用他的一句著名的话来解释就是“媒介即讯息”。重要的是媒介的工作方式，而不是它们所做的事情。这种对于形式的强调并不是说媒介不重要。相反，麦克卢汉坚持认为“如果不了解媒介的工作就像环境一样的话，是不可能理解社会和文化的变化的”。³ 麦克卢汉认为不同的媒介形式创造了不同的世界，在这个意义上，本章是在追随他的观点。

回想起来，全球村的存在时期非常短暂。它从肯尼迪的遇害持续到2001年的9·11袭击。在这期间，全球电视观众观看到了许多戏剧性的事件，例如第一次登月（1969），查尔斯王子和戴安娜的婚礼（1981），柏林墙的倒塌（1989）及9·11袭击（2001）。在仅仅50年的历程中，尽管我们对它是

如何工作的知之甚少，但这一改变世界的创造变成了可供亿万人使用的普通技术。后来人们都能回忆起当肯尼迪遇刺或9·11袭击发生时所收看的电视广播。今天，通过Facebook、Reddit、推特和其他一些应用软件发布的新闻与通过电视发布的一样多。

媒介不再像重视内容一样重视形式。除了印刷版外，一本书的获得形式还可以是Kindle电子书、有声读物、视频或者布莱叶盲文。广播本身已经在很大程度上转变为“小范围播放”，围绕内容进行编排，而不是形式。广播是一种大众媒介，观众对于内容的选择非常有限，但是接收非常普遍，而且通常是免费的或者只收很少的费用。小范围播放会按照内容偏好进行分组，例如专门播放特定体育项目、独立电影、家庭装饰等频道，它所针对的是特定的观众群。观众数量也许很大，但是偏好相似。小范围播放通常需要付费，常常还很贵。如今，真正的大众化媒体事件容易集中在仪式化的事件中，例如超级碗、世界杯或者奥斯卡，这些活动的内容无法提前全部知晓，但变数不大。

在英语文化圈外，全球村的单一视点似乎完全没有说服力。1950年，日本导演黑泽明的电影《罗生门》(*Rashomon*)引起了轰动，这部电影获得了1951年奥斯卡最佳外语片奖以及很多其他奖项。这部电影展示了同一个事件的四个不同版本，这个事件中包含了一起强奸和一次谋杀。起初，故事看起

来像是一场野蛮的犯罪，但随着几种不同版本的描述出现，事件变得大相径庭。虽然电影“解答”了这个秘密，但如今的全球媒介也存在类似情况：无论这是否是媒介自身的选择，我们所看到的版本都没有尽可能地去展现事情的全部。所有使用社交网络的人都选择了一组让自己称心如意的媒体资源，媒介学者理查德·格鲁辛（Richard Grusin）称这个过程为“预先调解”（2010）。我们都生活在各自版本的罗生门中。亚马逊网站会基于你已经购买的东西，试着向你推荐其他商品，尽管常常推荐的就是同一位作者的另一本书而已。Facebook 将我们引向它所认为的、与我们最契合的那些“朋友”，这些朋友都是通过它的计算得出的，它甚至在 2014 年发布了 Paper App，用来制作根据用户兴趣预先定制的“报纸”。单一媒体叙述的终结常令媒体哀叹。像美国的沃尔特·克朗凯特（Walter Cronkite）和英国的理查德·丁布尔比（Richard Dimbleby）这样的播音员被推举为一个逝去的时代里的名人，在那个时代里，我们都观看同样的屏幕内容。

屏幕上的总噪音

2013 年，市场研究报告估计，美国人平均上网的时间大于看电视的时间。⁴ 上网时间为一天 5 小时，而看电视为一天 4.5 小时。这些时间会有一些重叠，因为人们会同时开着电视和联网的电脑。加上越来越多人花在手机和平板电脑上的时间，还

有偶尔去电影院的时间，总之，我们许多人将越来越多的时间用在看屏幕上。这不仅发生在西方。2014 中国春节，有 7.5 亿人观看了一场长达 5 小时的电视盛宴。中国现在每天有 4.5 亿人观看网络视频，他们每个月观看的内容时长约为 57 亿小时。⁵ 无论好坏，我们不只是在屏幕上看世界，我们也是用屏幕看我们的生活。

这些屏幕依靠两张重叠的实体电缆网络运行，一张传输电力，另一张传送信息。英语中电力网络常常被称作“网格”（grid），这表明了它是一种均匀分配的服务。在美国，为了提供电力，对景观进行重要的改变是必需的。河流被堤坝拦截，从而产生水力发电，早在 1920 年，40% 的美国电力就是由水力产生的。政府设立了田纳西河流域管理局这样的新机构，来监管堤坝和国家输电线路网。对于这些景观上的改变，城市理论家刘易斯·芒福德（Lewis Mumford）称它们为“看不见的城市”，如果没有这个网络，城市就无法存在，但对于城市居民来说，这个网络大部分是看不见的（1961）。

同样，多亏这些自冷战结束后就开始铺设的光纤电缆网，它们使得在世界任何地方接入互联网成为可能。⁶ 光缆用光传送信息，而不是用电线传送电信号。它可以传送的信息量远多于电线，而且传输过程中丢失的信息远少于电线。用光传送信息的电缆网络使得全球视觉文化成为可能，这一理念有一种令人愉悦的对称性。在 1991 年，因特网仍然依赖阿帕网，而阿



图 52：伍尔沃斯百货商店的静坐抗议，北卡罗来纳州格林斯伯勒城的统一与隔离的现实被摆在了一起。1960年2月2日在北卡罗来纳州的格林斯伯勒城（Greensboro），学生们采取非暴力不合作的方式，坐在伍尔沃斯（Woolworth）百货商店柜台式午餐长桌前。

参与此次运动的学生有约瑟夫·麦克尼尔（Joseph McNeil）、富兰克林·麦凯恩（Franklin McCain）、比利·史密斯（Billy Smith）和克拉伦斯·亨德森（Clarence Henderson）。他们在第一天快结束时在餐桌前坐了一个小时，没有得到服务。第二天，他们在餐桌前坐了一个半小时，也没有得到服务。这张照片就是那天当地报纸拍摄的，现在这张照片已经非常著名了。照片中，学

生们穿着得体且讲究，因而人们不可能对他们的个人仪表提出异议。在示威过程中，他们安静地坐着，大多数时间在学习（伯格，2010）。在照片中，可以看见一位非裔的服务员（也有可能是勤杂工）故意忽视了他的同胞们，在伍尔沃斯，所有职员都是如此对待黑人。人们希望这些静坐示威很快消失，然而事与愿违，这一行动席卷了整个南方。

静坐示威是一种有目的的策略。参加者只是想在这里消费。这一行动清楚地表明，在进行种族隔离的南方，对歧视的热衷程度甚至超过了对挣钱的热衷，通过这种方式，这一行动让此地的肤色界线无可辩驳地呈现出来。静坐示威让拒绝收钱的行为变得清晰可见，在可以说出来的事物与可以看出来的事物之间，建立了新的联系。种族隔离使得坐在柜台长桌前购买服务这一极其简单的行为变得不可能。在商业领域存在着种族隔离，这是事实，也是种族隔离中的常见状况，人们从未对这种现象进行过讨论。但一旦有人挑战了这个事实，种族界线在数周内就从午餐长桌上消失了，但也有许多人因此被捕。

静坐示威这个比较简单的姿态将这一问题的利害关系提升到了另一个层面。煽动性的口号“州权”声称，隔离是地方性事务，由地方政府做决策（由少数白人负责），但马丁·路德·金予以反驳，他反复提醒大家，《独立宣言》认为所有人生来平等，这一点是不证自明的。约翰·刘易斯（John Lewis）当时是学生非暴力协调委员会（1960年建立）的活跃分子，现

在是众议院的议员，在他看来，静坐示威是一段赋予“民主以真实生物那样的生命”⁸的经历。还有人说，他们的灵魂经受了涤荡。反对隔离的可视化是如此成功，如今它已经被收录进美国的国家记事中。在20世纪60年代，联邦调查局用共产党人、恐怖分子，甚至更可怕的称谓来形容民权活动分子。而现在，民权运动则被视作一个象征，即美国有能力克服困难并且如宪法所述的那样，创造一个更完美的联邦。

南非的隔离制度是更为严厉的，在英文中，这种隔离制度用“apartheid”或者“separate living”（隔离式的生活）来表示，将南非的种族隔离史与美国的相比，两者的差别是很明显的。南非的种族隔离远远超出了社交和商业隔离的范畴。种族隔离制度以极其强硬的方式延伸到南非生活的每一个角落。种族之间的差别异常显著，并且隔离是通过暴力的方式实施的。



图 53：开普敦第六区博物馆中的标识牌

上面这个标识如今保存在开普敦的第六区博物馆，它表明了种族隔离试图维系的深度：此处的盥洗室不只像美国那样，指定供“白人”使用，而是专门供“白人技工”使用。南非种族隔离制度的基础是土地所有权以及附着在土地所有权上的农业和采矿业，这些产业是整个国家的核心，而美国南方的隔离到20世纪60年代已经不再是这样的程度了。在南非，只接纳白色人种的国民党于1958年成立，而南非共和国于1960年成立，共和国成立后结束了与英国的所有正式联系，实际上，这使得种族隔离变得更加严苛。

1960年3月21日，警察在沙佩维尔（Sharpeville）向抗议通行证法的游行开火。通行证法要求所有非洲人（即种族隔离制度下的全体土著居民）必须携带有色人种身份证，其中详细记录了他们的身份、住处、税收状况等信息。枪声过后，69人死亡，180人受伤，世界各地的报纸都对此进行了报道。在大多数地区，这样的大屠杀将会引起种族隔离状况的显著改变。例如，1963年在美国阿拉巴马州伯明翰市，令人震惊的教堂爆炸杀死了4个年轻女孩，大家广泛认为这一事件促成了1964年民权法案的通过。但在沙佩维尔，事件没有造成任何改变。这也使得许多南非黑人确信，只有通过武装抵抗才能改变种族隔离状况。那时候，南非法律建立的基础是“白人至上”原则，如果不能彻底终结这一原则，个别事件是无法改变种族隔离的。过多地强调“人种”间存在的这些显而易见的差异以



图 54：戴维·戈德布拉特，《农场主的儿子和他的保姆》(*A farmer's son with his nursemaid*)

此掩盖其他的所有问题和白种人所享有的优越性，是为了维护社会等级制度。

种族隔离制度尽其所能，让白人居民无需面对选择。1962年，纳尔逊·曼德拉被捕。在被关押的 27 年间，他只有两张照片被公布出来。非白人人口分散在难以到达的不同区域中。但这些种族群体看上去是隔离的，相互之间却有着各种各样的或工作或私人的联系。少数白人监管着黑人劳动，而黑人从事家务劳动和儿童看护工作。如果我们将（南非白人）摄影师戴维·戈德布拉特（David Goldblatt, 1930—）和他的（南非黑人）同行欧内斯特·科尔（Ernest Cole, 1940—1990）的作品相

比较，就可以看到很有趣的矛盾了。两位摄影师似乎都明确地遵循“展示而非讲述”的现代主义美学。他们的作品只是观看，而非说明。二者都被认为极具震撼性，只是程度不同而已。

戈德布拉特的书《被拍摄的南非白人》(*Some Afrikaners Photographed*, 1966)在当时的南非引起了相当大的争议。尽管，所有丑行都隐藏在暗示中，使用南非白人语言(荷兰裔南非白人所说的语言)的媒体还是被激怒了：“血将沸腾”就是一个典型的标题。

这张照片拍摄于纳尔逊·曼德拉被宣判后不久，从照片中我们看到的是日常生活的一瞬间，这个瞬间既是种族隔离的一个缩影，也说明了为什么这个制度的拥护者想要隐藏它。这张照片所描述的是土地与权力。两个人物因种族、性别、权力而区别开来。孩子是农场主的儿子，可能是我们看到的这片土地的继承人。他自信地站立着，用一种经典的对立式平衡的姿态直面镜头。女人是他家的保姆，很可能确实照料过这个男孩。她将身体转离镜头，而她的表情则很难捉摸——似乎混合了顺从、认可和好奇。男孩似乎支配了这个成人。他将双手放在她的肩上，而她仅能从身后触摸他的脚踝。看护者偷偷地触碰农场主的儿子，这一幕发生在铁丝网栅栏这个具有象征意义的背景前面。栅栏表明了对未经授权的人的限制，就像对待动物一样。保姆坐着，这样她的头就低于栅栏，而年轻的农场主则站

在栅栏的边界线之上，这条栅栏的边界线也成了黑白人种的分界（奴仆在栅栏线以下，农场主超越了栅栏线）。

如果说戈德布拉特是在“家庭”农场中探究日常的种族隔离，那么科尔就是走进了分裂的城市，在这里，种族隔离制度每天都在被质疑，也在被实施。1958年，当他还是一个少年时，就在约翰内斯堡的跨文化杂志《鼓》（*Drum*）开始工作，他在那学到了这些技能，这本杂志如今已经名扬四海。虽然科尔是黑人，但因为他会说南非荷兰语，所以被归入非黑人的“有色”人种（在这里，黑色人种比其他有色人种遭受更多歧视）。这种归类赋予他足够的行动自由去执行他的摄影计划，他拍摄街头生活照片，记录沉重的种族隔离制度，直到1966年他偷偷将这些照片带出这个国家，这个计划终止。1967年，他的书《奴役之家》（*House of Bondage*）在美国出版，但这本书在南非立即被禁止，直到2010年，他的照片才在南非展览，而此时他已经去世约二十年了。如果科尔确实是“人群中的人”，那他是在一个并非人人平等的环境中工作的。

书中的这张照片表现了在约翰内斯堡街头，众目睽睽之下，通行证法是怎样执行的。在众人的目光下，一个黑人警察拦住一个年轻黑人。按照今天的标准来看，警察在使用极小的强制力，因为他希望对方服从。行人中有一些黑人，一个白人妇女，两个明显的“有色人”，他们都在不同程度地关注着这次事件。白人妇女似乎没有不安，而最靠近这一幕的黑人妇女

则带着明显的关切直视着拦截行为。右边站着一个人留胡子的白人男子，明显是在监督这次拦截。他是作为上级官员，对警察拥有实际管理权，还是仅仅作为白人，在种族隔离制度下拥有象征性的权力，这一点我们并不清楚，但清楚的是，他认为自己掌管着这一切。他径直站在约翰内斯堡《星报》(Star)的报纸广告牌前，上面写着：“警察再次突袭。”甚至右侧电线杆上的海报似乎也在注视着这次遭遇。实际上，科尔因为拍摄这张照片而被捕。当种族隔离制度最终崩溃时，真相与和解委员会公布了这些一直存在却从未被白人看到的画面——种族分类与隔离的暴力。许多白人对此感到震惊和沮丧，但南非白人和科尔照片中的白人妇女一样，毫不理会这一切。



图 55:《通行证法》(Pass Laws), 选自欧内斯特·科尔的《奴役之家》。

今天，美国和南非都有了黑人总统，种族隔离的状况显然有了很大的改善。约翰内斯堡是全球资本主义的一部分，南非艺术家们也是全球艺术界的一部分。约翰内斯堡证券交易所的市值比非洲其他证券交易所的市值加在一起还要多。非洲 100 强公司都在南非。这当然证明了整个非洲经济的薄弱，但也表明，之前的预测，即将管理权交给多数人掌管会导致南非经济崩溃，并不成立。南非已经做了许多努力，比如为大多数人口提供了水电和下水道系统。但是，富人和穷人，以及白人和黑人之间的巨大财富差距仍然存在。虽然有一些大家耳熟能详的例外情况，但富人中的大部分依旧是白人，而穷人中的大部分是黑人。白人家庭的平均净财产略低于 100 万南非兰特（5.8 万英镑），而黑人家庭则只有 7.3 万兰特（4,200 英镑）。⁹

泽韦勒苏·姆西斯瓦（Zwelethu Mthethwa）是南非最著名的新艺术家之一，他展现小镇、矿场和农场的景象，这些地方仍然是非洲黑人生活和劳动的主要区域。

与图 56 类似的照片使姆西斯瓦引起了国际关注，这幅照片展示了一座小镇房屋的内部。至少在往来机场的路上，许多游客看到过小镇的外部，但很少有人被邀请进入到小镇内部。姆西斯瓦的作品展示了小镇居民对自己的家引以为傲的感情，他们使用杂志和报纸上的彩页，尽可能地装饰它。詹姆斯·阿吉（James Agee）在大萧条时期拍摄了美国南方穷困白人家庭的照片，其中也显示了将报纸作为墙纸粘贴的做法。与此同

时，这层纸还充当了隔热材料。在这张特别的图像中，取水这项工作本身及其必要性突显了出来。小小的空间摆满了桶和其他盛水器皿。虽然墙上的架子不平，但通过地面铺设的砖可以看出，这个住所并不是临时的。这个坐着的女人周围已没有任何人与她形成种族差异的对比。她独自一人待在她的空间里。她很整洁，并且很好地展现了自己，在视觉上拒绝成为一个受难者。

实际情况是，1994年自由降临时她对未来所怀的期望至今都没有实现。终结形式上的种族隔离并没有消除肤色的界线。尽管现在一些南非白人也住在与这个屋子类似的非正规



图 56：姆西斯瓦，《内部》(Interior)

住宅里，但是数量相当少。最终南非的犯罪问题异常严重，形成一个严格管控、高度隔离的城市空间。如今，个人的财富与其所携带的钥匙数量成正比（弗拉迪斯拉维奇 [Vladislavic]，2009）。高墙和刀片刺网取代了戈德布拉特照片中的铁丝网。在白人社区，到处都有监控探头、狗和全副武装的警卫，小镇被高高的路灯照亮，而路灯建得高是为了防盗。离奇的是，姆西斯瓦本人被指控在开普敦附近的小镇伍德斯托克（Woodstock）将诺库菲拉·库马洛（Nokuphila Kumalo）谋杀，据说这位南非黑人女性是一名性工作者。该案件定于2014年末进行审判。库马洛正是姆西斯瓦镜头下的那类人。不管是谁杀了她，她的死向这个世界的大多数人显示了全球性城市中“自由”的局限。

同样，尽管冷战已经结束，无论在封闭式社区，还是在国家边界，筑墙又一次在全世界流行起来。国家又恢复到用高墙来排外的状态。最值得注意的是将以色列和它的约旦河西岸占领区分隔开来那堵高达8米的隔离墙。1994年，时任以色列总理的伊扎克·拉宾（Yitzhak Rabin）以生硬的措辞宣布建设这堵墙的消息：“我们想在我们和他们之间实现隔离。”宣布后的第八年，即2002年，这堵墙开始建设，目前已经超过700公里长。它大致是沿着1948年的“军事分界线”建设的，将以色列和现在的占领区分开。不过，为了保护以色列定居点和其他利益，它会向占领区延伸200米到20公里不等。这堵墙重

绘了国际地图，它的路径常常令人感到困惑。

这堵墙逐渐被涂鸦和招贴画覆盖，成为勾起大家对柏林墙回忆的奇怪东西。在图 57 的这张照片中，有人在隔离墙上写下肯尼迪的名言“我是一个柏林人”。这个标志表明，今天的“柏林”就在约旦河西岸。



图 57 :《隔离墙》(*The Separation Wall*), 以色列—巴勒斯坦

众所周知，柏林墙标出了一条明确的分界线。今天，隔离不仅体现在“墙”所制造的物理障碍，还体现在许多其他层面上，以色列建筑师埃亚勒·威兹曼 (Eyal Weizman) 称此为“垂直政治” (politics of verticality) (2007)。在这种政治中，隔离

从地下一直扩展到天空，划分了供水、空中交通管制和采矿权，甚至道路使用权都要根据你是生活在以色列还是巴勒斯坦来划分，这种隔离比以往任何时候都更严苛。

图 58 中的图表由贝鲁特的一个组织“视觉巴勒斯坦”（Visualizing Palestine）制作，在图中，我们可以看到，许多道路仅限拥有橙色以色列汽车牌照的人使用，甚至在占领区也是如此。这些牌照持有者也拥有连接以色列定居点和隔离墙东部地区的桥梁和隧道的使用权。相比之下，那些拥有巴勒斯坦绿白牌照的人则受到路障、检查站，甚至壕沟的阻拦或者限制，不能在不同的巴勒斯坦飞地间穿梭。检查站是流动的，会随时随地出现。以色列人和巴勒斯坦人变得互不可见。受隔离的城市在所有城市中所占比例不大，但极其明显的物理障碍使得某些地方不能被人们看到，通过这种隔离方式，这些地方成为了其时局势最紧张的城市。

全球性城市

全球性城市是一个抹除、隔离和扩张同时存在的空间，这一切很难被眼睛看到，要理解它们就更加困难了。旧的隔离被新的隔离所取代。记忆中的传统空间被无数难以分辨的新空间所取代。观看变成了一件复杂的事情，其复杂程度接近于将一个战场视觉化。我们必须记住那里过去有什么，并跟上变化的步伐，试着去理解被放在那个位置的新东西。虽然这些城市很



图 58：“视觉巴勒斯坦”组织制作的《隔离的道路系统》
 (Segregated Road System)

少存在有形的障碍，但它们也显然不是平等地对待所有人。

近来，人们频繁地将法国历史学家皮埃尔·诺拉（Pierre Nora）的“记忆地点”（lieux de mémoire）¹⁰这个概念运用到对“记忆”和“空间”的思考中。这个概念认为，总体而言，在对某个地点进行精神层面构造，尤其是对这个地点进行记忆时，特定的物理位置是一个关键要素（2006）。虽然这种说法适用于某些长期存在且相对稳定的地方，例如这一概念的发源地法国，但对于柏林这类迅速变化的城市似乎并不太奏效，更不用说全球性城市了。虽然看起来可能有点奇怪，但记忆似乎像是第一世界的又一项特权。因为欧洲的灾难被人牢记着，而非洲的灾难却远未得到证明。

这不是说记忆会保持不变。今天，柏林墙几乎已经完全被拆除了。一条鹅卵石路径标记出了它过去所在的位置。柏林如同其他全球性城市一样，处在激烈的转变进程之中。如果你有一段时间没有回到这个城市，那么当你从一个熟悉的地铁站出来后，一座未知的新建筑物出现在了眼前，你会怀疑“我是在正确的地点吗？我忘了这地方的模样吗？抑或它已经变得无法辨认了？”记忆在这时候被改变了，你可能会有一种彻底迷失方向的感觉。

2006年，我目睹了东柏林的共和国宫被拆除，这是“积极抹除共产主义时代”工作的一部分。共和国宫建于1976年，是党代会和其他类似活动的场所，其目的是宣扬社会主义政

府。现在，一座仿 18 世纪霍亨索伦（Hohenzoller）王朝的城堡正在共和国宫原址上建造。这座建筑非常奇怪，它的三侧都精确复制了从前的宫殿，但在第四侧将会有一面现代玻璃墙。在剧场中，“第四面墙”是假象的代称，这种假象是在我们观看舞台上的演员进行表演时产生的，他们似乎就是在一面透明的墙后面生活。如今全球性城市包含了仿造区域。虽然这些区域一开始备受争议，但它们最终被接纳并且融入到城市景观中。因为赝品本身就是全球化的象征，今天，它们更是难以与所谓的真品区分开。例如，中国产的“赝品”手表会与其所模仿的品牌使用同样的瑞士手表机件（阿巴斯 [Abbas]，2012）。这种冒牌手表在材料上和真表完全一样，但是缺少“真”品牌的文化声誉。这座城堡将国王与王后们的历史（即 18 世纪城堡的样式）链接到了全球购物中心的建筑上（即玻璃墙上）。这虽然不是历史的全部，但与历史也相差不多。

天都城是中国杭州附近的一个封闭社区，那里有一座 107 米高的埃菲尔铁塔复制品，矗立在 30 平方公里的巴黎风格建筑群中。

如果你更喜欢英伦风格，那么来上海附近的泰晤士小镇（图 59）吧，那里拥有鹅卵石街道和环绕集市广场的都铎式住宅。虽然这些在某种意义上无疑都是赝品，但你依然可以舒适地生活在这些住宅里。正如照片显示的，购买这些住宅的富有客户实际上很少在此居住。同样的事正发生在所有全球性城市



图 59：泰晤士小镇，中国

的高档区域中。以伦敦为例，贝尔格莱维亚（Belgravia）和骑士桥（Knightsbridge）这样的富有街区变得日益空荡，因为这些顶级地产的业主们正在其他的全球性城市中。经济学家约瑟夫·斯蒂格利茨（Joseph Stiglitz）称这些人为最富有的百分之一（2011），现在，他们生活在仿造的欧洲 19 世纪和美国 20 世纪中叶的城市中，而那样的世界实际上早已不存在了。与此同时，渴望成为百分之一的那些人（一项民意调查显示，42% 的美国人认为自己已经成为或者即将成为那百分之一）则拎着冒牌路易威登包，戴着冒牌劳力士手表。这种奇怪的假货景象成了全球性城市观看方式的一个缩影。

当我们观看这些遍地“假”货却比真实的全球性城市还真实的城市时，或许用点科幻小说中的方法论比较好。在小说《城与城》（*The City and the City*）中，柴纳·米耶维（China Miéville）描写了同一地理位置上的两座城市：乌库姆和贝歇尔（2009）。一条街道也许完全在乌库姆城中，下一条也许完全在贝歇尔城中，另一条也许在两座城市中各有一部分。在米耶维的书中，市民要穿过这个空间，就必须学习如何“看不见”另一座城市的空间。而非这座城市的居民们，尤其是孩子们，发现这几乎不可能做到。一个叫作布里奇的组织小心地维持着视而不见的状态。在小说中，看见不该看见的会导致一次“违规”，对此的惩罚就是消失。与米耶维小说中的城市一样，全球性的城市既是存在的也是不存在的，这就要求我们注意它，同时又忽略它。

在中国，大规模城市化的新建筑正在改变已有的环境，与之相比，柏林的重建显得相当低调。城市化有两套标准：第一是样板街区的建造，这是为了给国际游客和当地官员留下好印象；与此形成对比的是第二种标准：仅供当地居民工作与居住使用的密集型建筑群。在中国，人们称新的住宅塔楼为“握手楼”，因为它们挨得如此之近，似乎居住在一座塔楼里的居民可以伸出手与相邻塔楼的居民来相互握手。德国摄影师迈克尔·沃尔夫（Michael Wolf）更加形象地称这种景象为“密集建筑”。

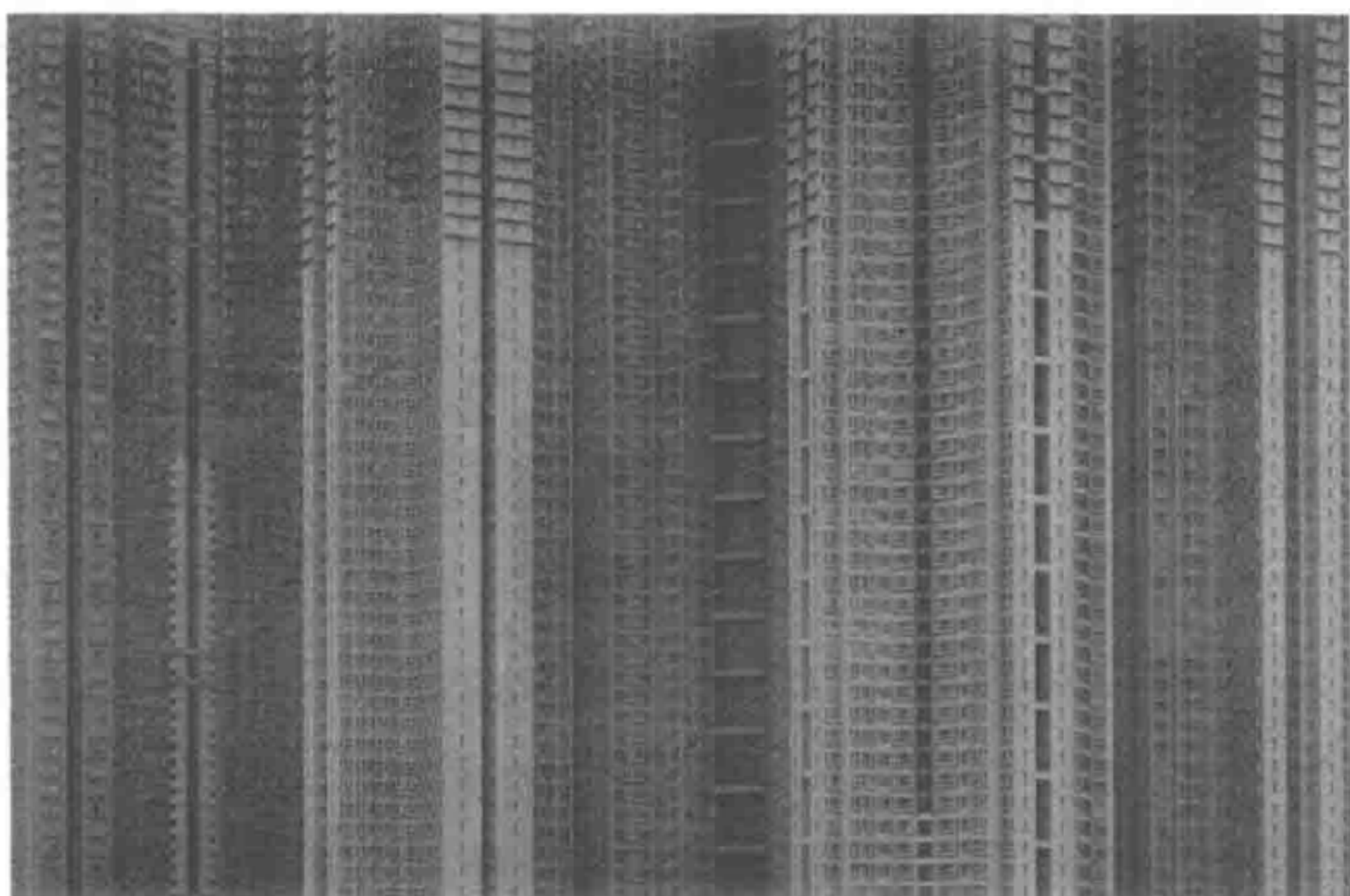


图 60：迈克尔·沃尔夫，《密集建筑》(*The Architecture of Density*)，香港

这是沃尔夫所拍摄的香港新建筑的照片，在画面中，我们无法判断这些建筑群的起点和终点，用这种方式，他在这些看上去极其实用的空间中发现了一种全新的现代主义美学。这些街区用反光的玻璃塔楼创造出了一种含蓄的视觉冲突。通常，住宅区处在看不见商业区的地方。建造玻璃塔楼是为了显示全球资本主义的透明性。但是，我们在 2007 年开始的金融危机中发现，全球资本主义隐藏的比显露的要多。实际上，玻璃只是让里面的那些人能够看到外面。这些单向镜建筑是依据世界秩序建造出来的一种环境，这种环境让外人“看不见”里面居住的公民。与此同时，透过寓所狭小的窗户，握手楼的居民们



图 61：梁思聪，照片选自《历史影像》(*History Images*)

几乎看不见任何东西，看到的只有森林一般的、同样的楼房。

艺术家梁思聪 (Sze Tsung Leong) 正着手记录中国普通街区的重建。漂亮的低层建筑不断让路于大规模现代化开发，而这些新楼的风格与外观几乎完全相同。这些开发与中国工业化所带来的持续空气污染相互映衬。马尔维尔记录了 19 世纪巴黎的变化 (见上文)，而梁思聪起初拍摄这些照片的意图与这些欧洲先行者们相似。

和马尔维尔一样，梁思聪的照片专注于建筑，而很少表现人。不久之后，他感觉自己的作品完全不同于欧洲的怀旧。他

的照片反而表现了“建筑工地形式下的历史缺失。这些建筑的建造是建立在对往昔的抹除之上，而且这种抹除是如此彻底，以至于人们将永远不知道存在过这样的往昔。这些新建城市的模样，表现的是对尚未展现的未来的一种预期”。¹¹这无疑是对往昔的视而不见，且这一进程仍未结束。欧大旭（Tash Aw）2013年创作的小说《五星豪门》（*Five Star Billionaire*），背景设在上海，书中的人物都在设法忍受中国急剧变化的节奏。“每个村庄，每个城市，一切都在变化。”¹²一位年轻女性说：“似乎某种幽灵控制了我们——就像在怪异的恐怖电影中那样。”在后面，我们将会看到，全球性城市中的变化在恐怖电影中恰恰得到了呈现，而往昔成为无法摆脱的幽灵并且“破坏”了完美的现在。

上海存在着一种明显的帝国冲突——旧的殖民帝国和如今的金融全球化。政治研究者马丁·雅克（Martin Jacques）认为中国的崛起显示出一种“矛盾的现代性”（2011），而殖民帝国和金融全球化二者的融合就将这一说法变得直观化了。就在不久前，相关人士还一致认为，只有一种方式能让一个国家变得现代化——西方的方式。变得现代化意思就是拥有代表性的民主、自由市场以及言论自由的公民社会等。但中国的崛起显示，通往现代化至少有两种方式。在雅克看来，对中国来说，最重要的是其独特的文化和悠长的文明史，而不是一套“不言而喻的”准则。因此，现在我们正在理解这种矛盾的现代性。

要么是一方正确而另一方错误，要么就是有多种方式可以实现现代化。

在上海，扬子江的一侧是浦东，它是这座城市新的商业区和金融区。城市中，林立着雄伟的摩天大楼，这些高楼像一堵墙一样面对着观看者。浦东使得上海成为一座全球性城市，并且将在浦东工作的人，尤其是那些在浦东拥有土地和房屋的人，与其他不如他们的人区隔开来。它是一座城中城。

浦东需要人们尊重它的绝对规模、新颖性和壮观程度。谁知道在这些被拍摄下来的延绵不绝的建筑里实际发生着什么？在江的另一侧，原有的殖民地——江滨地区（也就是外滩）的外观形式得以幸存。1842年鸦片战争后，上海对西方开放，在这场战争中，英国为了获得向庞大的中国市场出口鸦片的权



图 62：上海，浦东



图 63：怡和洋行大厦，上海

利，和大清帝国作战。从前的鸦片商怡和洋行（如今早已声誉卓绝）所在的爱德华风格的大厦仍然凝望着浦东，然而没有任何标记表明它的历史。

这座建筑已经变成了一家时尚精品店，售卖各种奢侈品，还起了一个奇怪的名字叫“罗斯福公馆”。每到夜晚，浦东的楼群都会为外滩这一侧成群结队的人们表演一场霓虹灯秀。这里以及中国的其他地方都非常清楚地传递着一个讯息——“中国模式赢了”。

这座城市感觉不太真实，因为它似乎有一种网络效应。日常生活的变化似乎每天都在发生，这引起了人们的焦虑。人们用电子和数字媒介来探究这种焦虑，却从中感受到了鬼魂和幽灵。在电影中，旧势力保留了它们的力量。新媒体可以从内

部被控制和操纵。这类电影中的经典仍然是《黑客帝国》(*The Matrix*, 1999) 和其中讲述的电脑和数字虚拟城市的警世故事。电影的编剧兼导演沃卓斯基 (Wachowski) 兄弟想让我们都记住柏拉图的古老箴言——外表具有欺骗性。在电影中, 计算机程序创造了一个虚假的世界, 并操纵我们去相信自己是自由的, 而实际上我们的身体充当了矩阵的电池。

学会看到矩阵中模拟的机器世界是对抗它的关键。在该影片最精彩的片段中, 墨菲斯 (Morpheus) (劳伦斯·菲什伯恩 (Lawrence Fishburne) 饰) 向尼奥 (Neo) (基努·里维斯 (Keanu Reeves) 饰) 提供了一个选择。他可以服用红色药片, 从而看见真实的世界, 或者服用蓝色药片, 忘掉他听到的一切并回到日常的生活中去。但墨菲斯坚持认为, “你应该亲眼看一看”。

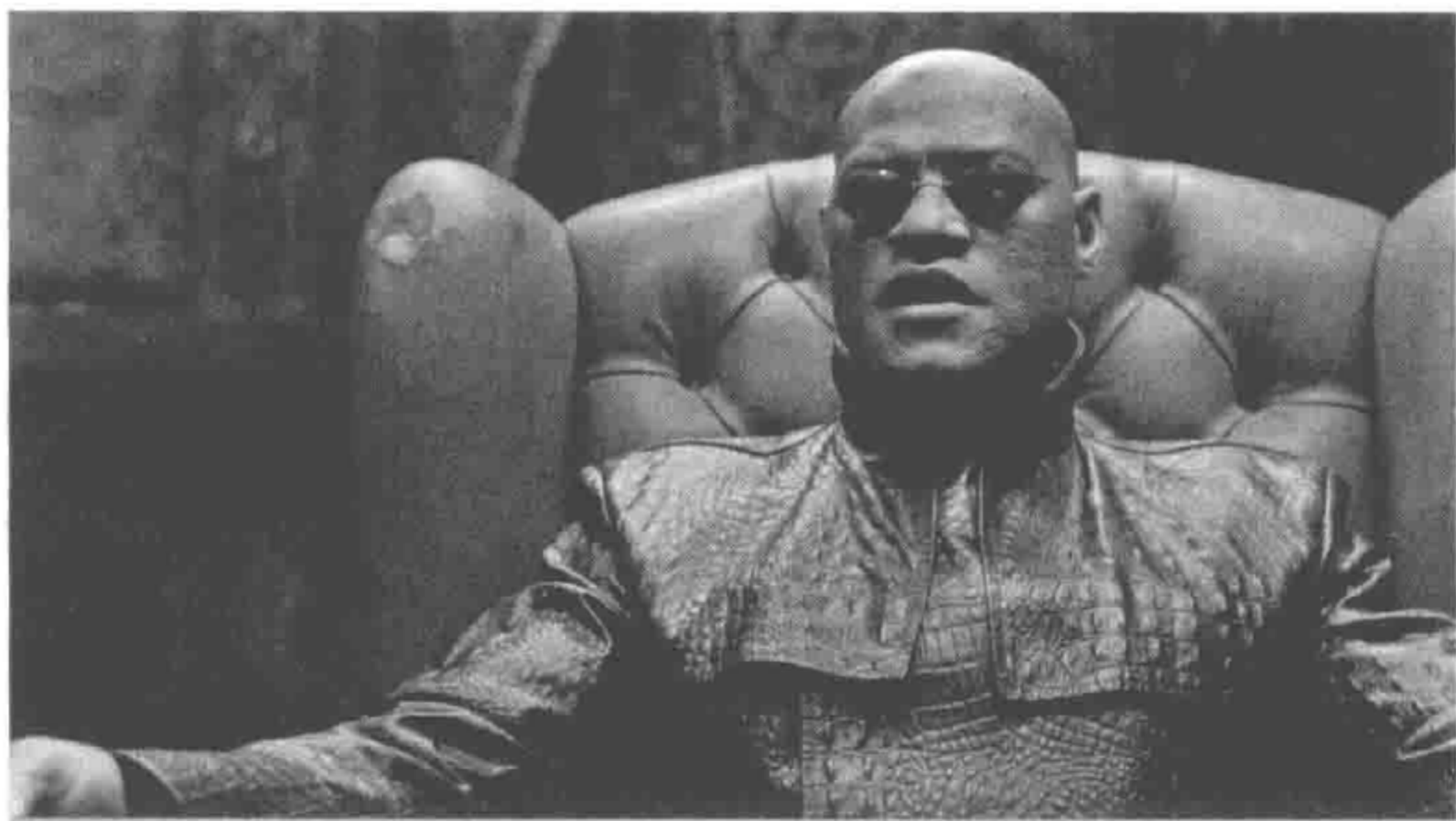


图 64 :《黑客帝国》截图

在香港恐怖电影《迷离夜》(*Tales from the Dark*, 2013)中,手机或 CD 这样的现代媒介最后竟然都在闹鬼。电影中最可怕的角色就是香港这个无情的城市。目前,香港在中国境内,但又有别于中国其他地区。当你进入这个地区时,护照是不需要盖章的。似乎这个城市是一块无主之地。在《迷离夜》中,画外音清楚地表达了这一观点:“人,鬼,大家都在寻找回家的路。”

在全球性城市制造的世界里,找到一个家变得越来越难。伴随着西班牙的经济危机,“我永远不会拥有一间该死的房子”这一流行口号出现在了全国的墙上。许多加利福尼亚人在抱怨,由于租金和房屋价格升高,旧金山将不富有的人赶到了偏远的内陆地区,转而建造了一座科技主题公园。伦敦不仅通过高昂的租金和房屋价格驱使不太富有的市民离开,而且还在监视着他们。英国现在有超过 400 万台闭路电视摄像机,几乎都归私人公司所有。伦敦地方议会说他们只有 7,000 台摄像机,但自豪地指出,这个数量远远多于巴黎的 326 台。如今伦敦警察侦查的谋杀案中,有 95% 利用了闭路电视片段。¹³ 一些城市在密切的监视下重塑,而底特律这样的城市则正在崩溃。底特律缺少 4 万盏路灯。城市的整片街区都变得黑暗无光。汽车工业让底特律出名,也扩大了这个城市的规模,如今,在其 360 平方公里的城市范围内,空置的土地相当于一个旧金山。这些模式是联系在一起的。在底特律,旧金山是“未看见的”(或

许是无法看见的), 反之亦然。

在巴黎, 两个空间——富有的以白人为主的市中心和“看不见”的以黑人和棕色人种为主的贫穷的郊区, 围绕着同一个圆心(即巴黎)。这些全球性城市的过去已经被抹除, 变得不可见, 却仍然被人们牢记, 至少目前是这样。当法国作家米歇尔·德·塞都(Michel de Certeau)想要观看20世纪70年代的日常生活时, 他爬上了纽约世贸中心楼顶, 俯视周围的城市(1984)。你已经无法再去那里了, 无论是事实层面还是隐喻层面。

地图世界

全球性城市正在交叉、分化、消失和扩张, 观看它们已经不再那么容易。而为了了解身在何处, 我们重新回到了屏幕上。冷战的一项奇特遗产已经成为绘制地图的一种新方法。冷战时期, 苏联人造卫星在美国引起了恐慌, 美国对此的反应之一是建造一组能够对地球表面任意位置进行精确定位的卫星, 称为全球定位系统(GPS)。为了核武器能够精确瞄准, 启动GPS系统用了超过20年, 最终在冷战结束后的1994年全面完成。GPS系统由美国政府所有, 包含24颗卫星, 其应用范围逐渐从军用拓展到民用。根据从四颗在轨卫星收到信号的时间, GPS接收器可以计算出自己的位置。数百万人现在携带着这样的定位器, 它被内置在电话和其他个人电子设备中。那些使用GPS的人无需依赖专业技能就能够精确定位自己, 这

还是有史以来的第一次。用来接入 GPS 的设备不需要依托电话服务，因此，它或许永远不会丢失。即使你不了解那是什么地方，至少也知道自己在什么地方。

为了弥补 GPS 的不足，各种各样的绘图服务出现了，从车辆导航系统到谷歌地球和谷歌地图这样的免费技术服务。谷歌地球是一个巨大的数据库，经过渲染后就像是一幅无缝的视觉图像。谷歌地图（以及其他此类应用）的设计是为实用服务的，它提供了方位，并对给定位置的每座建筑的用途进行详细的指引。通过它的街景服务，我们甚至能够“看见”特定的街道。如果你仍觉得这太复杂，软件还可以提供语音指导。谷歌派遣顶部配有自动照相机的车辆，尽可能地拍摄每一条街道。使用这种功能可以让浏览图像者在到达目的地前就看到它们的样子，这对于前往陌生地点的人很有帮助。你也可以仅为消遣而随意浏览某地的样子。有些人担心，小偷会使用街景功能来选择理想的财产盗窃目标。

谷歌地球和街景功能使用了一种叫作“缝合”的处理方式，将大量的单张图片连接成看似连续的图景。在某些时刻，由于系统的一个差错，这些软件中的假象会穿帮。艺术家克莱门特·瓦拉（Clement Valla）将寻找这种错误变为了一种艺术形式，他称之为“来自谷歌地球的明信片”。这些故障创造了古怪却又令人熟悉的图像，因为它们看上去就像电脑三维动画制作的灾难场景一样，这样的场景充斥在今天的电影中。



图 65：瓦拉，《来自谷歌地图的明信片》(*Postcard from Google Earth*)

正如瓦拉所说，谷歌地球是

一种全新的表现模型：不是通过照片索引，而是通过从无数的资料来源自动收集数据，这些数据不断更新并进行结合，创造了一种无缝的假象。¹⁴

在瓦拉看来，我们已经身处“黑客帝国”中的虚拟世界。谷歌地球看起来与真实的地球图像并不相同，它更类似于其他数码材料。因为在我们的生活中有很大一部分时间是在观看这些数码素材，所以谷歌地球的图像就变得真实起来。

摄影师道格·里卡德 (Doug Rickard) 同样使用谷歌街景。

的图像流作为他的创作源泉，这些作品不时会引起争议。里卡德在 20 世纪 30 年代的农场安全管理局照片中，寻找有说服力的图像。这些照片中有许多都成为了美国摄影的经典之作，例如多萝西娅·兰格（Dorothea Lange）的《移民母亲》（*Migrant Mother*）。为了获得这样的图像，兰格、沃克·埃文斯（Walker Evans）、戈登·帕克斯（Gordon Parks）等人必须前往这些穷困的地方，然后发现并拍摄富有表现力的瞬间。里卡德用电脑浏览图片，常常特意上网访问那些农场安全管理局摄影师拍摄的地方。他在那里看到的東西都很熟悉，也就是纪录片或者街头摄影的变体而已。只是“摄影师”里卡德不在那条街上了，甚至不再拍摄照片了。

或许是在无意间，瓦拉和里卡德说明了在控制性的社会里无法控制的两个问题：第一，自然的或人为的灾难；第二，不平等。这两个问题在现实社会的网络化身中同样可以找到。瓦拉收集到的谷歌地球的失真图像使我们想起了破坏，这些破坏来自于飓风、地震以及建造或维护得很差的设施的崩塌。现在，我们将这些破坏与气候变化相关事件联系到了一起。在互联网这个人们想象中公平的环境中，里卡德发现了孤独与弱势群体。观看世界（即观看变化中的自然和社会）的可选方式，将是最后几章的主题。



第六章

CHAPTER 6

变化中的世界

我们如何知道气候的改变呢？这其中涉及了范围、测量，还有理解等问题，看起来很抽象。气候的绝对概念是一个抽象概念，是人类长期积累的数据。气候本身无法被观测，也无法用于观测（爱德华兹，2010）。实验的进行是不可能的，因为实验范围就是整个地球。12,000年是一段很小的地质时间跨度，科学家设计了一个叫碳循环的模型，来解释在这段时间，地球是如何维持一个适合农业和人类生活的温度的。动物呼出的二氧化碳被植物的光合作用完全抵消，而海洋释放和吸收均衡的气体量。涉及的数量都很精确。大气中的碳平衡保持在百万分之两百七十八——很小比例的不可见气体。焚烧化石燃料这样的人类活动已经将这个数字提高到了百万分之四百——依然很小，依然不可见，却给世界气候带来了日益巨大的影响。即使明天就停止所有排放，气候变化也将持续几个世纪。然而我们依旧不能看到这些，无论是事实层面还是修辞层面。

我们必须让气候变化显得不那么抽象，所以在此，我要说说我的领悟过程。2010年8月，我在位于中太平洋的美国属地关岛（Guam）开始研究气候变化。岛上的土著居民查莫罗人（Chamorro）近来力图争取他们在这个国家被长期忽视的权利。作为这些努力的一部分，他们恢复了传统的航海，驾驶由手工制造的、不使用任何现代材料的独木舟航行数千英里，以此来证明他们的世界并不是没有技术，也并不是所有的技术都需要以破坏环境为代价。这些航海者们利用他们对于星星的了解以及陆地如何改变海浪方向的知识来设定航线。

曼尼（Manny）是传承这项航海技术的第七代大师，在交谈中，他戴着权威的光环解释了他的技能。我问他是否能看到气候变化所引起的差异，他说自己以前一直能够预测天气。他的同伴还讲到，有一次，同事们正在计划一趟约2,400公里的航行。曼尼只是说，他们必须在7月第一个星期结束前回来，结果，就在那一年的7月8日，一场台风袭来。对此，曼尼解释说，在这片赤道地区，一代代人观测到的天气模式已经足够稳定，因而可以达到这样的精确度。而现在，曼尼告诉大家“现在我说不准天气将会怎样了”。从这一点，我们就可以看到，气候和世界已经改变。

我们现在所看到的气候变化，是人类从1750年左右进行工业革命以来，长期积累下的改变，而这段时间对于地质年代来说只是弹指一挥间。除了气候变化外，还有一项最显著的持

续变化——第六次的大规模生物灭绝，以及超过四分之一的世界森林在加速消亡。想象一下这样的世界吧，珊瑚礁没有了，北极的夏天没有了冰，而狮子、老虎和北极熊这样的大型动物只能在动物园或精心管理的野外保护区才能看到。欢迎来到 2040 年，那时人类和世界的关系将发生根本性的变化，因为我们从根本上改变了这个世界。简而言之，一切看上去都将不同。

然而，除非我们有曼尼那种经过高度训练的眼睛，否则不会那么容易看到这些变化。为了让这些变化可见，比较是最常用方法，也是极其有效的方法，例如电影《逐冰之旅》(*Chasing Ice*, 2012) 中用来记录冰川消退的延时摄影术就是一种对比。摄影师詹姆斯·巴洛格 (James Balog) 将 25 部照相机放置在世界各地的冰原中，持续时间为三年，他在每个位置都拍摄了一系列延时照片。即使在这么短的时间段里，连续播放这些照片所形成的“电影”也将冰河消退展现得非常明显而震撼。詹姆斯·布拉希尔斯 (James Brashers) 重新访问了 20 世纪与冰川和雪山有关的著名照片的取景地，并采用类似的方式拍摄了新照片。当这些照片放到一起展示时，它们就显示出了冰面的整体消失程度。

对比这种方法已经被用来描绘全球范围的变化。英国医学杂志《柳叶刀》(*The Lancet*) 在 2009 年制作了图 66 的这幅世界地图，用来描述全球碳排放和死亡率之间的联系。图的上半

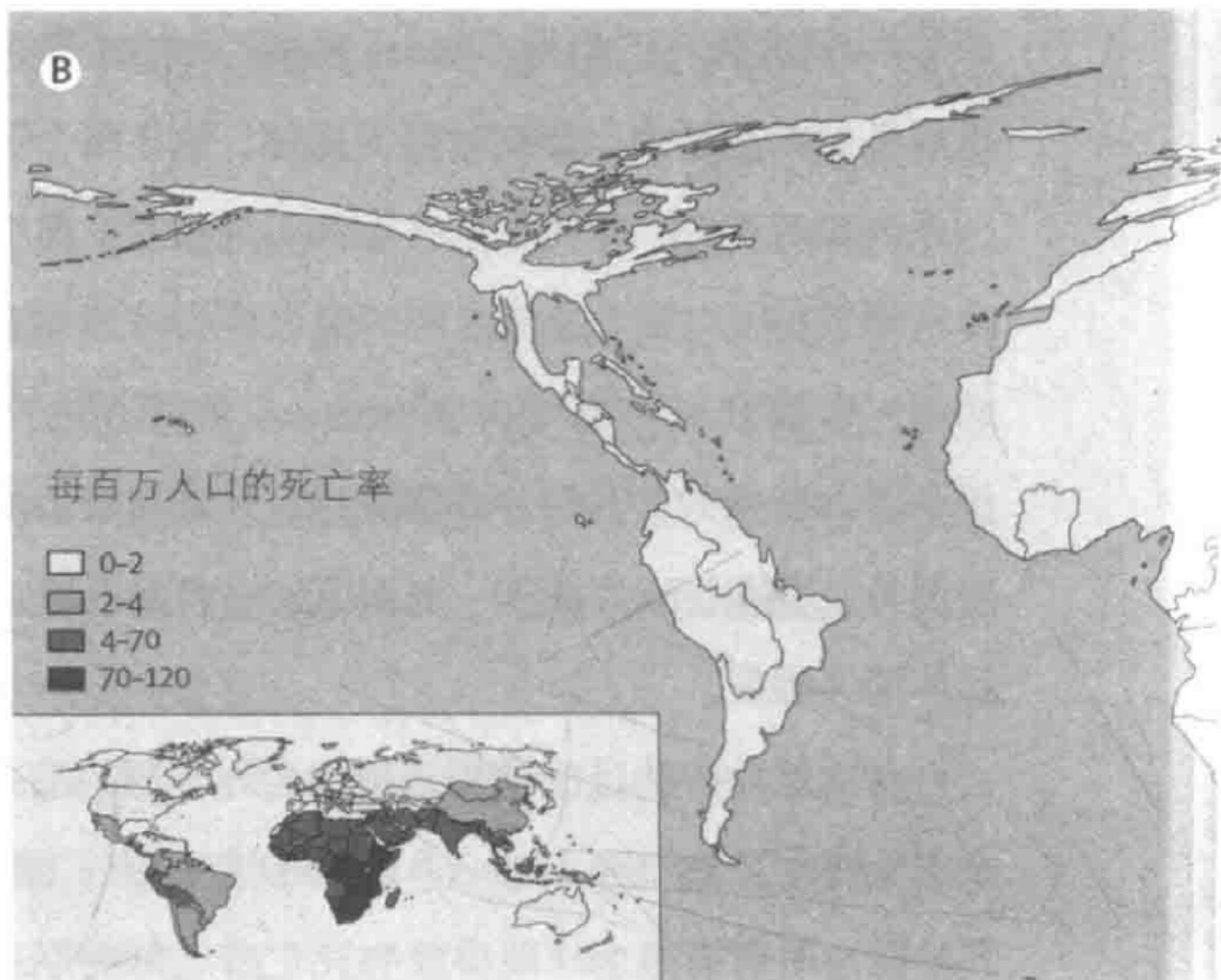
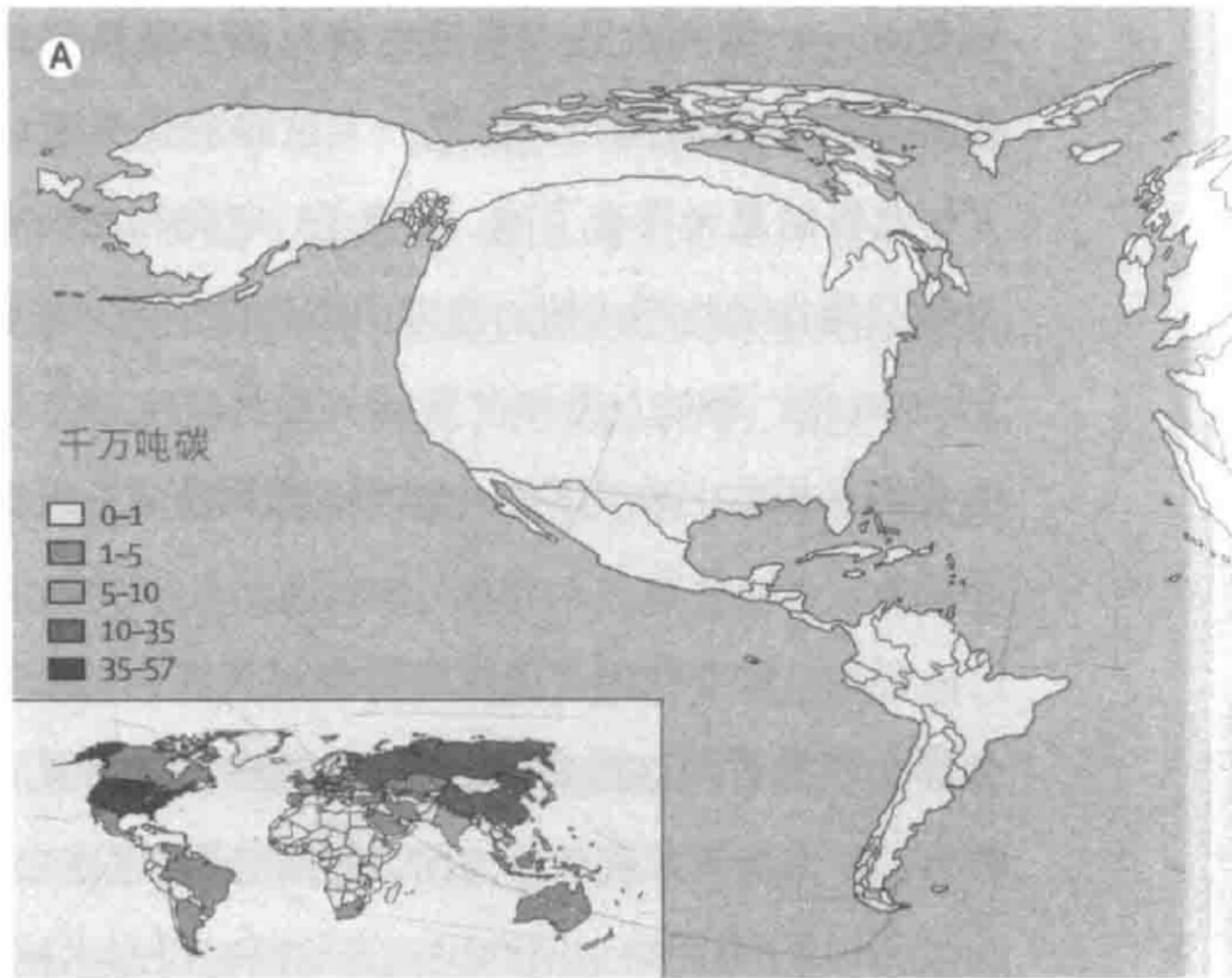
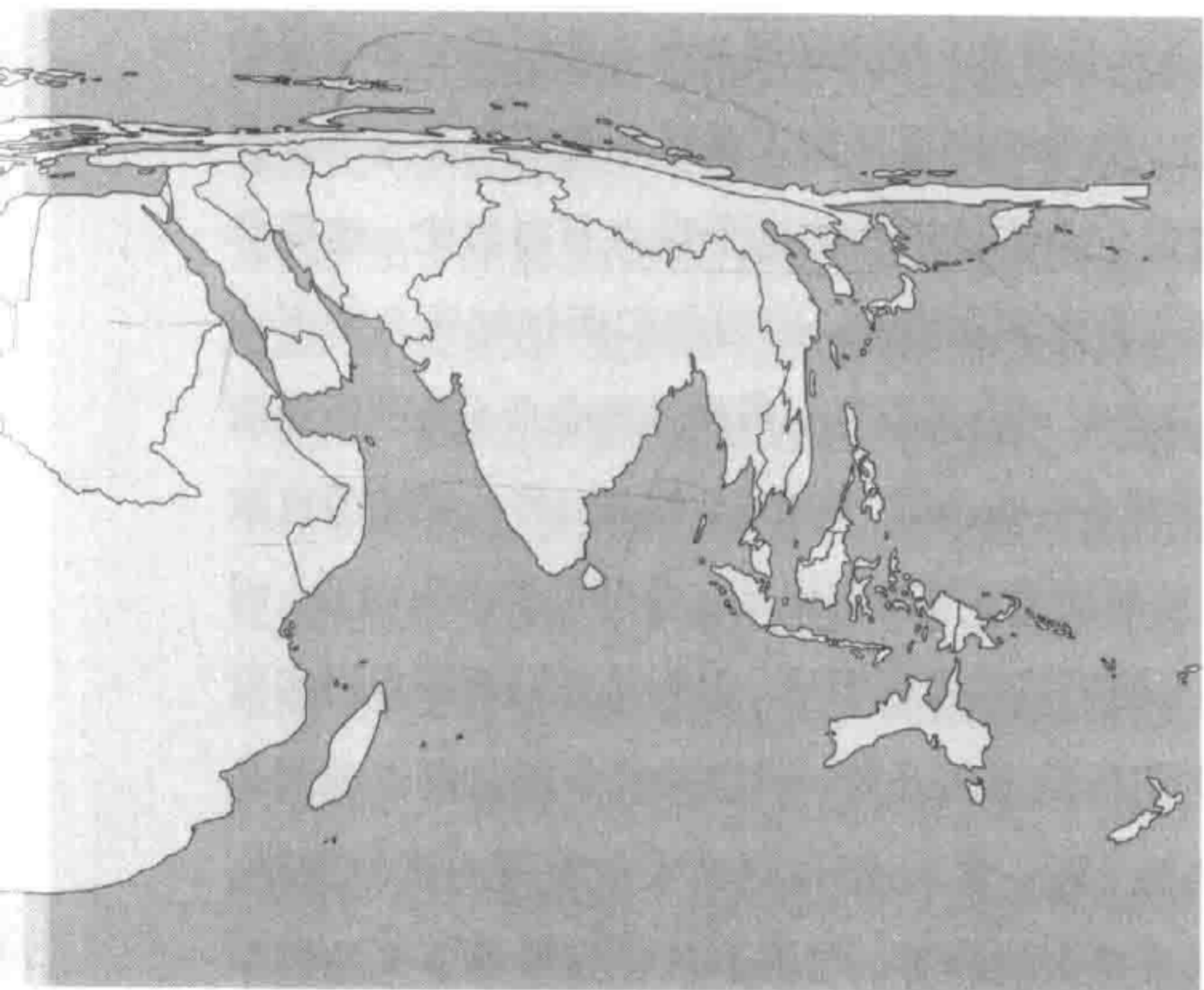
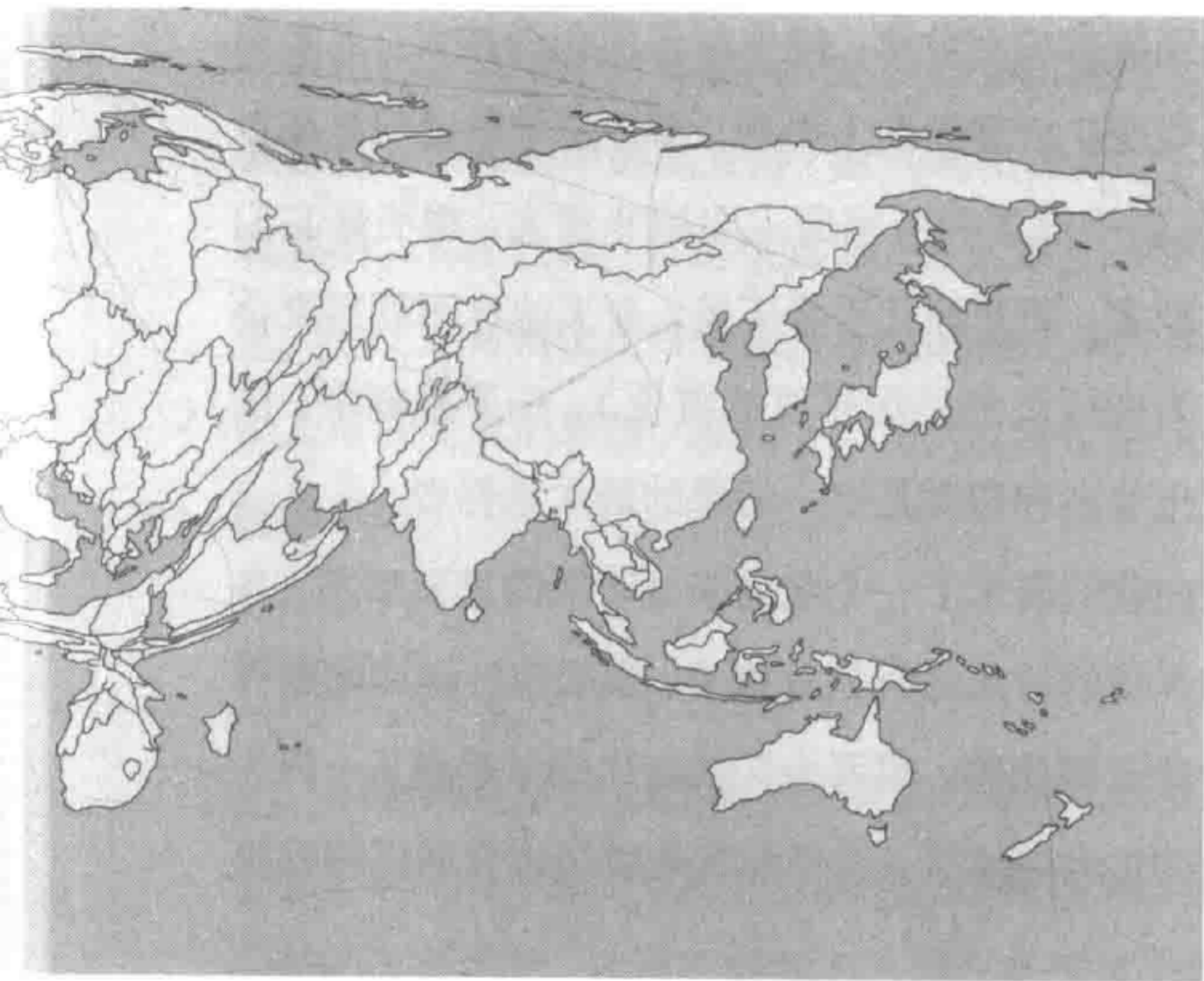


图 66 :《柳叶刀》, 地图, “控制气候变化对人类健康的影响”



幅表现的是各国碳排放百分比，排放越多面积就越大。下半幅展示了各国气候变化所导致的人类死亡率（简单点说就是死亡人数）。在上半幅中欧盟和美国所占面积非常大，很明显它们就是最大的排放者，而非洲几乎看不见（今天的地图看起来会稍有不同，因为中国已经位居排放的首位）。在下半幅中，同样也明显地看出非洲和印度是这一后果的最大承担者。

这张地图向我们揭示了一个之前未必了解的重要事实：各国碳排放量和承受的后果之间呈负相关。撒哈拉沙漠以南的非洲排放了很少的二氧化碳，却因为气候变化死了很多人，因为在本就不稳定的生命区域里，干旱和其他破坏造成的影响就更加明显。

然而，在否认者看来，图表和照片都不能说明全球变暖的原因。虽然 98% 的科学家都坚信人类活动是明显的原因，但掌握巨大财富的少数群体则坚称这个观点有待讨论。这些群体的做法实在是有点讽刺意味，因为他们所挣的钱来源于矿物燃料公司，这些公司也是世界上最挣钱的企业（奥里斯克斯 [Oreskes] 和康威 [Conway]，2010）。然而，另一项转变也被这些喧闹的争吵所掩盖。气候变化是在全球范围内出现的，因此，科学家们只能将其结果模型化，但否认者们却要求用实验证明。从 17 世纪的笛卡尔开始，科学的信条就是可以观测并重复进行的实验（第一章），但在这么大的范围内进行实验，这样的要求就显得太过分了。与笛卡尔时代秉承下来的科学

信条相比，全球性的普遍共识是以计算机模型作为基础，而该模型由一个知识库提供支持：就气候而言，这个知识库就是气象观测、卫星数据、雷达指数等，并且根据过去的测量进行校正。与过去的英雄式科学家所面临的情况不一样，这不是靠一个人可以完成的事情。在当下，知识自身也是一个以网络为基础的模式。

看见变化

这些模型揭示了地球非常彻底的变化，以至于地质学家甚至将工业革命(始于 1750 年)以来的这段时期命名为“人类世”：全新的人类纪元。这意味着我们已经改变了这个星球下至岩层、上至大气层的基本地质情况。“深时”是我们理解极其漫长的星球历史时所使用的一个概念，这也意味着我们测量“深时”的方式发生了变化。人类的兴盛史在地质时间上只是很短的一瞬，这段时期被称为“全新世”，意思是“完全新近的”，仅仅 12,000 年而已。全新世是第四纪最近的一段时期，而第四纪本身也是一个年轻的纪元，大约有 250 万年。连贯起来看的话，之前的第三纪始于大约 2,300 万年前。过去常常需要数百万年时间才会产生的变化，如今只需要数十年。本来地球的转变对人类来说是完全觉察不到的，而如今，这些转变在一个人的生命这样短暂的周期跨度中就发生了。我们必须学会观看人类世。

深时发生了变化，这导致一种经典的观看世界的方式成为

牺牲品。西方思想中的一个关键性原则就是要区分自然和人造的文化。具体来看，艺术家观察自然，并将自然融入文化中，举例来说，描画某地的景色就成为一幅风景画。现在这个区别崩塌了。它拥有了自己的历史，而在我们着手将人类世变得可见以前，必须先追溯这段历史。

自17世纪科学革命以来，西方将“征服自然”作为优先考虑的目标。第一个倡导这种征服的人是英国科学家弗朗西斯·培根（Francis Bacon），在他看来，自然是上帝“为了救济人类的生活状况”¹而提供的。培根的意思是，人类是脆弱的，需要食物和住所来确保生存，而它们可以利用自然世界的资源来保护自己。正是在这个时期，尤其是在荷兰这个当时首屈一指的经济强国里，西方的艺术家开始画风景画。风景画既是征服自然的视觉表现，又是殖民主义征服的视觉表现。与自然的战斗取得了阶段性胜利，但是如今，这场战斗所造成的后果又导致这场人类与自然的斗争缓慢地走向失败（尼克松 [Nixon]，2011）。

长期以来，我们不仅为这一冲突付出了巨大的代价，还学会发现其中之美。现代的美常常是气候变化的产物。举例来说，在19世纪早期的英国，出现了一种新的日落现象，非常壮观，使浪漫主义诗人们着迷。这一景象是那个时期的新工厂大量使用煤炭，煤炭微粒折射了大气中的红光后造成的。浪漫主义者提到某种美时会使用“壮丽”这个词，在艺

术中描画这种美也极其动人，例如我们在浪漫主义艺术家透纳的绘画中看到的海难或者风暴，但身临其境体验这种美则是很糟糕的经历。

今天的飓风、干旱、洪水、创纪录的降雪和逐步升高的气温引起了一种持续的不安，这种感觉有些异样，因为极端的天气成了新常态。新的全球性城市、数字网络以及无人机所带来的怪异和这种不安相似。如果你生活的某一个月中，世界的平均气温没有比上个月更高，那你就一定是生于1985年或者更早的时候。如果你不到28岁，就永远不会知道气候变化前的世界是什么样子的。干旱、洪水和不断上升的海平面给身体带来了与过去不一样的经验，你的身体能够感知这些变化。它（身体）就是觉得不对劲。因此我们不得不在想象过去时，用上柴纳·米耶维用的这个词“视而不见”（米耶维，2009），不得不忽视过去学会的观看世界的方式，并开始设想另外的方式来与我们过去所说的“自然”相处。那将是观看人类世。

鸟

我们这个星球上发生了很多明显的变化，其中之一就是鸟类数量大幅减少。在人类创造的所有神话和文化体系中，鸟都很重要。长久以来，人类一直在毁灭鸟类，因为我们到哪里，哪里的环境就会发生改变。仅以太平洋岛国汤加（Tonga）为例，大约2,800年前，人类来到这里，此后，有26种记

录在案的鸟类灭绝了。现代航海业明显加快了鸟类灭绝的速度。荷兰海员于1598年抵达毛里求斯岛，并发现了一种不会飞、可以食用的鸟，称之为渡渡鸟。海员和其他旅行者大量食用这种鸟，而他们引进毛里求斯的猪和猕猴则以渡渡鸟的蛋为食。人类最后一次确认看到渡渡鸟是在1662年，渡渡鸟成为人类征服自然的最早受害者之一。

这种变化令人吃惊，因为自然选择的淘汰需要的时间跨度会长得多。“基础”灭绝率（即没有人类介入的情况下会发生的灭绝数量）非常低。没有人类干预的话，需要四百年的时间才能让一种鸟类灭绝。自19世纪以来，渡渡鸟已经成为大众文化中的一个固定形象，如果现代社会的标志就是人类可以让自然变化本身发生改变，那么渡渡鸟的消亡就是第一个现代标志。

在欧洲的现代早期，鸟类的死亡先于对于自然的整体征服，成为了令人好奇的科学事物。德比(Derby)画家约瑟夫·赖特(Joseph Wright)在他的作品《气泵里的一只鸟的实验》(*An Experiment on a Bird in the Air Pump*, 1768)中对这一景象进行了描绘。

科学家罗伯特·波义耳(Robert Boyle)在1659年发明了气泵，他用这个来演示空气许多不可见的特性。他有一个实验是将一只鸟放在气泵里，然后抽走空气，通过鸟的死亡来证明空气对于生命的必要性。一个世纪之后，自称为“自然哲学家”的人在讲堂和私人住宅里进行表演。（这种可以重复进行-



图 67：格林（仿赖特），《气泵里的一只鸟的实验》

的实验，就是今天的气候否认者们臆想的那种用来测试气候变化的实验。)与其说这是一个科学实验，倒不如说是一项娱乐。鸟在真空泵里拍打着翅膀，令孩子们感到悲伤，而成人们则在就此景象进行学术对话。科学被描绘成理性战胜了情感，二者分别被赋予了男性化和女性化的特质。戏剧般的烛光和实验者圣经般的外表增加了场景的紧张感。大多数实验标本实际使用的是本地的小鸟，例如云雀和麻雀，而赖特则画了一只美冠鸚鵡。库克船长的航行使英国人知道了这种热带鸟类。在这个国家里，这种鸟的样本是稀有且昂贵的，因此不太可能选择它们

作为科学消遣的对象。赖特想要通过画一只热带鸟的方式，强调征服自然和征服新的海外领土之间的对称性，并使这种对称性视觉化，而英国哲学家们也希望通过气泵来实现这种对称性（见第三章）。

这样的实验并没有引起争议，因为近代西方人认为鸟类是一种取之不尽的资源。候鸽就是其中一个最明显的例子。这种鸟在北美数量多得让人难以置信。约翰·詹姆斯·奥杜邦（John James Audubon）是著名的鸟类学者及鸟类艺术家。1813年在肯塔基，当这种鸟从他身旁飞过，他对这种鸟的“无穷数量”感到非常惊讶，于是就尝试着去估算。他估计他看到的单一“候鸽群”有不少于1,115,136,000只。他同时还为其整体的视觉美而感到震惊：

我无法向你描述，当碰巧有一只鹰扑向鸟群的尾部时，它们的队形在空中变化所产生的极致美感。如同洪流一般且伴随着雷鸣般的响声，鸟儿们冲向中心，互相挤靠着，变成了压缩的一团。这个几乎实心的团块以波浪状和折线的形式前冲，它们用不可思议的速度俯冲、掠过地面，上升时则像一根巨大的柱子，在高空时，它们的行进路线旋转和扭曲，就像一条盘绕着的巨蛇。²



图 68 : 奥杜邦,《候鸽》(*Passenger Pigeons*)

然而当它们飞过天空时，等待它们的却是人类的枪口。奥杜邦描述了在这种鸟飞过的每个地方，人们都竭力地射杀它

们，人们不单自己享用这些鸟肉，还用这些鸟肉来给家猪增肥。这种鸟在市场上的售价是每只一便士。虽然奥杜邦担心人类的射杀可能会使这种鸟灭绝，但他无法相信这真的会发生。在他看到这种鸟的一个世纪以后，1914年9月1日，最后一只候鸽在俄亥俄州辛辛那提市的动物园里死去，而此时正是人类开始互相屠杀的第一次世界大战时期。

具有讽刺意味的是，奥杜邦关于这种鸟的绘画如今成为了这个灭绝物种的纪念物。这幅画表现了两只鸟在“接吻”，这是一种求爱仪式，其中一只鸟在喂另一只鸟。上方的雌鸟在哺喂色彩更明亮的雄鸟，奥杜邦对此记录道：“这些鸟对伴侣所展示出的亲切和温情极其引人注目。”这种亲昵景象曾是北美生活不可或缺的一个特色，但我们已经有一个世纪体验不到了，而大群的鸟利用壮观的飞行来阻止捕食者的壮观景象就更看不到了。和奥杜邦的所有绘画一样，这一幅创作也是利用鸟类尸体，而非活鸟。奥杜邦用金属线制作了一种器具，将鸟定格在某种姿势上，这种姿态就是他想画的姿态。我们可以从处于低位的那只鸟的翅膀所呈现出的强制形态看出这一点，而这样做的目的是为了展现它色彩鲜艳的尾巴。

他的经典著作《美国鸟类》(*Birds of America*, 1827—1838)充满了射杀鸟类以及从繁荣的鸟类市场获取死鸟的叙述，从纽约到新奥尔良都有这样的鸟类市场。在他所处的那个时代里，这种做法很平常，但在今天看起来，这就像是在描写一幕导致

灭绝的残酷戏剧。虽然现在人们射杀的鸟比过去要少，但由于人类定居点的增加和气候变化，鸟类的数量仍在继续减少。

1962年，科学作家蕾切尔·卡森(Rachel Carson)出版了著作《寂静的春天》(*Silent Spring*)，改变了人们理解环境的方式，这本书最先刊登在《纽约客》(*New Yorker*)杂志上(卡森，1962)。卡森指出杀虫剂 DDT 对人类以及包括鸟类在内的动物造成了巨大的损害。DDT 对鸟类蛋壳有损害，由此她想象了一个没有鸟鸣的春天，书名即来源于此。有力的图像和她令人信服的证据结合在一起，引发了对于 DDT 的限制以及随后的彻底禁止。不知道今天生活在双层玻璃后面并且头戴耳机的美国人，是否会对鸟鸣受到的威胁有所动容。

2007年奥杜邦协会就美国人所认为的二十种最常见鸟类发布了生存情况报告：“自从1967年以来，常见鸟类的平均数量陡然下降了68%；个别品种更是骤降了80%。”³2014年的一项跟进研究表明，气候变化威胁到了美国半数鸟类。约翰·詹姆斯·奥杜邦的19世纪著作为我们记录下了许多如今已经灭绝的品种，以及更多的数量急剧减少的品种。我们继续在这个星球上生活着，但与奥杜邦相比，我们看到的星球是不同的，它更加空荡，鸟儿的歌声也更稀少。

现代美

如今，意图捕捉新事物或者日常事物的工作也成了环境破

坏或气候变化的记录。自然史绘画只是无意中记录了快要灭绝的动物，与此相同，描绘现代工业生活新现象的绘画也只是突出了气候变化的过程，却没有意识到真正发生的事情。这种“双杀”功能贯穿于西方现代主义艺术中。城市成为大多数人的栖息地，在艺术、摄影和电影中，城市变得自然化。我们可以尝试重新观看这些作品，以此了解人类是怎样改变了世界，怎样发展出观看这个星球的方式，而这或许会成为解决现代主义问题的方法的一部分。要想做到这一点，那么，对于将这些变化看成美的那一套方法，我们必须做到“视而不见”。

克劳德·莫奈（Claude Monet）在1873年创作的《日出·印象》（*Impression: Sun Rising*）被广泛地复制和讲授，在这一点上现代绘画作品无出其右。他所创造的这种效果从一开始就非常引人注目。

我并不是想削弱大家对于莫奈处理色彩和光的手法的欣赏，只是想强调这幅画曾经表现了人类对于环境的破坏，并美化了这种行为。法国进入工业革命的时间较晚，19世纪中期它正忍受着工业煤炭造成的烟雾。我们在莫奈画中看到的是位于诺曼底地区勒阿弗尔市（Le Havre）的港口，这个港口因烟雾弥漫而闻名。从19世纪中期开始，莫奈绘画中的效果被广泛应用于法国的流行照片、明信片和绘画等视觉文化产品中。莫奈在勒阿弗尔长大，这里建有法国跨大西洋旅客运输的主要港口，绝大多数港口选用蒸汽船作为运输工具。在这幅画中，

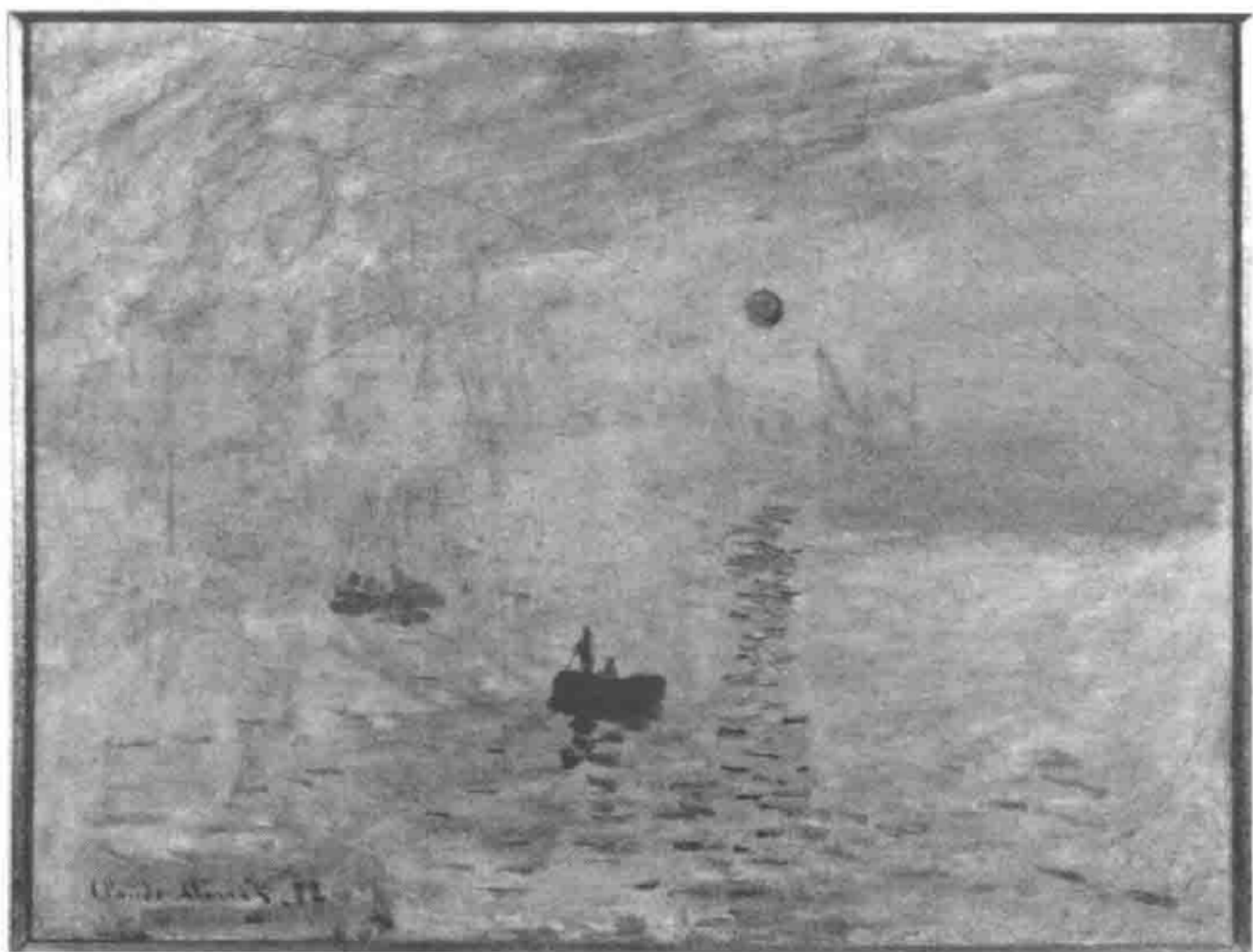


图 69：莫奈，《日出·印象》

传统的划艇被孤立地置于前景中。而在背景中，工业机器占据了整个画面，例如右侧的起重机，左侧中间位置清楚描画的三艘轮船，煤烟正从它们的烟囱里向外涌出。总的来说，这幅画给人一种生动的感觉印象，而“印象”既是这幅作品的名称，同时又是这场整体运动的名称。煤烟是黄色的，这种黄色主宰了这幅画的最上面部分。画面描绘的时间是清晨，烟雾邂逅了蓝色的晨光和红色的旭日，产生了一系列的折射色彩，从而使莫奈的画显得美妙绝伦。

莫奈显然是自然地抓住了这一瞬间，其中有许多巧妙之

处。光与烟混合在一起，形成了一种我们或许会认为非常现代的美。轮船在烟雾中若隐若现，看上去像是工厂的烟囱。它们似乎就像是现代版的利维坦一样，正在奋力从水中找到一条出路。利维坦是一种传说中的海洋怪兽，哲学家托马斯·霍布斯（Thomas Hobbes）用它来作为国家的象征。在事实层面和隐喻层面，轮船都是力量之源。这幅画似乎是从一个不寻常的较高视角进行创作的。或许莫奈正从高处的窗户或者船的桅杆上朝远处看。他是否真的处在那样的位置不是我们要讨论的主题，但他赋予了“征服自然”一种视觉形态，将曾经令人生畏的海洋变成了一个被驯服的对象、受人类支配的形象，似乎现在的海洋就是用来观看的景色而已。

人类按照自己的想法创造了这个世界，现在他们看着自己的创造，觉得非常好。莫奈作品中的现代性和新颖性起初令同时代的人感到震惊，但他们很快就对这些作品产生了舒适的亲切感，这种感觉一直保留到今天。这幅画不仅让我们看到了现代工业生产所造成的世界变化，而且还将这些变化进行了美化。美没有实际用途。虽然真实的烟雾是工业劳动的标志，但这幅画所要突出的是手工制作的性质。莫奈想要我们认识到，他的艺术不是那种可以在工厂无限复制的工业产品。它是面向有闲阶级的，而不是劳动阶级。实际上，烟雾是一种危险的工业副产品，但现代美的观念将煤烟的色彩和气味转化成了征服自然的象征。

两年后，莫奈在这件尺幅小但构图密集的绘画《卸煤》（*Unloading Coal*）中，充分展现了这种世界观。来自于法国北部煤矿的一支煤炭驳船船队从画面左下方进入到中心区域，更确切地说几乎是侵入到画面中来的。煤炭从驳船上被搬下来，供巴黎的工业郊区使用，煤炭本身也是一种很费人工的产品。工人们个人特征无法识别，因为作为个人来讲，他们并不重要。重要的只是卸载煤炭。和采矿一样，这是一种非常辛苦的工作。从这里，煤炭以我们看不到的方式，被运到了和背景里

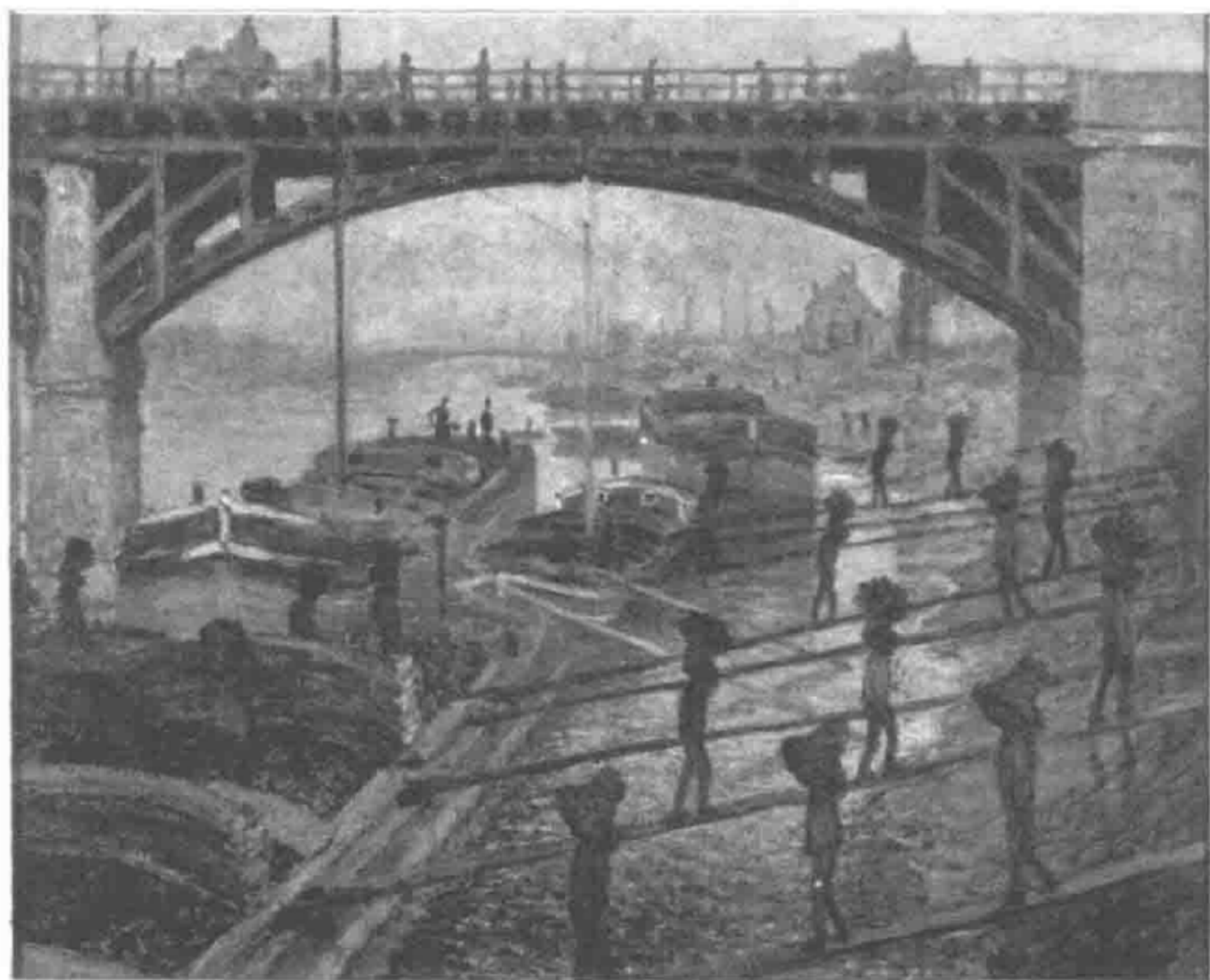


图 70：莫奈，《卸煤》

那座工厂类似的地方中去，再次变成烟涌出来。那座现代钢铁桥梁以及桥上面手推车运输的商品就是这些工厂生产的产品。桥的左侧可以隐约辨认出一盏煤气灯，它显然是现代人类支配自然的象征。在视觉上，桥处于“更高上层”，上面布满了人工产品，并被人们用灯照亮。桥上的人物不再有区别，或者说不再有个性。有些人在休息，或在监视手下人搬煤，你更愿意成为一个桥上的人。现代工业社会中最重要两方面——生产与消费——在这里被融合到了一个视觉系统中。

与早几年的《日出·印象》一样，《卸煤》也是从一种不寻常的空中视角来创作的，或许这是火车在穿过通往巴黎的河流时通过车窗看到的景象。正如我们在第五章中所说，火车上见到的运动影像常被当作是电影的前身。在这里，莫奈将运动着的现代世界定格了。这种定格画面使得这幅画有了强烈的运动感，画面总体呈暖色调，减弱了煤烟所产生的黄色调。空气恶化再一次被视为是自然的、正确的，甚至还进一步延伸为美丽的。如今，这个变化了的世界已深深地根植在我们的感觉中，甚至决定了我们的知觉，继而将它看作是美丽的、符合美学的。

如果美是符合审美的事物，那么这里的艺术针对实际状况制造了一种感觉麻醉剂。⁴ 在一个烟雾弥漫的日子里观看煤炭卸载或许不是什么令人振奋的体验，但观看莫奈绘画中的这个场景则着实让人振奋。19世纪的艺术将风暴和山脉描绘成美丽而非险恶的样子，与此相同，莫奈也改变了我们对于现代城



图 71：贝洛斯，《四十二个孩子》

市的认知。实际上，发明于 19 世纪的医学麻醉是已知的最能减少人类痛苦的方法之一，因此，感官变得迟钝并不总是一件坏事。有一个来自纽约的典型案例说明了这种感觉麻醉在实践中是怎样发挥作用的。在乔治·贝洛斯（George Bellows）的经典绘画《四十二个孩子》（*Forty-Two Kids*, 1907）中，我们可以看到在一个炎热的日子里，一群裸露的孩子正准备在东河游泳。

我们可以推测他们很贫穷，来自于纽约市的下东区，该地区是移民大量聚集、条件糟糕的地区。“水是黑色的”这句话可没有使用比喻的修辞。那个时候生活在纽约港周围的有 600 万人口，他们将排泄物通过管道直接排入水中。你可以在河

里找到许多死动物，工业废料就更不用说了。在19世纪，纽约的牡蛎养殖场非常繁荣，是城市的重要食物来源之一。而到20世纪早期，它们都已经消亡了。

负责处理污水的官员无法理解，为什么没有人公开抗议这些垃圾，甚至都没有人感觉到它们的存在。1912年，在贝洛斯创作这幅画的六年后，一位英国科学家在游览了这个港口后评论道：“我很惊讶，一座声称是世界一流的城市会允许这样不光彩的状况存在。”城市污水处理官员惊讶地记录道：

纽约人民似乎对港口的污染状况表现出了不可思议的淡定。内港污染最严重的大片地区就是上东河地区，恶臭的河流在此与阴暗难闻的哈林区相连，而纽约人近期却在河的两岸建造了一些最好的、最昂贵的医院和公寓。⁵

这里的重点就是，大家或许认为“下层”工人阶级愿意生活在污垢和臭味中，但连纽约的精英们也是如此。即使在今天，当降水量超过半英寸的暴雨都会将未经处理的污水冲进纽约的河里，第二天，游泳者和冲浪者都知道要远离本地的河滩。人们想要生活在现代城市中的愿望是如此强烈，以至于麻痹了感官，或者至少这个愿望让人们忽视了在水里见到和闻到的东西。城市的图像取代了它的物质现实，图像成为了新的现实。

这种有选择的感知绝不仅限于纽约。在超过一个世纪的时间里，燃煤造成的浓雾令伦敦饱受折磨。这种持续的雾被称为“黄色浓雾”，常常被错误地说成是雾，它成为了伦敦生活的一个特色。游客们期待着雾，伦敦人在离开时会想念它。雾成为19世纪小说中的一个角色，例如查尔斯·狄更斯（Charles Dickens）的小说《荒凉山庄》（*Bleak House*，1852—1853）中著名的开场白：

到处是雾。雾笼罩着河的上游，在绿色的小岛和草地之间飘荡；雾笼罩着河的下游，在鳞次栉比的船只之间、在这个大（而脏的）都市河边的污秽之间滚动，滚得它自己也变脏了。雾笼罩着厄色克斯郡的沼泽，雾笼罩着肯德郡的高地。雾爬进煤船的厨房；雾躺在打穿的帆桁上，徘徊在巨舫的桅樯绳索之间；雾低悬在大平底船和小木船的舷边。雾钻进了格林威治区那些靠养老金过活、待在收容室火炉边呼哧呼哧喘气的老人的眼睛和喉咙里；雾钻进了在密室里生气的小商船船长下午抽的那一袋烟的烟管和烟斗里；雾残酷地折磨着他那在甲板上瑟缩发抖的小学徒的手指和脚趾。^①

① 参照《荒凉山庄》，黄邦杰、陈少衡、张自谋译，上海译文出版社，1979年8月第1版。——译注。

雾（实际上是煤烟）如今似乎成为了自然和人类所有活动的背景。雾很容易顺应新环境，甚至它自身也会被城市的灰尘所污染。然而它却使得商店提前两小时亮灯，并且令街道上的煤气灯变得暗淡。雾到处都是，而“在雾的正中心”，狄更斯说道，就是大法官法院。这个法院负责处理与财产有关的案件。雾成了现代生活中掌管法律的权威场所的象征。它触及了我们生活中的每个角落，我们周围的每个物体。在帝国文化看来，法律将“文明”和“野蛮”隔离开来，是征服自然的结果。雾是这种征服的副产品和象征。《荒凉山庄》对此并不太确定，因为在雾的中心，没完没了的詹狄士诉詹狄士一案破坏了它所触及的全部生活。

1952年12月，在《荒凉山庄》出版整整一个世纪之后，一场大雾霾使得伦敦的黄昏在中午就降临。照片显示，透过雾霾只能感觉到标志性建筑模糊的轮廓。后来的研究估计，有大约1.2万人死于这场雾霾所引发的肺病和其他呼吸道疾病，这个数字是9·11事件遇难人数的四倍多。但如果你翻看那些日子的报纸、日记和其他资料，会发现这几乎没有被提及。《泰晤士报》记录到雾耽搁了交通，并且仅提到伯爵宫市场的牲口出现了呼吸困难。一个世纪之后，雾还是一直伴随着伦敦，就像烟雾（至少那时候命名正确了）随后伴随着洛杉矶一样。回想起来，这场大雾霾常常与1956年清洁空气法案得以通过联

系在一起，这一法案即便没有彻底终结烟雾，至少也终结了大雾霾。实际上，该法案并不是一项政府议案，因此不得不依靠下议院后座议员来推动实施，这也表现出，从官方的角度来看，治理雾霾这件事并不是很紧迫。

奥林匹克的煤炭和钢铁

在乔治·奥威尔（George Orwell）的著作《通往威根码头之路》（*The Road to Wigan Pier*）一书中，有关于20世纪30年代大萧条时期城市贫困的经典描写，他描述道：

我们的文明是如何……建立在煤炭之上的，只有停下来思考，人们才能意识到对煤炭的依赖有多么彻底。让我们活着的机器，还有制造机器的机器都直接或间接依赖煤炭。⁶

从很多方面来看，情况依旧如此，如果算上钢铁的话更是这样。有记录显示，自从20世纪80年代全球化开始以来，环境破坏（尤其是二氧化碳排放量）正在加速。尽管碳排放量处于高位，英国仍然用煤来解决其30%的能源供给，而2013年美国39%的电力来源于煤炭。中国现在是全球首要的能源使用国，2011年它有69%的能源来自于煤炭。煤炭再次成为全

球碳排放的最大单一来源，超过了交通工具的碳排放。当整个世界都在改变时，按国别来测量结果并没有什么意义。我们必须从全球范围来思考原因和影响，这意味着我们必须重新学习如何将世界看作一个整体。要看到人类世，我们就不能从各自国家或者地区的片面角度去看，而应该将不同观点结合起来。也许我们仍然被现代城市生活的愉悦所麻醉着，看不到这种生活给本地和其他地方带来了什么损失。

莫奈《卸煤》这幅画中的动态学让我们看到了人类世在欧洲的形成。今天我们需要将这种观看方式变为一种全球化的版本。我们不应只看单一的画幅，而是应该想着将一系列这样的画幅连成一部“电影”，这样我们就能够看到人类世的结构、网络、历史和影响。这部电影不是火车上的景象，甚至也不是地面上的景象。它首先是土地缺乏的景象。在巴西，1%的人口拥有45%的土地。根据世界银行的数据，在世界范围内，饥饿人口中有20%是没有土地的食物生产者，超过22亿人每天的收入在2美元以下。⁷ 电影中的世界还是一个可持续发展的农场的景象、摩天大楼底部的景象或者是全球性城市周边的非正规住宅的景象。

煤炭和钢铁分别为全球性城市提供了能源和建材，以这种方式建设的全球性城市与合理使用、公平占有土地之间是对立的。煤炭和钢铁生产将澳大利亚、巴西、印度和南非这样的采矿国家与中国以及一些发达经济体连成了一个网络，这个网

络包含了采掘、生产，以及在全球性城市中能源和建材的最终使用。为了看见这个变化中的世界，如今我们必须学会视觉化思考。

2008年北京奥运会举行时，西方媒体和体育界对空气污染的影响投入了巨大的关注。一些运动员抵达中国时戴着口罩。近来有估计称中国每年有75万人死于空气污染导致的疾病。在2012—2013年的冬天，有6亿中国人生活在雾霾笼罩之下，从太空中可以看见雾霾笼罩了130万平方公里，并且只有偶尔才会消失。⁸

相比之下，2012年伦敦奥运会第一天就碰巧遭遇了空气质量警报，对此却无人提及。伦敦空气质量在想象中应该就是好的。与1990年相比，伦敦的排放量下降了约15%，主要是因为减少了煤炭的使用。⁹从1997年至2004年，这个国家的总体碳消费却增加了23%，原因是它增加了进口，不过，自2004年起由于金融危机而开始下降。¹⁰在2030年以前，伦敦无法达到欧盟空气质量标准，这早已公之于众。中国的雾霾在西方媒体上见诸报端，而第一世界国家的缺点却被忽视了。

我们怎样才能透过雾霾去看呢？让我们通过煤炭和钢铁网络来继续比较这两次奥运会。作为各自方案的核心部分，北京和伦敦都吸引了顶级艺术家来建造钢铁纪念物。在北京，艾未未帮助设计了令人印象深刻的鸟巢体育场（官方名称：国家体育场），而安尼施·卡普尔（Anish Kapoor）为2012年奥运

会创作了一座巨大的公共雕塑《伦敦轨道》(*London Orbit*)。体育场和雕塑都用钢铁建造。全球的钢铁工业随着中国的崛起而迅速发展。根据 2012 年的数据, 中国在这一年里生产了超过 7 亿吨钢铁, 占了全球总产量的一半, 而相比之下, 美国则只有 8,800 万吨。¹¹ 采矿业是碳排放的一个重要来源。根据“经济发达国家组织”^①统计:

钢铁生产占据了全球二氧化碳排放量的 5% (算上动力、采矿和铁合金的话达到 8%)。钢铁工业是最大的工业二氧化碳排放源 (30%)。¹²

体育场周围的雾霾与钢铁直接相关, 这些雾霾以及周围的纪念物都是钢铁的产物。

仅鸟巢体育场一处就使用了 11 万吨钢铁。这座引人注目的椭圆形体育场起初被设计成可伸缩屋顶。由于成本问题这一设计被取消, 结果就成为现在这种漂亮的原创形态。瑞士赫尔佐格和德梅隆公司 (Herzog & de Meuron) 与中国建筑师李兴刚以及艺术家艾未未共同合作, 设计了这座表面全是孔的建筑。它的灵感来自于中国陶瓷, 造价达 3 亿美元。正如李兴刚所说,

① 原文“经济发达国家组织” (Organization of Economically Developed Countries), 实际应为经济合作与发展组织 (Organization for Economic Co-operation and Development), 大约系作者的小幽默。——译注

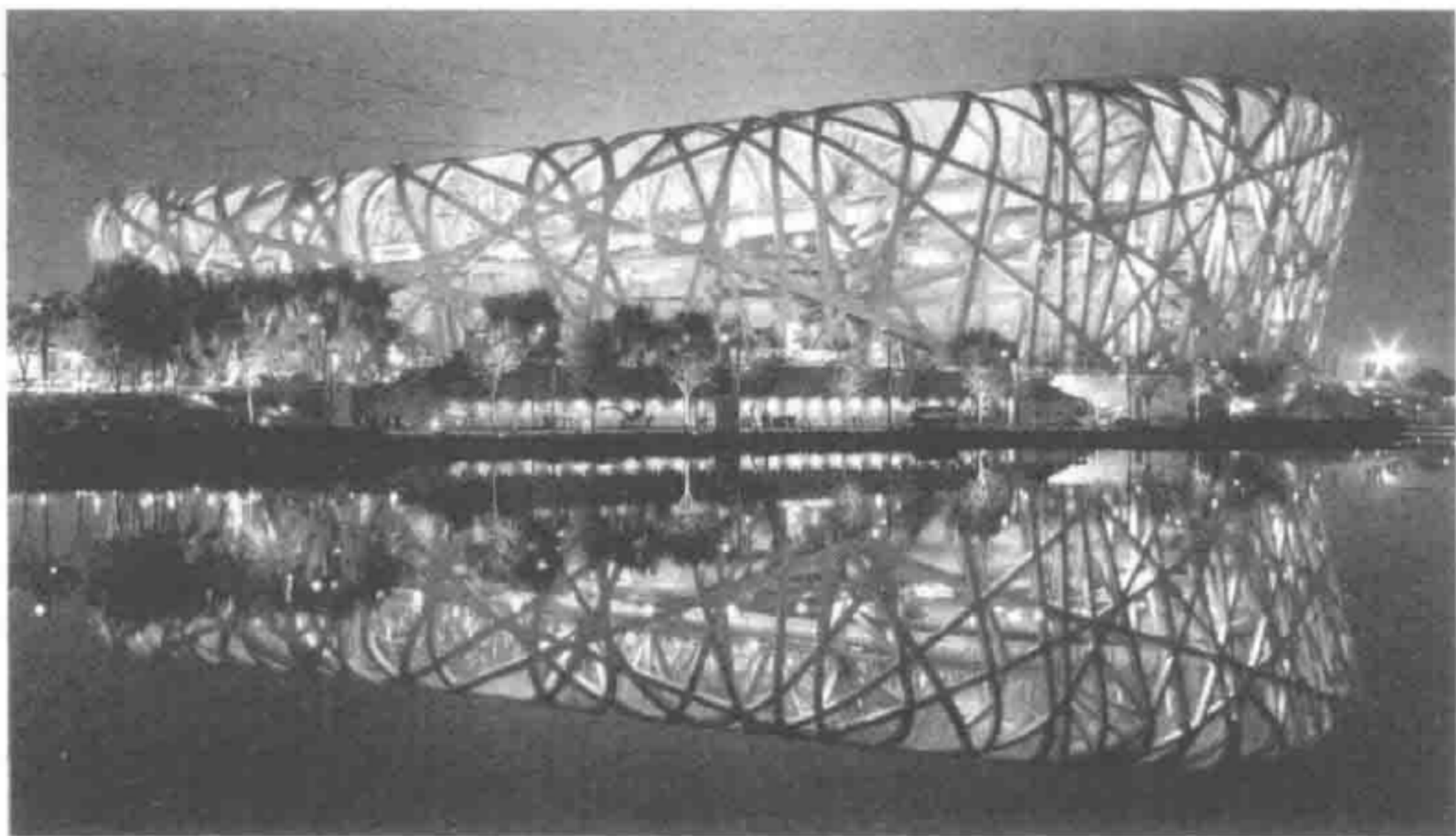


图 72：北京国家体育场

“在中国，鸟巢（燕窝）很贵，只有在特别的时刻你才会吃”。

自然是满足人类需求的一种资源，这座体育场采用的就是这样一个理念。它将这个理念转化为象征中国发展的一座纪念碑。在开闭幕式上，烟火照亮了体育场，这样的景象的确令人叹为观止。而中国的官员们在奥运会期间做出的无形的改变则更为引人注目。用减少工业活动和车辆限行的方式，中国为奥运会制造了清洁的空气。不仅如此，科学家们后来计算出，针对世界希望将平均气温上升控制在 2 摄氏度以下而言，此次排放量的减少相当于完成了总体目标的 0.25%。这一结果实在令人惊讶，如果其他全球性城市都以此为榜样，那么即使在目前为时已晚的情况下，控制全球变暖实际上也还是有可能的。

四年后的伦敦，另一座特别的钢铁纪念碑成为了这届奥运

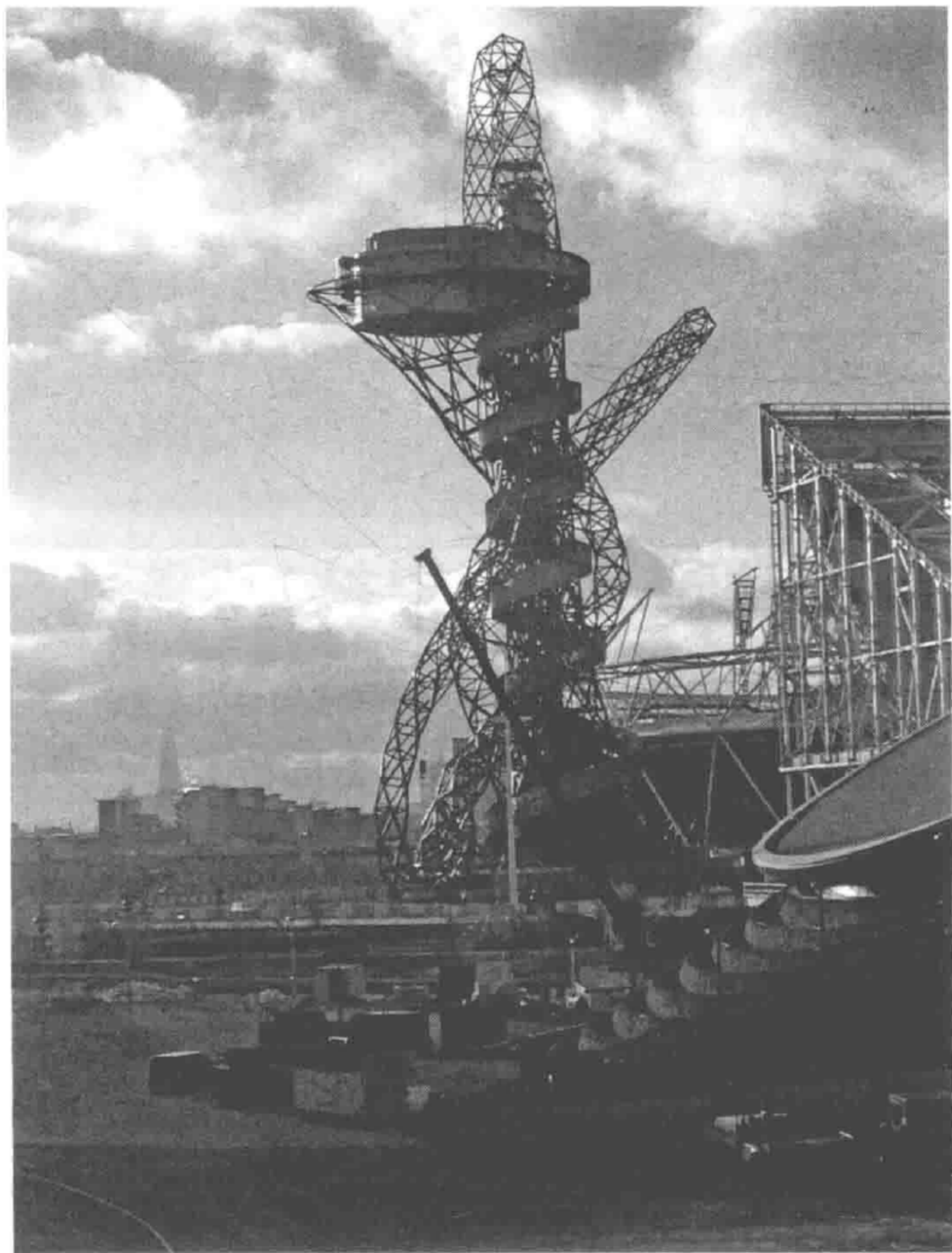


图 73：卡普尔，《伦敦轨道》

会的标志，那就是安尼施·卡普尔的《伦敦轨道》。跨国钢铁公司安赛乐米塔尔（Arcelor Mittal）为该项目提供了钢铁，该

公司由拉克希米·米塔尔 (Lakshmi Mittal) 掌管, 他是英国最富有的人。2011 年, 他的公司的产品销往 60 个国家, 收入超过 940 亿美元。在整个 2012 奥运年期间, 法国东北部的一家安赛乐米塔尔工厂一直进行着一场激烈的、针对失业的劳工运动, 这个事件甚至成为了这个国家总统大选的一个争论点。这些争论在伦敦是看不到的, 这里的大部分讨论都是围绕着那件轨道艺术品。这件作品与卡普尔最著名的作品很不一样, 那些作品的形式都是趋向于光滑的、曲线的, 有些还是高度反光的。而《伦敦轨道》在视觉上是一种令人难以理解的纠结。卡普尔曾说过要“制作有持续运动感的东西”。¹³

一个长的增加物从左下方一直延伸到右侧的空间, 分散且破坏了整体的流动性, 这一切看上去是有意而为的。从另一侧看, 它显得更好看一点。即便如此, 这到底是什么东西呢? 卡普尔意图赋予“不稳定”一种视觉形态, 而他或许也已经极好地实现了这一目的。在其顶部的观景平台就像是这许多欧洲停车场恐怖的环形通道集合体的出口。简而言之, 这座装置是一个视觉的奇观。如果你朝一旁的奥林匹克体育场看 (体育场显得比我预想的要小), 或者朝越来越引人注目的伦敦城的轮廓线看去, 这种视觉奇观还将延续。例如伦佐·皮亚诺 (Renzo Piano) 设计的碎片大厦。这是一座高达 308 米 87 层的令人印象深刻的摩天大楼, 恰好赶在奥运会之前完成, 其顶端是一座 500 吨重的尖塔。观看这座城市的另一种方式是把它当作诸多

丑闻的发源地，这些丑闻伴随着 2008 年金融危机而生，例如 LIBOR 利率操纵丑闻。但朝另一边看去，则是斯特拉特福德 (Stratford) 的景观，这是伦敦东区还没有被美化的一处地方，充斥着丑陋的塔楼、乱糟糟的马路、铁轨，头顶上布满电线。

在采访中，卡普尔声称这座雕塑与弗拉基米尔·塔特林 (Vladimir Tatlin) 设计的《第三国际纪念碑》(*Monument to the Third International*) 以及埃菲尔铁塔有相似性。古斯塔夫·埃菲尔 (Gustave Eiffel) 的钢铁金字塔是为 1889 年巴黎世博会而修建的。世博会展示了帝国世界各地的产品，吸引了大量游客。实际上，许多临时展馆的展品甚至还包括了其所属国家的居民，这些居民是作为一种人文景观来展示的。那次世博会是对征服自然和西方“文明”崛起的一场公开庆祝。

相比之下，塔特林的螺旋状构成主义高塔是为了向 1917 年俄国革命致敬，但最终未能建造。他的设计 (1919—1920) 试图超越埃菲尔铁塔，以此作为共产主义优越性的象征。列宁有一个著名的说法，认为共产主义就是“电力加苏维埃”，而这体现出来的决心与征服自然差不多。如果我们将以上两个建筑设想成是帝国和共产主义的继承物，那么卡普尔的雕塑就可以视作“全球化纪念碑”。当时，2008 年开始的金融危机已延续到第四个年头，在此背景之下，这座雕塑的强烈不稳定感就具备了意义。从这里你可以将《伦敦轨道》想象成是一个英镑、美元和欧元符号 £/ \$/ € 的组合体。如此，倘若这个时代应该

有一座纪念碑的话，那么它确实是最适合的。

对人类世的视觉思考

要想找到可以用于对我们身处的这个世界进行想象的新方法，就需要一种对于人类世纪元的全新的视觉化思考，这种视觉化思考甚至可能是一座“人类世”纪念碑（实际上阿根廷艺术家托马斯·萨拉切诺 [Tomàs Saraceno] 正在法国图卢兹计划着这样的一座纪念碑）。加拿大摄影师爱德华·伯汀斯基 (Edward Burtynsky) 的文献是探讨这一问题的极好出发点，这些图像资料是由爱德华·伯汀斯基历经二十多年制作完成，他将此称为是由采矿所创造的“人造风景”。世界各地随处都能见到这样的景观，并且完全是人造的，它就是人类世的基本构成。

在这张拍摄于 1985 年的西星 (Westar) 露天煤矿照片中，伯汀斯基抓住了斯帕伍德 (Sparwood) 地区矿山的庞大规模。山上的煤炭被移走，山坡变得光秃秃的，由此形成了巨大的同心圆，与这些巨大的同心圆相比，山坡中间的卡车和其他设备就像小毛毛虫一样，这样的新人造景观犹如世界末日一般。我们可以称之为人类世风景。斯帕伍德位于不列颠哥伦比亚省班夫国家公园 (Banff National Park) 附近，是一个小社区，因为展示过据称是世界上最大的卡车而有了些名气。良好的公路将矿山与州际公路系统连接起来，让煤炭得以快速的运输。这些

露天煤矿的煤炭被用于钢铁生产。2014年，是这幅照片拍摄后30年，这座矿山据估计还会再活跃29年。这些公路形成的内在关联和网络使得鸟巢体育场和《伦敦轨道》装置的建设成为了可能，但是这些关联和网络往往是不可见的，物质层面的全球化就像人类世风景一样，成为最容易被人忽略的东西，只有那些必须在那工作的人才能体验到。

对于这种现象的思考还有另一个重要作用，那就是它展示了殖民历史是怎样继续影响能源生产的。加丹加省（Katanga）的卢本巴希（Lubumbashi）是刚果民主共和国的第二大城市，艺术家萨米·巴洛吉（Sammy Baloji, 1978—）让我们看到了这座城市的殖民史是怎样直接与全球性城市以及数字网络连接到一起的。巴洛吉生于卢本巴希，在刚果民主共和国和法国



图 74：巴洛吉，《记忆》

接受教育。他的项目《记忆》(*Mémoire*, 2006)规模宏大且广为展览,其中有一些蒙太奇照片,展示的是殖民时代的非洲人和欧洲人站在今天的矿厂前。这种久久不能释怀的、怪异的感觉在全球化的今天再次重现。

通过采用大尺幅的格式,巴洛吉拍摄的黑白和彩色蒙太奇照片获得了视觉上的醒目感。他的作品表明该地区具有很长的开采史。从20世纪20年代起,比利时殖民者开始对加丹加省丰富的铜矿进行开采,他们常常使用强制劳动力,在铜需求量高企的二战时期尤其如此。刚果独立以后,20世纪80年代的吉卡(Gécamines)国有矿业公司在产量和腐败两个方面都同样出名。随后数十年的战争使得巴洛吉相片中拍摄过的矿山,变成了后工业时代的废墟。破败的建筑和巨大的彩色沉积物(矿石被提取后剩下的东西)形成了世界末日般的景象。巴洛吉描述道:

我现在的作品是与殖民历史直接相联的。在殖民的过程中,加丹加省的各座城市诞生了。这些城市建造在矿区之上。这些矿山是加丹加历史的一部分。我所考查的核心是刚果人民的日常生活。¹⁴

2006年,刚果在联合国人类发展指数排名上居于末位,在透明度指数上也接近末位,表明了高度的腐败。如今这个地区从事个体矿工工作的人多达50万,其中包括许多儿童,这

意味着他们要将含矿的石头挖出地面并单独出售。铜的需求主要来自中国，占了全球供应的 40%，它们被用来制造计算机、冰箱、汽车和水管设施等消费品。在美国，多德-弗兰克法案（2010）¹⁵ 如今禁止使用所谓的“冲突矿物”，即在强迫或战争状态下生产的矿物。虽然英特尔这样的公司对此做出了努力，但全球矿物市场是流通的，要想知道我用来写这一章的计算机是否含有刚果的铜是相当困难的一件事。

我们应该用什么方法让这种全球流通变得清晰可见呢？“煤炭与冰”（Coal+Ice）是 2011 年的一次纪实照片国际联展，吸引了超过三十位摄影师参展，该展览试图让不断增加的煤炭使用和融化的冰原之间的关联变得可见。¹⁶ 策展人杰

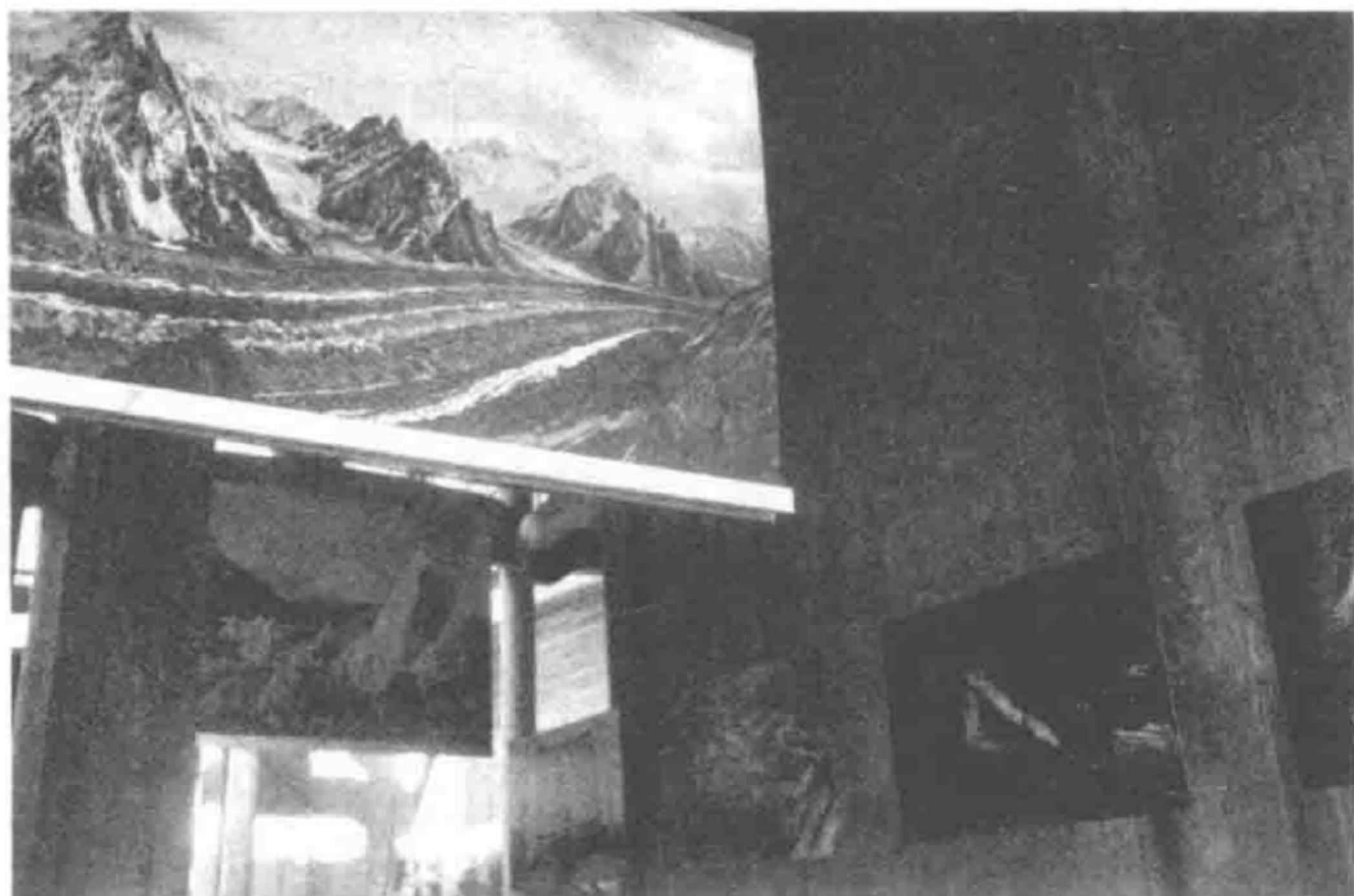


图 75：“煤炭与冰”展览的装置，中国黟县

伦·德·弗瑞斯(Jeroen de Vries)和摄影师苏珊·梅赛拉斯(Susan Meiselas)的话来说,“煤炭与冰”“用视觉化的方式讲述了人类使用煤炭所引发的隐蔽的连锁反应。这座摄影拱廊从煤矿深处转向了壮观的喜马拉雅山冰川,在这里,温室气体正在使高海拔的气候变暖”(“煤炭与冰”)。这座装置没有强行推送简单的答案或者指令式的结论,而是让观众去看现代性和气候变化之间的关联。

充满力量感的纪实照片描绘了中国矿工劳动时的场景,而詹姆斯·布拉希尔斯(James Brashears)表现消退冰川的照片悬挂在它们的上方。这里的故事说来话长。采矿群体是紧密联系在一起,他们之间不仅有经济利益,而且还有自豪与团结。与此同时,工作是艰难而危险的,且会对全球产生影响。终结采矿业会有利于气候,但会损害这些群体。如何权衡利弊则由观众来决定。这需要时间,而这样的装置可以让我们进行必要的视觉思考,来想象这些历史并着手设计可选方案。

我们应该发展自身的视觉思考技能,来理解人类与河流等重要自然系统之间的相互影响,现在,这些自然系统正在经历深刻的变化。以至至关重要的密西西比河为例,无论是在过去的南方棉花王国时代,还是今天的谷物运输时代,它一直都是美国财富运输的重要通道,是美国的大动脉。密西西比河既为美国诸州供水,也越来越频繁地洪水泛滥。1944年,负责联邦航道的陆军工程兵团的哈罗德·菲斯克(Harold Fisk)制作了一

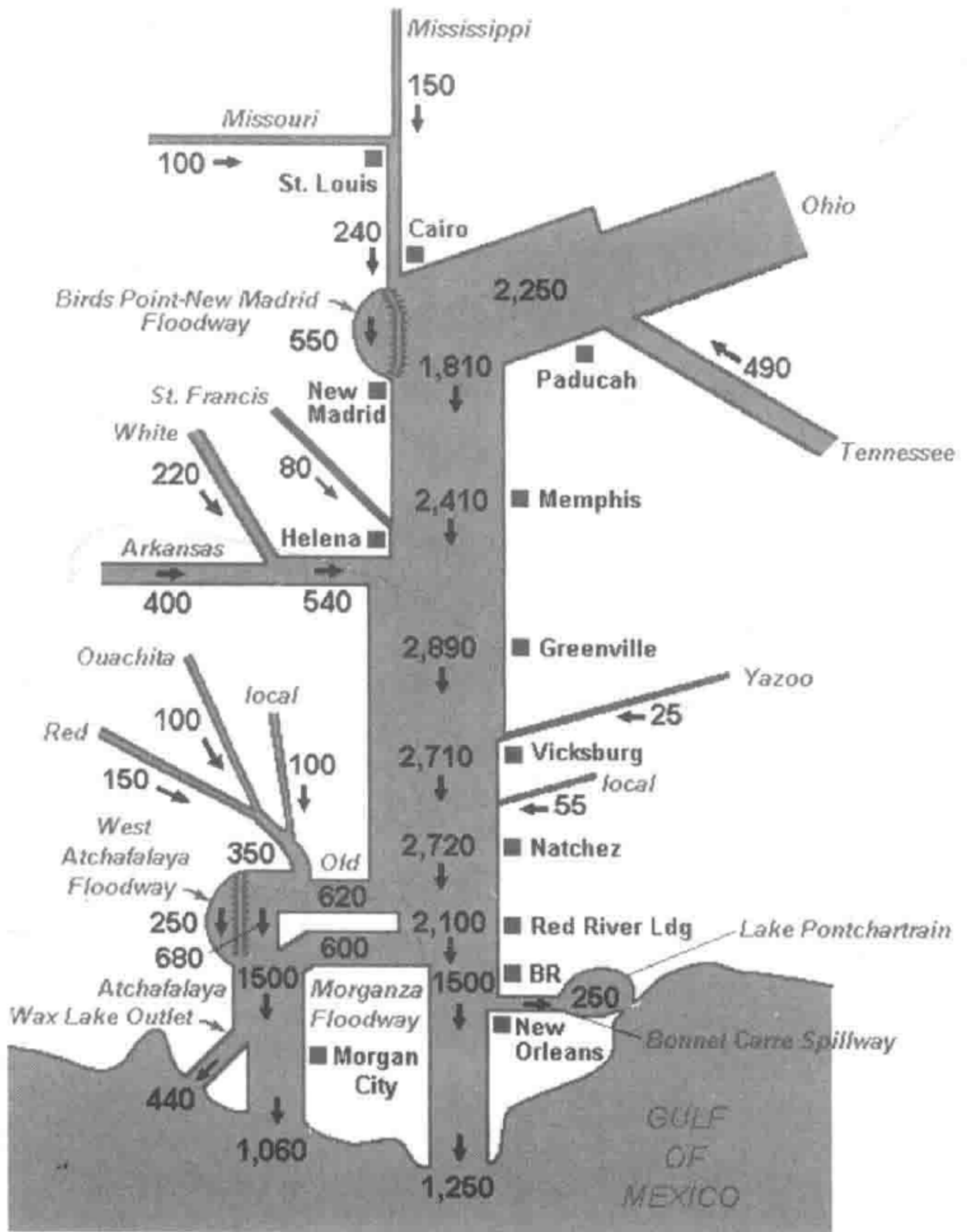


图 77：美国工程兵团，密西西比河流示意地图

张超绝的密西西比河洪泛平原地图。菲斯克的这幅大型非常规地图显示了一系列旋涡状蜿蜒的河流，这些河流的形成需要很长的地质时间跨度。因此，这幅地图将深时变得可见了。“现代”河道位于之前纠结缠绕的河流轨迹中间，用白色描绘。地图的效果更像是一幅威廉·布莱克（William Blake）的画作，而不是一幅地质图表。两百年来，欧裔美国人一直试图更改这条河道，但两百年实在是太短暂，在如此大的范围中，很难看得到变化。这幅地图让我们感觉河流是一个拥有历史与记忆的生命体，而不是没有生命的水流。这幅图在一个画幅中创造了一种对比与历史感，显示出任何想将河流限制在单一路径上的努力多半是徒劳无功的。

与此相对照，工程兵团制作的 21 世纪河流地图则显示，密西西比河变成了一条直线，被控制在无法逾越的堤岸中。在 2005 年卡特里娜飓风过后，大坝崩溃了，新奥尔良市在付出了巨大代价后才发现这些堤岸的强度只取决于其最薄弱的部分。或许你一开始甚至不会意识到这幅图是一幅河流的地图。

工程兵团的地图使得征服自然视觉化了。它将菲斯克绘制的地图中盘旋蜿蜒的河流变成了一系列直线和数据点。那条河变得不存在了。然而工程兵团也同样不能将其成功控制在他们制造的边界线之中。

陆军工程兵团的士兵实际上是一群在维护并扩大对于自

然的征服成果的士兵。兵团将河水当作“敌人”，并采用所谓的“堡垒”模式来保护城市。这种模式消灭了湿地和河口这些可以适当抵御洪水的天然防护。在卡特里娜飓风之后，重建新奥尔良时的大部分呼声都要求遵循这种堡垒模式，或者叫作“硬”的模式。在桑迪飓风（2012）袭击纽约后，首选的措词变成了“适应力”，指的就是防波堤或者其他障碍物。这个替代方式是一种“软”的改进。这种软的改进强调恢复湿地、沼泽、贝类动物河床以及其他可以削弱洪水或使之转向的方式。这些方式使河流可以更加自然地流动。将菲斯克的密西西比河地图与工程兵团绘制的地图相比，我们就能够看到军队是怎样试图用直线来替换曲线的。在一个仍然非常军事化的社会中，即便“软”的选择可能更加有效，但“硬”的选择在文化上和政治上却更加受人认同。

实际上根本的问题在于我们该怎样看周围这个变化的世界。从希腊哲学家亚里士多德那里，我们继承了时空一体的思想，即对于需要描绘的事物，应该从一个特定的位置去看，且时间跨度不应该超过一天。透视法这一视觉体系早已为古人所了解，并且在欧洲文艺复兴时期又再次复苏并造成了深刻影响，在这一时期该体系增加了一条训喻，即这些事物必须是由单一观者从单一的明确位置去观看。为了看见变化的世界，我们就必须将这些历史悠久的策略放到一边。我们不但需要跨越时空去比较，还要学会站在在自己的角度之外，从他人的角度

去看。

这一章中美岛和密西西比河的例子表明，我们也必须改变自己¹对时间的理解。深时正在我们眼前改变。如果我们不将整个世界的状况列入思考范围中，就会不断地被震惊。发达国家在很大程度上忽视了太平洋海平面的上升，因为他们认为这不会影响到自己，而当2011年的海啸淹没日本的海堤时，他们被吓到了。此次海啸导致福岛核电站释放出了大量的放射物，它们进入到了大气层、太平洋以及更远的地方。在17世纪的伦敦，约翰·多恩（John Donne）写道：“没有人是一座孤岛。”今天我们所有人都是联系在一起，而变化本身也正在改变。



第七章

CHAPTER 7

改变世界

1994年1月1日，当世界刚刚欢庆过新年夜，萨帕塔主义（Zapatista）叛军就从墨西哥恰帕斯州（Chiapas）的丛林中走了出来，并宣告“Ya Basta!”（够了！）。这一行动选择的时机恰好与北美自由贸易区的启动时间相一致，该自贸区消除了墨西哥、美国和加拿大之间的贸易壁垒。EZLN（萨帕塔民族解放军/西班牙语：Ejército Zapatista de Liberación Nacional）的成立是想为当地玛雅人和其他民族创造抵御全球化的选择，主要致力于文化抵抗，而非武装抵抗。萨帕塔巧妙地运用媒体来传播他们的政治理念，即“来自下层，服务下层”，并在网上发布了一系列“拉坎墩（Lacandon）丛林宣言”。他们把变化中的媒体和政治看成是同一进程的两部分。萨帕塔拥有一种制造媒体事件的能力。他们的发言人兼副指挥官马科斯（Marcos）也颇有几分媒体人的特点，总是以戴着滑雪面具并抽着烟斗的形象示人。

许多人认为是萨帕塔创造了“黑客主义”，这是一种试图扰乱政府或企业网站运作的网络激进主义。在墨西哥军队暴

力入侵并导致 5,000 人流离失所之后，萨帕塔及其盟友们于 1999 年 6 月 18 日，发起了一次针对墨西哥政府网站的虚拟抗议，这也是萨帕塔制造的首批黑客主义行动之一。相比现在，那时候的网络安全不太复杂，因此人们可以使用简单的 HTML 脚本参与这样的虚拟抗议。他们坚持认为这些行为是一种电子的、非暴力的温和抵抗，而不是犯罪行为。在萨帕塔的第六次宣言中，他们宣称自己设想了“一个能够容纳万物的世界，一个既唯一而又多样化的世界”。¹

这些方法一起为全球化时代创造了一种新的“表现”（represent）形式。这个词包含了两种不同的意义。第一种意思是“再现”，即以其他形式（用电影、摄影或是其他媒介）来描绘某一事件或某一段经历的方法。对于萨帕塔而言，虚拟抗议这样的参与式媒体事件不只是对自己事业的宣扬，还是他们所希望创造的那种世界的范例。随着全球数字文化的传播，这种参与式的媒体比 1994 年的时候要更为普遍和易于理解。此词的第二种意思是“代表”，即政府代理人制度，一种选举或任命个别人来代表其他人的利益诉求的制度。然而一旦上位，这些代表们就拥有了极大的自由度来决定怎样做。萨帕塔想要用一种叫作直接民主的方式，赋予人们自治的权力。不过人们发现，虽然萨帕塔在世界范围内鼓舞了人心，但是他们能够创造持久变化的地方只有恰帕斯州。事实上，这种运用数字媒体的参与式民主理念更适合于新的全球性城市。全球化时代需要全

新的视觉思考，而理解“表现”所包含的双重意义就是这种思考的第二个部分。

反抗的城市

从开罗到伊斯坦布尔、纽约和马德里，世界各地的全球性城市实际上已经成为抗议之地，他们要求获得学者戴维·哈维（David Harvey）所说的“城市权利”（2013）。在这些地方，年轻的、城市的和网络的主要群体正在质疑“表现”的两种形式。2001年，阿根廷抗议者推翻了五届的政府，他们使用的口号是：“他们不代表我们。”² 他们的呼声提出了这样一个问题，即全球性城市的多数人能否在政治上和视觉上表现自己，或者说全球化所导致的明显寡头政治能否持续。

在阿根廷，表现的两个问题首先从农业地区扩展到了全球性城市。1983年军事独裁政权垮台后，阿根廷从国际货币基金组织（IMF）获取了大量贷款。20世纪90年代，IMF迫使其采取严格的紧缩政策，但这些措施也未能奏效。因此在2001年11月，政府将人民的钱转换成了一种可以用来偿还国际贷款的资产。结果，当人们去ATM机取钱时，发现钱无法取出。金融秩序就此崩溃。在2001年12月19日和20日，布宜诺斯艾利斯的人们开始了自发反抗，该国其他地区的反抗也紧随其后。布宜诺斯艾利斯是一座大约有1,300万人口的城市，领土面积接近200平方公里。在短短一个月时间里，它的人民迫使

当时的政府以及随后的四届新政府下了台（西特林，2006）。将全球性城市变成一座反抗的城市，用这种新方式来改变世界，这还是第一次。新的多数人群体发现了一种要求改变的新方式。愤怒的口号“够了”导致了“Que se vayan todos!”（让我们除去他们所有人！）因为他们不代表我们。它的意思就是“我们”必须自己来做。

始于拉丁美洲的自我代表运动蔓延到了全世界，而社交媒体和其他基于互联网的平台使这一切成为可能。它与阿拉伯之春，以及随后2011年的全球占领运动一起获得了全世界的关注。这些运动试图找到代表人们的新方式，人们在参加这些运动时，既是个体又是“人民”。利用社会媒体和政治活动，人们首先为自己进行了命名，在西班牙称为“愤怒的”，在美国称为“99%”，而在突尼斯和埃及就是简单地称为“人民”。然后他们找到了场地：埃及的解放广场（Tahrir Square）、马德里的太阳门（Puerta del Sol）、纽约的祖科蒂公园（Zuccotti Park）。由这些地点开始，这些运动主张不要代表，而是要成为“愤怒的”人民或“99%”。他们在网络和城市中坚决要求看和被看的权利。这种全新的自我代表运动使用的方法包括了手机、涂鸦、网站、社交媒体、游行示威和占领。

在埃及，广场上的那些人自称就是埃及，而不是要代表埃及。这样的主张强大到足够使其领导人下台，政权更迭。虽然有一段时间，阿拉伯之春和其他运动看上去似乎真的可能改变

世界，但反抗的城市很少能控制整个国家，因此国家领导者常常能够战略性地使用国家媒体，重新宣称自己才是全体人民的真正代表。这种主张城市权利的浪潮已经减弱了，我们可以借着对这一浪潮的回顾，来发现它是如何改变了从北非到北美的视觉文化的。这些运动第一次使用了全球社交媒体来引发对于“代表”和社会变化的视觉思考：我们要从这里走向何方？

2011年及之后：北非

如果和我们在第一章中看到的一样，视觉文化是一种表演，那么阿拉伯之春的开端就是一场令人印象深刻的演出。在突尼斯，有一个人成为了受国家压迫的代表性人物。穆罕默德·布瓦吉吉（Tarek al-Tayeb Mohamed Bouazizi）是一个水果商贩，他对警察干扰他的工作以及整个政治制度表示反抗，但因抗议无效，他在2010年12月17日以引人注目的方式点燃了自己。这样的自焚在20世纪60年代已有先例，当时是为了抗议越南战争以及苏联占领东欧。布瓦吉吉生活在一个叫作西迪布吉德（Sidi Bouzid）的小镇，这个小镇靠近另一座在2008年被抗议者占领了六个月的采矿小镇。

一年前，在距西迪布吉德200公里的莫纳斯提尔市（Monastir），一位贩卖炸面圈的年轻人也受够了警察对他生意的限制，在一座政府大楼前自焚，但自焚后没有产生任何社会影响。一年后，无论是否有意模仿，穆罕默德·布瓦吉

吉重复了这一行为，而突尼斯却经历了一场革命。为什么他的行为与公众产生了共鸣，而较早的那一次却没有？差别很简单：Facebook 以及其他形式的点对点通信扩散了这条新闻。Facebook 并不是革命的原因，但它让革命的信息得到了传播。在政治腐败、失业骤增和骚乱遍布的背景下，气候变化又带来了干旱，导致粮食价格高企，这些都是使人们愿意采取行动的原因。

当权者们要求无视这些危机，但社交媒体可以让人们不去理会这种要求。有消息称社会变革即将到来，因此人们仍然需要行动起来。在布瓦吉吉死后，卡塔尔半岛电视台卫星新闻频道对更多的抗议行为进行了广泛报道。这些新的表现形式相互作用，使得他的自杀引发了一个进程，在这个进程中，人们得出的结论就是受够了，现有政权并不代表他们，因此他们必须接管自己的国家。

在 2011 年革命期间，有一位法国人称自己为“JR”，并且自封为“艺术行动者”（艺术家兼行动主义分子），他意识到突尼斯正在发生视觉文化的转变。过去四十年里，在突尼斯公共场合唯一可见的肖像照片就是前任独裁者本·阿里（Zine el Abidine Ben Ali）的照片。JR 组织了一次对于突尼斯的“彻底”再现，将以前看不见的人们放到了公共空间里。这是一次将不可见变为可见的过程。通过与突尼斯的博主们协力工作，依靠当地所有的对话者和摄影师，他完成了一百幅革命者肖像系

列作品的创作目标。这些图像被印制成 90 × 120 厘米的海报，非法粘贴在突尼斯的四座城市里，其中包括前秘密警察局、本·阿里曾经的一处住所的正面等一些令人意想不到的地方。

该项目被称为“艺政”（artocracy），意思是艺术统治。然而这个开放式的项目却在突尼斯遭到强烈批评。“为什么只有一百幅？”是最常见的质疑。由于革命到处都在进行，它成了所有人民的事业，而不仅仅是一小群英雄的革命。他的海报没有——或许不可能——充分代表革命。没有人想将独裁（autocracy）——一个人的统治替换为一百个人的艺政。JR 的视觉思考不够犀利。

2011 年以来，埃及骚乱所取得的成就对于重新创造表现方式、改变视觉思考而言，或许是最引人注目的。北非的干旱与气候变化有着确定的联系，而埃及城市中的年轻居民在面对这一干旱导致的严重粮食危机时愤然起义。正如气候安全中心所指出的，虽然气候变化没有“导致”这些事件，但“气候变化产生的后果是潜在的不稳定混合因素的导火索，这些因素会爆发为革命”³。城市人口密度是一个重要因素，开罗和亚历山大港的居民超过了 1,000 万人，社交媒体网络是另一个非常重要的因素。埃及人口中至少有 70% 是小于 30 岁的，在革命期间，官方的年轻人口失业率是 25% 或更高。所有这些因素合起来造就了埃及革命。也许我们这么表达会更好：“埃及”在解放广场得到了改造，并被不停地重新定义和重新表现，直

到军队终止了这一切。

Facebook 是一个重要的跨国公司，同时也是 2011 年埃及骚乱的关键工具。2011 年，Facebook 页面“我们都是哈立德·赛义德（Khaled Said）”上的 40 万个“赞”成为了这场骚乱的开端。哈立德·赛义德曾是一位博主，2010 年被埃及警察逮捕并折磨致死。在其 Facebook 页面上的虚拟集会使得大量的非主流社会群体变得可见，而这在某种程度上也是导致 2011 年 1 月大规模示威活动的原因。在胡斯尼·穆巴拉克（Hosni Mubarak）进行独裁统治的三十多年里，任何在实体场所进行的示威活动都能被阻止。在示威活动中，Facebook 还被用来传递行动消息、约定行动日期。在 Facebook 上，2011 年 1 月 25 日被定为大规模行动的日子，这一号召在街头和推特上同时传播。超过 9 万人对 Facebook 上的这个页面点了“赞”。事实上，有数十万人走上了街头参与此次示威活动，社交媒体用一种前所未见的方式推动了这一运动。从组织者到警察以及外界的每个人，都对到场人数的绝对规模感到吃惊。这场运动表明：该政权不再代表人民了。

在 1 月 28 日的一场街头战斗之后，解放广场向新定义中的“人民”敞开了怀抱。这或许是我们见证的最接近 19 世纪革命的时刻，而这场革命与 19 世纪革命的区别就在于它还在互联网和半岛电视台上直播。独裁者试图低调处理发生在国内

和国际上的事情，但半岛电视台对于阿拉伯之春的报道使得他们的努力付之东流。卡斯瑞（Ksar Al Nil）桥之战是一场真实而激烈的战斗，它决定了示威者能否占领解放广场。然而，或许是因为正在直播，埃及警察没有使用实弹，而军队干脆就没有介入。军事战斗是一场完全力量上的较量，而这次战斗不一样。这是一场关于谁控制公共场所的战斗：普通人民还是公共秩序部队？2011年1月29日，在三十年的独裁统治之后，人民终于可以第一次创建自己的秩序。

解放广场不太像是一个解放的地方，它呈不规则的形状，夹在一群政府大楼之中，是一个经常会交通拥堵的十字路口。这个广场诞生的原因在于，英国殖民政府想要清空政府大楼前的射击线路，这和我们在19世纪的巴黎看到的一样（第五章）。解放广场成为了一个底层人民积极反抗独裁的场所，也是一个为抗议者提供掩护、食物和网络媒体广播的场所。通过这样的方式，广场自身成为了一种技术。它为政治行动创造了可能性，并且赋予了公共空间以新的含义。简而言之，它既是一种新的视觉表现形式，又是政治代表的声明，二者在新的空间经验中交叉。秘密警察总部和穆巴拉克的新民主党总部都在广场上。广场似乎变成了一台放映机，在旧的解放广场上投射了这些新的理念。

从革命开始的那天起，革命就浓缩成了一句口号：“人民想要该政权倒下”。在这句话中，一种从未有过的自我形象形成了。在18世纪，哲学家让-雅克·卢梭（Jean-Jacques

Rousseau) 描述了所谓的“共同意志”⁴，即公众舆论的力量。公众舆论在埃及已经被压抑了三十年之久。在十八个非同寻常的日子之后，一种全新的共同意志形成了，而且还被电视直播捕捉到了。它的主体，即人民，迫使独裁者屈服，其中的原因非常清楚，代表埃及的是人民，而不是独裁者。

在占领解放广场后，埃及的社会运动产生了新的视觉思考形式，包括了“街头艺术”、涂鸦和视频集。涂鸦对于埃及人来说令人吃惊的新奇事物，因为在过去，独裁统治掌握着公共空间的绝对控制权。涂鸦是人们重新收回公共场所，将其用于公共讨论的一种方式。联合国儿童基金会的文件有记载，这个国家有 26% 的成年人是文盲，女性占的比例更大。⁵ 很多人有可能不看主流媒体，更加不会去美术馆，而涂鸦则能触及这些人群。就这样，涂鸦在开罗和亚历山大港活跃起来，它推动政治辩论并且打开了新的可能性，直到 2013 年 6 月西西 (Sisi) 将军领导的一次意外行动终结它为止。有些特别的地方成为这种视觉讨论的中心场所，例如开罗的穆罕默德大街，穆巴拉克的内务部曾经在这里精心策划警察恐怖统治。在意外行动之后，有人提出了一项针对“滥用涂鸦”行为的法律，这项法律现在似乎已经生效。

穆罕默德·法赫米 (Mohamed Fahmy) 是一位年轻的涂鸦艺术家，他称自己为甘泽尔 (Ganzeer，阿拉伯语的意思是“自行车链条”)，并将自己形容为一个“偶然性艺术家”。换句话

说，他的作品是用一切看起来正确的方式，对某一瞬间的需求做出反应。他认为在这个意义上这是一种参与式的艺术：“艺术参与处理了观众当前的挣扎和忧虑”（甘泽尔，2014）。艺术和观众一起思考，而不是替他们思考。虽然他接受了到目前为止革命本身已经失败，但“这并不意味着革命无法影响艺术和文化”。⁶在革命期间，他最先进行的工作包括一幅涂鸦作品，这幅作品是用来纪念一名遭警察杀害的16岁抗议者，还有一个被广为采纳的PDF小册子，用来指导如何进行抗议。他后来讲道，当他看到示威者无法应对警察的手段时，就产生了写这个小册子的念头。⁷这个小册子就如何组织给出了具体设想，并且向人们建议，复印件比网络发布要更安全，因为网络发布会被当局追查出来源。在穆巴拉克倒台后，甘泽尔给自己设定了一项马拉松式的计划，要为在革命中死亡的全部847位烈士创作街头肖像。在2014年离开这个国家前，他只完成了三幅，因此这部殉道者传似乎永远也不可能完成了。

在2011年，武装力量最高委员会管理着埃及，它坚持要将这仅有的三幅纪念物遮盖掉。甘泽尔用一幅作品予以回应，这幅作品显示的是一辆实际尺寸的巨大坦克，正向一名手持面包托盘的骑车人冲过去。

人物与机器相比显得很渺小。阿拉伯语中面包也有“生命”的意思，因此这幅涂鸦暗示军队的统治是与自由的生命对立的。在图78中，除了海报和其他涂鸦外，在最右端你还可以

看到“悲伤熊猫”(Sad Panda)的代表作,像是被添加进了甘泽尔的创作中。这面墙成为了视觉对话的场所。

2011年5月,为了恢复这些纪念物,艺术行动者举办了一个叫作疯狂涂鸦周末的活动。甘泽尔散布了一张贴纸,称为“自由面具”,展示了一个戴着面具并且嘴被塞住的头部,还配有说明文字:“武装部队最高委员会向亲爱的人民致意。现在市场上不限时供应。”这种政治讽刺导致他被捕,但在他利用推特发布了自己的情况后,许多人聚集到警察局,因此他被释放,没有被指控。

2012年10月,在开罗的撒发可汗(Safarkhan)画廊,甘泽尔为自己的作品举办了一次正式展览,名为“病毒在扩散”⁸。其探索了与自由、性别、审查制度和伊斯兰教等相关问题。其中有一幅令人印象深刻的作品,作品中一个蒙着眼的



图 78 : 甘泽尔,《坦克和面包》(*Tawk and Bread*), 开罗

人正在把自己的嘴巴缝上。一只受伤的猫失去了一只眼睛，蒙着绷带，这成了最新版本的埃及象征。展览布满了好几层楼，墙上有精美的美术字，效仿了开罗普遍使用的涂鸦方式。在一篇 2013 年初发布的博文中，他写道：“愚蠢的政权知道我的需求：自由、自由。”其他一些涂鸦艺术家，如“悲伤熊猫”也参加了此次展览。该展览立刻被伊斯兰教主义者斥为异端邪说。甘泽尔就此发表了一封公开信作为回复：

你们听说过有任何自由主义者群体曾经阻碍过清真寺的建造吗？有自由主义者曾经因为某个艺术展览是伊斯兰教的而批评它，甚至试图惩罚它的参加者吗？⁹

他的观点就是，埃及自由主义者没有试图阻止伊斯兰群体以自己的方式生活，但反之却不是这样。为了应对审查制度的威胁，甘泽尔和基泽（Keizer）以及“悲伤熊猫”这些街头艺术家伙伴们利用互联网来对作品进行存档（<http://cairostreetart.com>）。谷歌地图的一项功能显示了这些作品是在何时何地发布的。在 Twitpic 和 Flickr 网站上，用户被邀请“点赞”，但 Facebook 没有这么做，因为它受到极其严密的监控。2014 年，cairostreetart.com 被取缔，这很可能是新军事政权的代理人或者那些不想危及自身的人干的。¹⁰ 在 2014 年 4 月，桑帕萨（Sampsas）——一位街头艺

术家，又被称为“芬兰班克西”，告诉一名记者：

在埃及，一些街头艺术家每周都会被警察拜访。他们……正在尝试寻找更加隐蔽的方式，因为有人正在通过社交媒体追踪他们。已有数千人被逮捕并被关入监狱。¹¹

还有一些人淹死在尼罗河里。甘泽尔本人被指控为穆斯林兄弟会的帮凶，于2014年5月被迫离开埃及，目前，这个国家正在经历一次新的镇压浪潮，社交媒体被严密监控。

在创造新的冲突形式中，在线的反档案形式是一个重要的策略。非营利媒体集团默斯林（Mosireen）就是一个重要的例子。用他们自己的话来说默斯林是：

诞生于埃及革命时期公民自媒体和文化行动主义的爆发。成千上万的公民用手机和照相机作为武器，如实记录眼前发生的事件，使得街头的观点获得了发声的权力，使得审查机构手忙脚乱。他们利用这些方式让真理的天平保持了平衡。¹²

2011年1月，在骚乱的高峰期，默斯林是YouTube上被观看最多的非营利频道。他们的活动以纪录片和媒体行动主义

为中心，即利用视频向世界展示，在面临国内审查和国际忽视的情况下，埃及正在发生什么。直至2013年，他们收集的视频已达10TB，这些就是革命档案。默斯林运用媒体技术频繁召开公开研讨会，参与者采用自愿付费的方式参加。研讨会期间，会有他们的视频在户外放映，这种形式避免了将视频接入互联网的这个要求。在占领解放广场期间，他们甚至创建了解放广场电影院，面向占领者放映电影。

默斯林的核心工作就是他们的视频。这些精彩的电影来自革命的中心地带，制作本身就需要技巧和勇气，并且其中绝大部分电影的剪辑和编排还非常出色。在电影所述事件发生后的几天内，这些视频就被发布到网上，而数小时后就有了英文字幕版。2011年1月革命的电影是来自民众起义中心的一份非常特别的资料。影片中有抗议期间在埃及街头拍摄的蒙太奇视频片段，里面没有评论、没有讲述。在所有的抗议活动中都有女性参与，这一点与许多西方媒体报道相悖。参与者自己的陈述提供了整个事件的细节。在《革命烈士》（*Martyrs of the Revolution*, 2011）这部电影中，西方观众可能会被画面的暴力性所震惊。¹³马路上，军警的车辆高速冲向抗议者。士兵将一具抗议者的尸体放在垃圾中。橡胶子弹、警棍和实弹造成的创伤被展示出来。摄像机就置于人群之中，所以影片拍摄者和其他参与者置身于同样危险的境地。影片中有一个片段记录下一名年轻人正在进行涂鸦，另一个片段则记录了一名妇女正宣

称她的儿子阿哈姆德 (Ahmed) 在抗议中被杀害，而现在解放广场上的所有人都是她的儿子，还有一个片段显示了一名落单的、毫无防御的年轻人正在被当局射杀。在结尾处，被杀害人名单分三列显示，花了超过两分钟才播完。

默斯林在革命期间拍摄的电影中，2012年1月的这部或许是最完美的。《人民想要该政权倒下》(*The People Demand the Fall of the Regime*) 将解放广场运动的标志性口号作为电影标题。¹⁴ 该片运用蒙太奇手法将开罗日常生活与抗议准备活动的场景进行了剪辑，高潮部分是大批人群呼喊着头

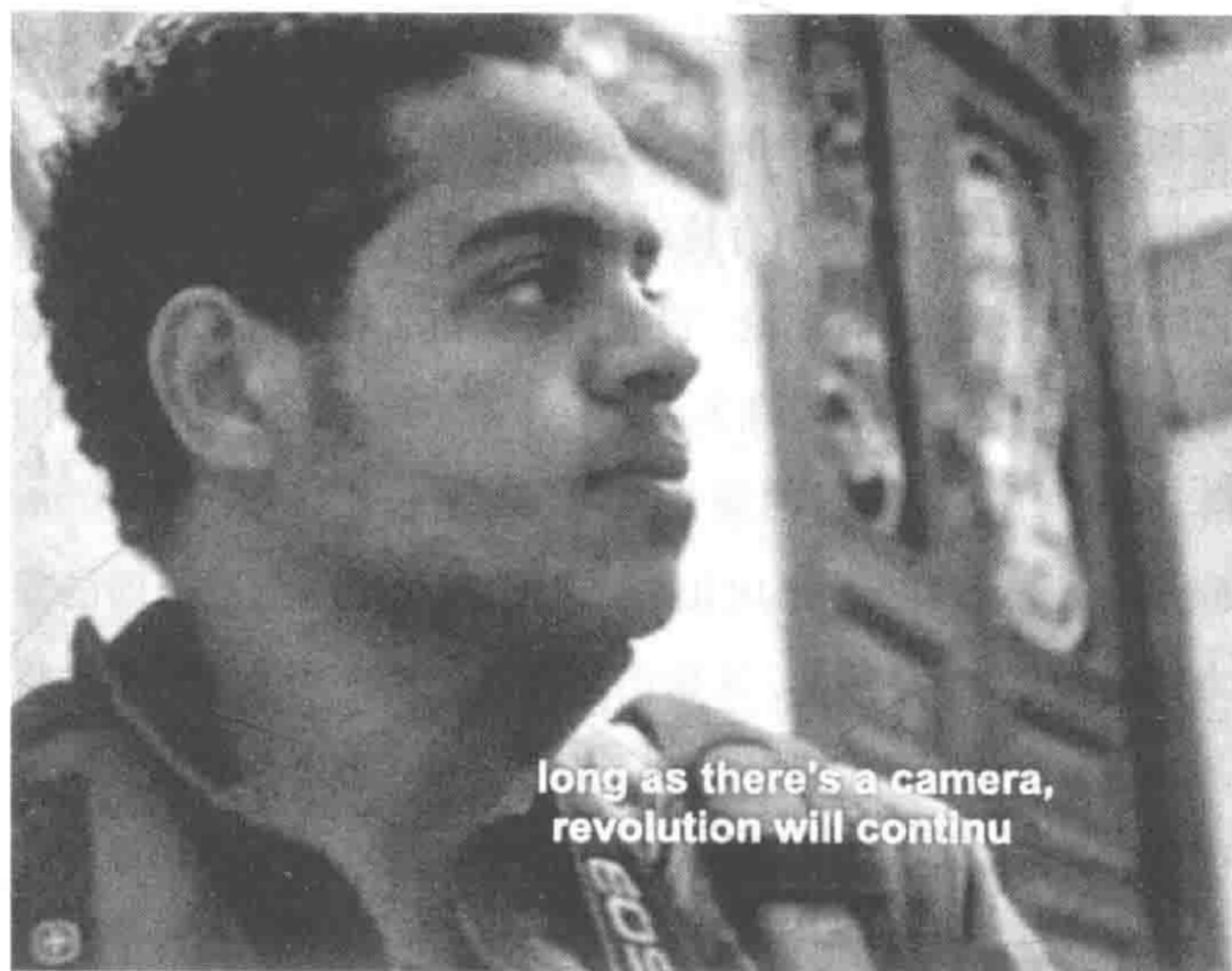


图 79：纪录片《广场》截图

中的口号。影片以瓦格纳（Wagner）的《莱茵的黄金》（*Das Rheingold*）序曲作为背景乐，这是一段悦耳而又令人难以忘怀的著名音乐。一个女人将一个新生儿放在摇篮中，一位歌手在创作一首新歌，人们在一台公共电视前庆祝。但是，这并不是浪漫主义的革命电影。观众又一次面对了穆巴拉克政权为了维护统治而使用的残暴武力。最后一幕展示了占领中的解放广场上惊人的静寂，中心区域是提供食品和医疗护理的帐篷群，而周围目光所及之处全是人。

2013年，电影《广场》（*The Square*）获得了奥斯卡最佳纪录片奖的提名，该片生动描绘了五名埃及革命积极分子的日常生活景象，其中包括默斯林的重要组织者。这个群体虽然在策略和基本原则方面有很大分歧，但对于独裁以及随后政权的反抗这个共同的目标将他们凝聚到一起。影片反映了他们认识的转变，起初他们认为推翻穆巴拉克独裁本身就等于是一场革命，随后意识到这个过程可能将是漫长的，并且他们的任务是要反对一切不能全面代表人民的政权。我们看到有年轻人在接受如何用摄像机拍摄视频的培训。从某个方面说，阿哈姆德这位年轻的街头组织者反映出了“再现”与“代表”这两者之间的关系。他认为“只要有一台摄像机，革命就会继续”。他的意思是，只要人们能看到正在发生的一切，就会继续要求一个真正代表自己的政权。穆斯林兄弟会被推翻后，西西将军和军队接管了政权，阿哈姆德认为这只不过是该过程多向前推进

了两步而已。虽然外界认为他可能过于乐观了，但唯有时间能告诉我们结果。

2011年北非骚乱将社交媒体、街头抗议、在线档案结合在一起，创造了一种新的视觉文化行动主义。按以往数十年的经验来看，在突尼斯和埃及这样审查严格的社会里，在公共空间出现描绘自己和他人的机会都很少，更不用说表达政治意见了。视觉思考创造了希望，使得革命成为可能，并推动了革命向前发展。我们并不是要将阿拉伯之春叫作 Facebook 革命。但是，在经历了气候变化所导致的食物短缺后，网络化的年轻群体将线上和线下的视觉行动主义作为城市暴动的重要手段，这是一个不争的事实。

2011年：占领华尔街

这种视觉行动主义和视觉思考在纽约引起了强烈共鸣或许并不令人惊讶，因为纽约既是专业媒体的中心，又是那些来自底层、怀有伟大抱负的媒体制造者的中心。在2011年7月，加拿大杂志《广告克星》(Adbusters)发出了“占领华尔街”的号召。《广告克星》起初发起的是改变广告用途的一项运动，由娴熟的设计者改变其本来的意图，为广告创造新的含义。这种在大众媒体展示的讽刺表演被称为“文化干扰”，它的目的是引发观众去质疑自己所看到的东西。

这则伪广告就是一个著名的例子，在医院的急诊室里，麦

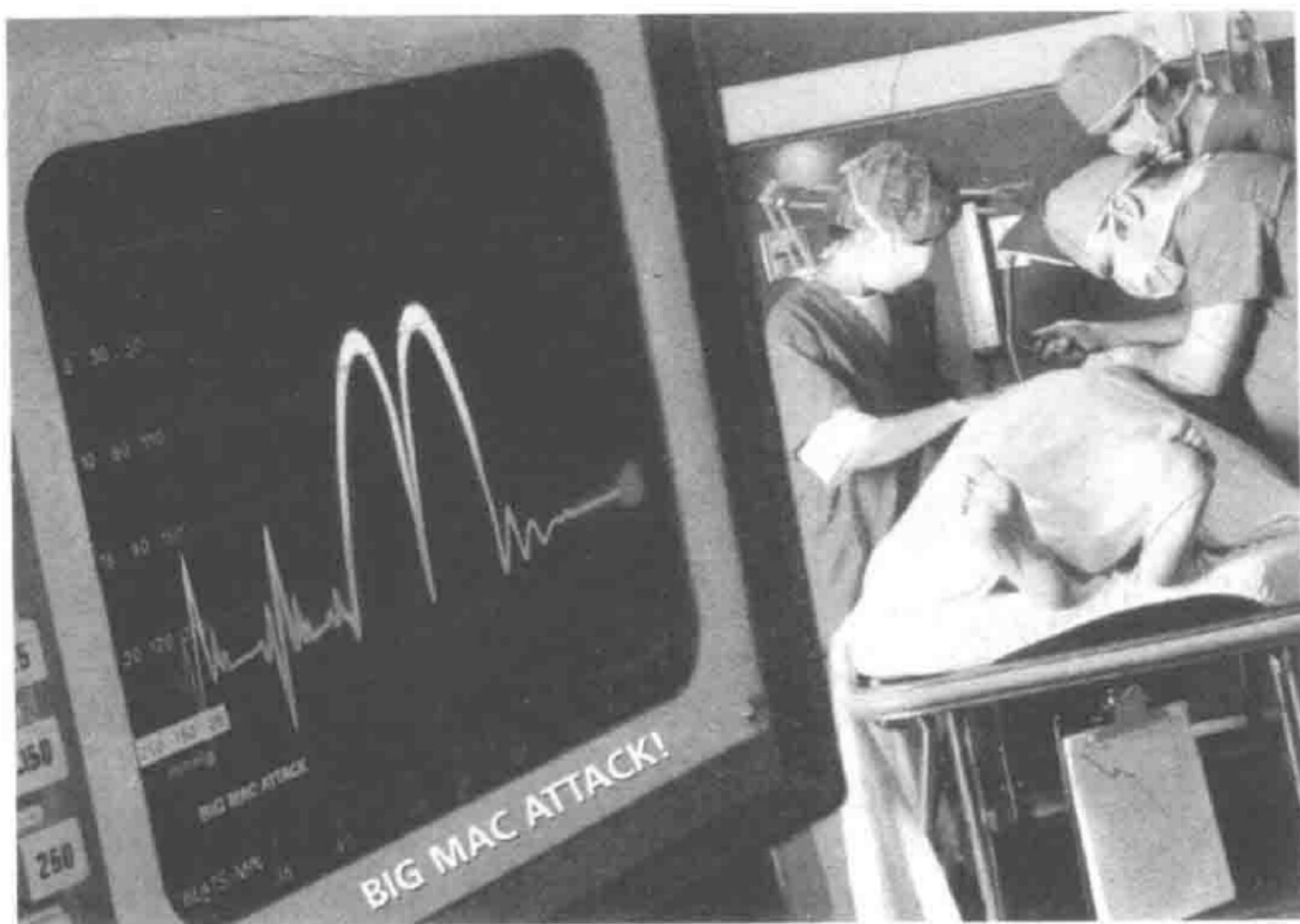


图 80 :《广告克星》,“巨无霸的袭击”

当劳的金色“M”标志显示在了心脏监护器中。《广告克星》在下面放置了说明文字“巨无霸的袭击”，以此提醒我们快餐食品中的脂肪和盐会增大我们患心脏病的可能性。2011年7月13日，《广告克星》在博客上发起了一项号召：

9月17日，我们希望看到有两万人涌向下曼哈顿，搭起帐篷、厨房、和平的路障，并在下面的几个月里占领华尔街。一到那里，我们将用众人的呼声不断重复一个简单的需求。

解放广场的胜利在很大程度上是因为，埃及人

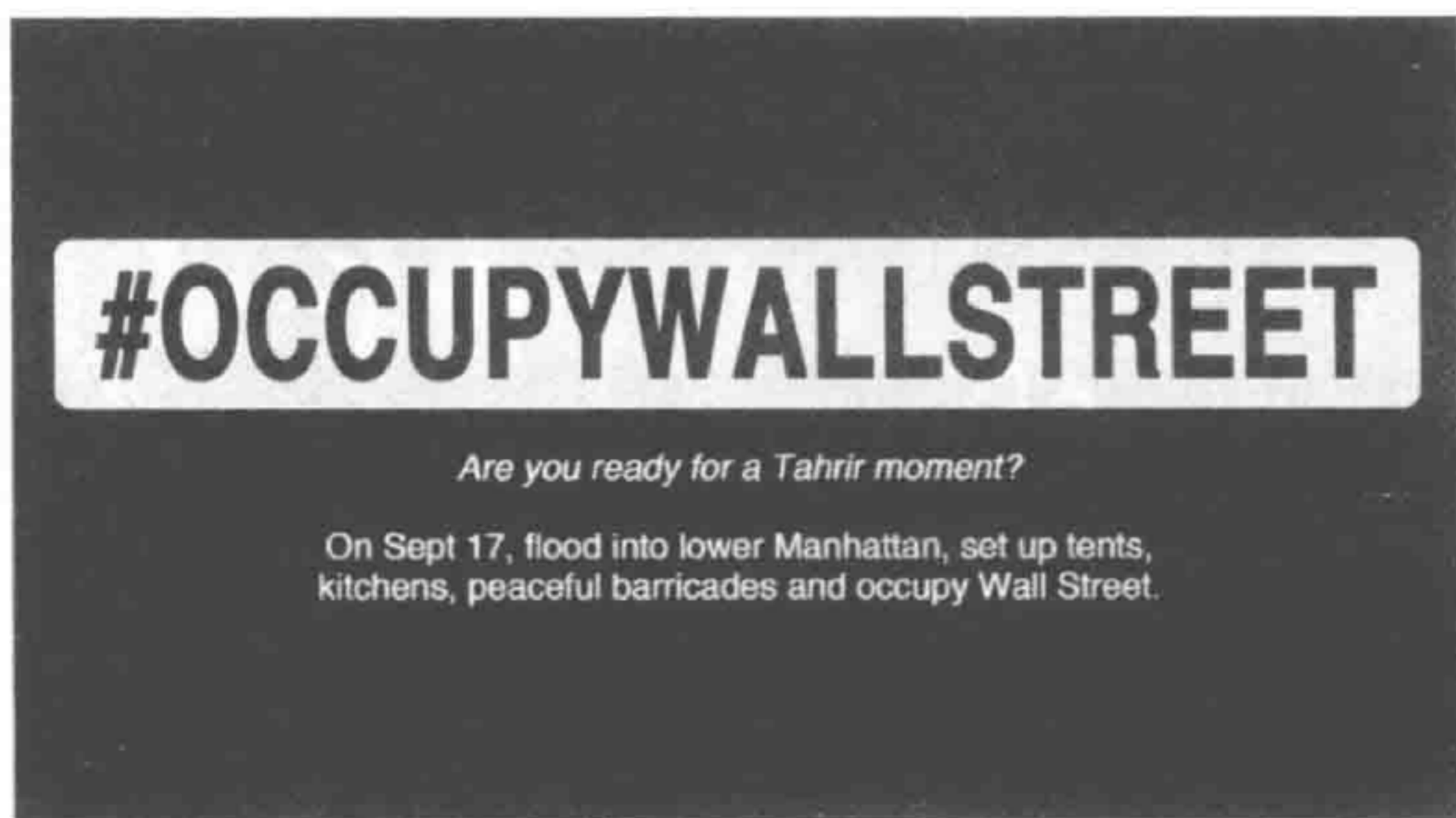


图 81 :《广告克星》,“占领华尔街”

民一次又一次地明确下达了最后通牒——穆巴拉克必须下台，直到最后取得胜利为止。以此为榜样，那我们同样也很简单的需求又是什么呢？¹⁵

经过六周的组织，2011年9月17日，大约两千人在一个叫作祖科蒂公园的地方集合，这是一个开放的私人公园，靠近华尔街但鲜有人知。

几乎从一开始，占领华尔街运动（OWS）就偏离了《广告克星》所制订的计划。《广告克星》本希望街头抗议者可以接管华尔街，但华尔街是世界上警力最密集的道路之一。纽约的组织者们知道这一点，因此他们的计划是在华尔街附近扎营，而不是在华尔街上扎营。《广告克星》建议推动单一的需求，

但占领华尔街运动不愿这么做，因为它不想被说成是《广告克星》的代表。确切点说，它的理念（即占领华尔街）成为了人们标语牌上的口号。占领华尔街运动拒绝提出任何要求，理由是这是一场自发的自治运动。解放广场运动声称自己本身就是埃及，而占领华尔街运动则不同，它公开宣布只“占领”纽约市两个月（2011年9月17日—11月13日）。这不是军事占领，而是由那些通常会被华尔街忽视的群体：年轻人、失业者和无家可归者等接管这个城市。

占领华尔街运动似乎给了这类人，尤其是那些在金融全球化的时代里变成隐形人的群体一个位置，让他们发出自己的声音。他们声称自己也不代表所有人，而只代表99%的人。那遗漏掉的百分之一就是经济学家约瑟夫·斯蒂格利茨（Joseph Stiglitz）认为的最富有的人：

最上层的1%美国人如今每年都要拿走近四分之一的国民收入。如果按照财产而非收入来看的话，顶部的1%则控制了40%……二十五年前，相应的数字分别是12%和33%。¹⁶

从占领运动参与者的角度来看，美国经济衰退首先破坏了全球经济，然后政府又将经济救了回来，而这1%的人在这个过程中继续受益。在祖科蒂公园的讨论中，行动者们确定，

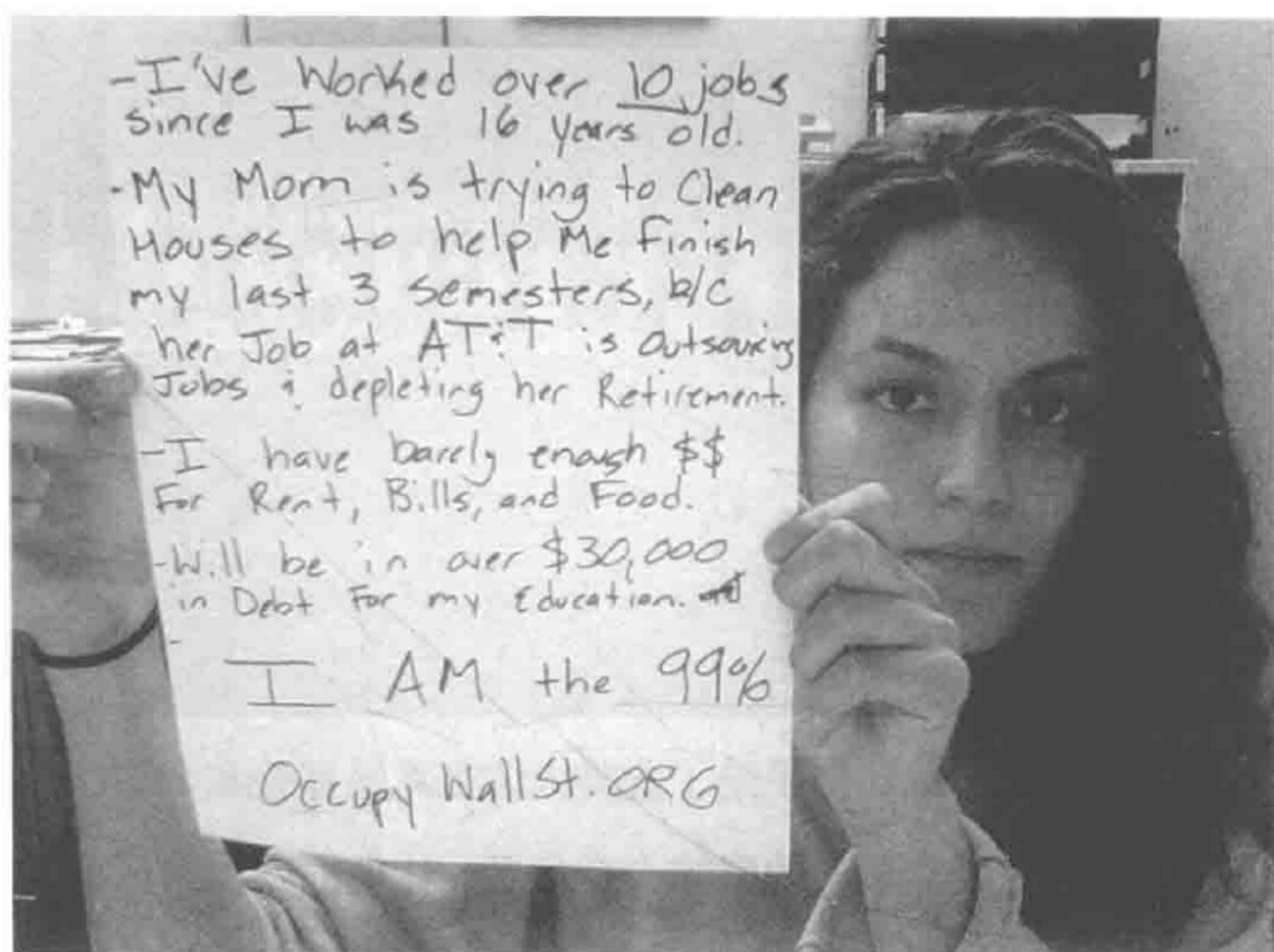


图 82：“我们都是那 99%”，Tumblr 网站

如果最富有的人是那 1%，那其他人必定属于那 99%（格雷伯 [Graeber]，2013）。或许占领运动最重要的成果就是将“不平等”问题再次带回美国主流文化的讨论中，不过财富分化的情况并没有因此发生什么改变。

一个名为“我们都是那 99%”的博客在 Tumblr 平台上创建起来，人们可以在上面讲述自己的故事并且代表自己。Tumblr 是一个便捷的博客网站，用户不需要拥有自己的网站或主机。它主要被年轻人当作一种数码剪贴本来使用。“我们都是那 99%”是一种感性且富有创意的视觉思考形式，它首先吸引了年轻人，然后普及开来。人们发布自己的照片，在照片

中他们举着描述自己现状的文字，这是我们在第一章所看到的“自拍照”的一种政治化的形式。他们常常聚焦于自己是如何努力遵循规则，最终却陷入了财政灾难。学生负债是一个重要话题，此外还有失业、裁员、缩减、救济金“紧缩”、外包、养老金枯竭——日常金融里的所有词汇。因为所有故事被压缩在一张图像中，并且所配的文字必须是一页纸能够容纳的，所以这些故事看上去充满力量，并且十分感人。

Tumblr 上具有标志性的物品——手写文字也被移植到了占领运动的现场。用粗头笔在纸箱片上写字，这样的标牌传达出了一种真实可靠的力量，这是我们在专业组织的抗议中常常

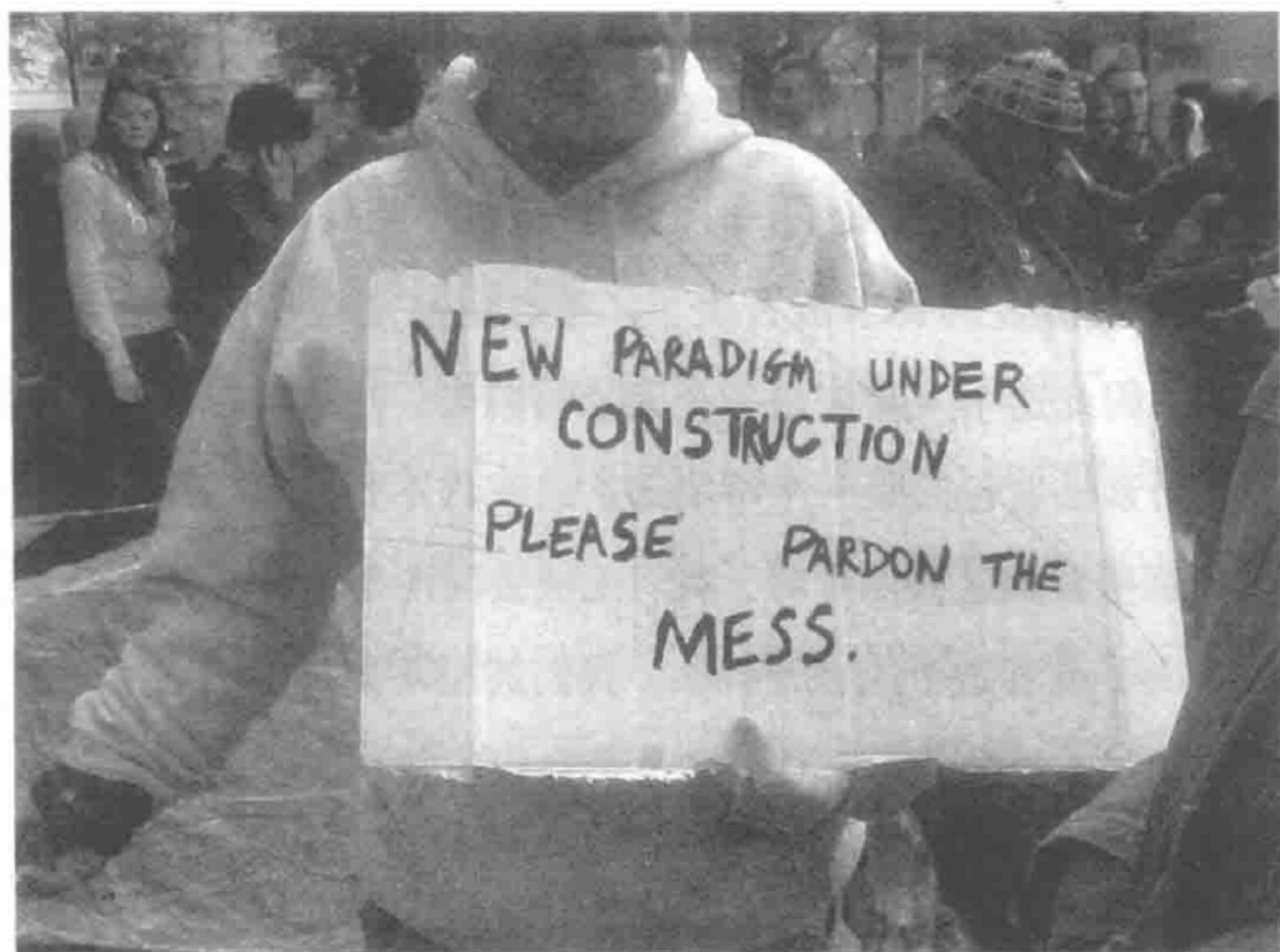


图 83：占领华尔街运动中的标牌

看到的批量制造的标牌所不具备的。许多标牌上的文字自然而流畅。这其中包含了机智、讽刺和深刻见解，而在有组织的运动中所使用的统一标语常常无法取得这样的效果。

图 83 中的标牌所表达的意思是：创造一个替代现有社会的自治性社会将是一个混乱的过程，并且将有一段转型期。而这会很有趣。

无论抗议者是否意识到这种策略，英国艺术家吉莉恩·韦尔林（Gillian Wearing）已经在她的观念艺术项目“标牌上写的是你想要说的话，而不是其他人想要你说的话”（1992—1993）中使用了这一策略。韦尔林给了人们一张纸和一支记号笔，让他们写下他们想要的任何东西，然后给他们拍照片。

在占领华尔街的标语牌系列中共有约六百种，其中一个标牌上写着：“我签名了，而他们什么也不给我。”意思是他索取失业救济金的要求被否决了。考虑到这是地铁站内的某个地方，因此这个人看来是一个无家可归者，他的帆布背包在身后，而紧贴着包的是一个啤酒罐。这或许不是真实情形，但是在画廊里看到这些照片时，我们无法去问清楚为什么他的要求被否决了或者这个人在干什么。我们甚至不知道他的名字。甘泽尔说过“观念艺术”对于埃及革命没有用，或许他这么说的部分原因就在于此。

相比之下，这些标牌在占领华尔街运动中常常是一份对话邀请。许多人会与他们的标牌一起站在祖科蒂公园的边上，面



图 84：占领华尔街运动，标语

对百老汇大街，其目的正是为了与路人交谈。受欢迎的标牌有可能会赢得路过汽车的鸣笛和旅游大巴乘客的挥手致意。还有一些标牌引发了激烈的争论。

在占领者中最受欢迎的标语就是“滚蛋，放屁”（Shit is fucked up and bullshit），这句标语用低级幽默的方式概括了“我们是那 99%”微博，甚至概括了整个运动。它直率地表述了在经济衰退的日常生活中，人们常常能体验到的感觉，而这种表达方式是主流媒体永远不会允许的。这样的措词在网上更加常见，尤其是在推特上。媒体学者麦肯齐·沃克（McKenzie Wark）和哲学家西蒙·克里奇利（Simon Critchley）在描述这次占领运动时，都将这句口号用作他们的标题。这个标牌的匿

名作者显然具备一定的艺术基础。他像制作油画一样，将帆布绷在画框上，文字书写也遵照了平面设计的规则。许多职业艺术家都与占领华尔街运动有关联，他们使用诸如“艺术与劳动”这样的名称组成了一些工作组。这些标牌没有像韦尔林的获奖作品那样在画廊展示，却被那些甚至有可能不知道画廊为何物的人看到了。这些标牌是对“代表”所进行的再次开拓和想象，也明确肯定了那时那地有东西要看。

为了社会运动朝这里喷

起初，占领华尔街运动的影响相对较小。反映警察暴力的照片和视频在社交媒体上的传播才是占领运动流行起来的决定性因素。警察朝女性喷胡椒喷雾的奇怪场景出现在了三个不同大陆上，成为了社会运动的催化剂。胡椒喷剂是将红辣椒高度浓缩后装进喷雾器里，此装备在1973年取得专利，但它的第一次使用是在1994年，使用者是纽约警察¹⁷。

2011年9月24日，数千人观看了纽约警察局警官向三名年轻女性喷胡椒喷雾的视频。她们已经被挡在结实的塑料网后面，而且明显不会对公共秩序造成威胁。年轻白人女性遭受这种不合理暴力的景象令人震惊，而有色人种长久以来都在忍受警察手中的这种暴力，只不过大多数时候都看不见并且也没有公布到网上。该视频像病毒一般传播开来。很快就有慢动作版本被发布到网上，并且插入了字幕，来说明发生了什么事，这



图 85 : YouTube 视频截图, 警官博洛尼亚向抗议者喷撒胡椒粉喷剂

些视频使得该事件一直处于新闻关注之中。黑客团体“匿名者”随后放大截图中的徽章并利用了其中的信息,于9月26日确定视频中的警察就是副巡官安东尼·博洛尼亚(Anthony Bologna)。

两天后的9月28日,第二段视频出现了,视频显示,博洛尼亚向抗议者喷胡椒喷雾明显就是为了迫使他们为他让路。虽然,视频公开后,警察部门曾为他做了辩护,但一年后,当案件进入审判阶段时,警察局拒绝继续替他辩护。在民权运动时代,电视曝光了警察的暴力。占领运动的绝大部分时间都没有电视镜头参与拍摄,但博洛尼亚这个上了年纪的警官可能并不知道新媒体也可以制造出世界性的新闻。视频发出的时候,

占领华尔街运动才持续几天，参加人数也只有几百人，但 2011 年 10 月 5 日，纽约地区工会号召为占领华尔街运动进行一次团结游行，这次有 15,000 人参加了游行。美国多地的大学校园也行动了起来。这样的结果有一部分应归功于博洛尼亚警官。

虽然全球媒体都已经宣布追求社会公正的暴动浪潮已经结束，但在 2013 年 6 月，这场浪潮再次席卷而来，这一次发生在土耳其的伊斯坦布尔，其目的是为了保卫伊斯坦布尔的最后一块公共绿地盖齐（Gezi）公园。埃尔多安（Erdogan）政府想要将公园所在地变成一个购物中心、奥斯曼主题公园和清真寺的综合体。与第五章中重建的柏林城堡一样，这次重建是为



图 86：照片，《穿红衣的女子》

了在城市中树立一种新形式的社会权威。警察的拙劣应对又一次引起了民众的激烈反应。

又是一张女性被喷胡椒喷雾的照片，它也如同病毒般扩散开来。这张照片如今名为《穿红衣的女子》(*The Woman in Red*)。在照片中，一个戴着防毒面具的警察正在向一名年轻女子喷胡椒喷雾，喷力大得使她的头发四下飞散，而这名女子穿着得体并没有威胁性。不过，这张照片并不是由抗议者拍摄的，而是由媒体巨头路透社拍摄并公布的。这一起源于社会运动组织内部的拍摄手法，如今也被纳入主流媒体的策略之中。

随后巴西又有相似的事件发生。政府在为世界杯和奥运会大建体育场馆的同时却提高了人们的基本交通费用，数万人突然涌向街头对此进行抗议。社会公平意识被唤醒。这次拍到一名女性被胡椒喷雾喷射镜头的是一位美联社的摄影师。

与伊斯坦布尔发生的一样，一名手无寸铁、只挎了一个夏天用的手袋的女子成了一名全副武装的警察的直接攻击目标。随意使用胡椒喷雾已经成了家常便饭，而唯一的差别就是主流媒体现在开始报道此类事件了。主流媒体这么做，对于相关社会运动来说是一个明显的推动。警察用胡椒喷雾喷射抗议者的眼睛，确保他们看不见东西，这样的行为透露出“快走，这里没什么可看的”观念。但是媒体对于这种场面的再现，使得更多人加入到抗议中来。这种起初作为社交媒体模仿因子的图像，后来演变成了主流媒体的报道方式，而这种方式无意中强

化了相关事件。抗议传导到社交媒体，又传导到主流媒体，最后又传导到抗议本身，这一连串的关联效应既体现了新的全球环境是怎样变化的，又体现了这些变化本身是如何成为所有对图像感兴趣的人的重要课题。

对于占领运动和其他城市抗议活动来说，在一个充满图像，还有一群具有娴熟视觉分析技巧的观众（虽然他们可能不这么说）构成的媒体世界里工作，是一个优势。99% Tumblr 微博客平台和胡椒喷雾的视频能够迅速扩散，部分原因是它们的观众擅长分享和传播媒体内容。在这些抗议中浮现出一种方法，即需要有意识地去努力创造某种模仿因子——一幅可以广泛复制并传播的视觉图像。99% 这条标语是具有这方面知识的参与者集中讨论的结果，通常大家将它归功于戴维·格雷伯（David Graeber），现在他是伦敦经济学院的教授。为了让这个模仿因子起作用，网络就要先存在。如果某件事情在数十人中进行了分享，就不太可能被控制住了。而分享达到 1,000 人后，仅在 Facebook 上，他们的朋友的朋友总和就将超过 2,500 万。占领华尔街运动建起了一个网络，通过该网络，它可以直接联系数十万人，这数十万人再经过二度传播，就会触及庞大的受众群。

除了“行动”是正确的，其他的都不重要。“占领”这个词触及了 2011 年的一条主线，其中又产生了许多分支，涉及的范围从博物馆占领运动、科技占领运动到学生贷款占领运动。

(2011年,以华尔街占领运动为开始,后续许多反抗运动均以占领一词作为开头,文中所提到的学生贷款占领运动就是在美国发生的,由无法支付学费贷款的学生发起的,用占领学校大楼等公共场所的形式表达他们对学费上涨、学生日益沉重的经济负担的不满)。手工自制的媒体宣传物产生于占领华尔街运动中,后续运动继续沿用这种媒体宣传方式,在这些反抗运动的场合,专业生产媒体宣传物似乎难以触及日常生活中的困难。2011年的视觉文化行动主义在城市公共空间和社交媒体网络上创造、表现并传播了文化基因,从而创造、影响并拓展了一个政治主体,与“我们都是那99%”运动中的主体相同。

也许在全球性城市里掀起的这股反抗浪潮已经结束了,或者如参与这些反抗运动的人所认为的那样,这些反抗最终被镇压了。但是,这些不和谐的,而且通常都是很醒目的动荡瞬间依然是全球景观的一个特点。2013—2014年,基辅独立广场起义是一场针对政府的坚决起义,起义的动机从未明确,但起义最终导致了乌克兰的分裂。同一时期,泰国曼谷的抗议活动实际上是要反对民主选举。因此,城市反抗运动的出路和动机并不是一致的或者确定的。

如果我们放眼世界,就会看到城市化水平的提高、大量年轻人失业和气候变化等因素组合在一起所引起的骚乱必定还会继续。2013年,希腊和西班牙年轻人失业率超过50%,而欧元区国家联合体的此项数字为25%。在南非,多达59%的年

轻人处于失业中，该数字恰好与密歇根州底特律市的相同。根据巴勒斯坦当局的统计，2013年有41%的巴勒斯坦年轻人没有工作，而在2014年就发生了重大骚乱，尤以加沙为甚。¹⁸2014年，一个由11位退休海军将领组成的团队发布了气候变化对于国家安全影响的报告，报告指出，在2007年以来的七年时间里，这些影响已经从一个威胁乘数变为了一种“冲突催化剂”。¹⁹在同一周里，科学家报告说，南极西部冰层将会分离并融化，从而导致海平面上升10英尺，虽然这个过程可能需要几个世纪。

城市人口中的大多数生活在三角洲和沿海城市中，海平面上升将对这类地区造成威胁，而生活在这些区域的人口数量还在持续增长，并且其中有10亿人生活是在非正规住宅里，或者称为贫民窟更合适（戴维斯 [Davis]，2006）。这意味着发展中国家中每三个人中就有一个生活在贫民窟里。所有新的城市体验发生在占世界总面积不到3%的地方，而这些新体验与城市所创造的变化间存在紧密的联系。这些城市人口正日益网络化，即使在发展中国家也是如此。自拍照只是这个网络中出现的第一种形式。想象一下“人民”的自拍照吧。我们可以把所有这些看作是持续变化的一种催化剂，除此以外，很难把它比作其他东西，而其与整个社会的反应方式我们还无法完全预料和想象。所有关于这些变化的报告中，最显著的特征之一就是呼吁对未来有一个更加美好的设想。这个设想的核心就是图像。虽然视觉文化需要日复一日地面对这个大到令人无法观

看的世界，并对其所发生的变化努力做出回应，但这一切是对未来做设想时必不可少的。在某个层面上，视觉文化是学术的“第一响应者”，将当下的情形和久远的历史联系起来。它试图将每天围绕在我们身边的全部视觉噪声看成是新的日常状态。它还让我们学会了去领悟视觉想象、视觉思考、视觉化这三者是怎样结合在一起，并且造就了我们生活其中并试图改变的这个世界。

后记：视觉行动主义

那什么才是视觉文化呢？它已经演变为一种实践形式，可以称之为视觉思考。视觉思考不只是一种我们需要学习的东西；我们必须亲自与之接触。我们所说的视觉文化实践在过去二十五年里已经经历了几个版本，如今它汇聚在视觉行动主义周围。对于许多艺术家、学者以及认为自己是视觉行动主义者的人来说，视觉文化是一种创造变化可能的方式。如果我们回顾这本书中所概述的视觉文化解释，就能明白这种观念是如何产生的。

正如我们在第一章看到的，当视觉文化在1990年左右成为研究的关键词和焦点时，它以视觉和媒体表达为中心，尤其是大众和流行文化中的表达。那个时候，要让人迅速理解与视觉文化有关的问题，就说它是与芭比娃娃、《星际迷航》剧集以及麦当娜的一切事情有关的东西。由此我们应该明白，人们主要关注的是身份，尤其是性别和性身份是怎样在流行文化里表现的，以及艺术家和电影拍摄者是用什么方式来对这种表现



图 87：扎内勒·穆霍莉，《自拍像》

做出反应的。我的意思不是说这些问题不再重要了，而是说我们参与的方式改变了。

南非摄影师扎内勒·穆霍莉（Zanele Muholi，1972—）就

是一个重要的例子。她称自己为“黑人女同性恋”和视觉艺术家。她的自拍像与我们第一章看到的福索的自拍像有某种共鸣。二者都使用豹纹作为“非洲”的标志。二人都戴着眼镜，穆霍莉的厚重镜框表明她是一个知识分子，而福索的太阳镜只是他恶搞的一个道具。穆霍莉的帽子使得她置身于现代的都市南非中。最重要的是，她直面镜头的眼神提出了看与被看的权利。

南非宪法赋予了同性恋自由，但这个群体每天都会遇到针对同性恋的暴力，这两者之间的紧张状态体现在了她的作品之中。各种性取向的人均受法律保护仅存在于理论中，而在城镇里，法律保护经常是无效的。穆霍莉的作品展示了她和南非其他同性恋者在这种暴力下的生活和相爱（劳埃德 [Lloyd]，2014）。她希望被看成是一名黑人女同性恋者，并且希望她的同伴们可以接纳这一点。2014年，在旧金山国际视觉文化协会的会议上，穆霍莉作了主题发言，题目是“视觉行动主义”。在数百名与会者看来，她作品中所暗含的问题在全世界都存在：在全球化时代里，一个公民意味着什么？在全球化的社会里，谁能在地区和国家层面代表我们？如果国家不能用行动来支持它自己的宣言，我们该如何在视觉上和政治上代表自己？

人们转而思考“代表”的意义，这种转变以2001年左右的参与式运动口号“他们不代表我们”为开端，我们在第七章讨论过这一点，上述这些问题与这种转变也产生了共鸣。从

19 世纪英国宪章派声称代表英国一直到阿拉伯之春运动，“他们不代表我们”这个观念现在看起来更像是现代历史中的一个重复主题。

2007 年开始的金融危机在爱尔兰引发了失业、移民和政府中的普遍危机感。艺术和博物馆成为了人们尝试去思考如何应对这种危机的场所。艺术家梅格斯·莫利（Megs Morley）和汤姆·弗拉纳根（Tom Flanagan）偶然发现了卡尔·马克思在 1867 年写下的一些笔记，这些笔记是用于在爱尔兰的一场演讲的，它们看上去有一种不可思议的熟悉感：

人民群众的处境在恶化，而他们的国家正接近一场危机的边缘（与 1864 年的饥荒情形相似）。（马克思，1867）

莫利和弗拉纳根让三位作家就“爱尔兰的问题”设想了各自的演讲，随后让演员们在爱尔兰国家剧院表演演讲并拍摄



图 88：莫利和弗拉纳根，《爱尔兰的问题》（*The Question of Ireland*）截图

下来。

最终的成果是一部时长为一小时的电影，由三块银幕同步播放，这部电影将前卫电影的视觉语言与公众演讲中的经典政治修辞结合到了一起。这实际上是一场表演，但它试图从中发现的是国家特性，而不是个人特性。莫利和弗拉纳根回到革命的往昔，来寻找可能的未来。爱尔兰是一个新国家，成立还不到一个世纪，人们对它怀有极大的期待，但是这些期待却一直未能实现，电影的第二部分（上面的截图）对此进行了思考。演讲者总结道，它需要的是一场革命，但不是马克思主义意义上的“革命与愿景有关……一场关于愿景、关于目标、关于希望的革命”这场革命不是暴力式的、对抗式的，而是以“爱自己”的简单行为在这个以自谦式俏皮话而著称的国家开始。虽然这是一部在艺术画廊和博物馆里展示的电影，但它的意图和希望是在爱尔兰创造变化，而首先就是愿景的改变。

“他们不代表我们”（这句话的所有意思层面）的含义就是，我们必须找到代表自己的方式，这一点已经变得很明确了。从自拍照到全新的“人民”概念以及看到人类世，这些视觉行动主义如今正努力实现这种改变。从阿富汗到乌克兰，尤其是中东地区，战争正在持续，而这些努力就在战争的背景下进行着。这不是一项短期的事业，它需要思考我们该怎样作为一个整体来生活。

在底特律，99岁的活动家兼哲学家格雷丝·李·博格斯

(Grace Lee Boggs) 每次开会都用同一个问题开场：“世界时钟现在是几点了？”

在影片《美国革命》(*American Revolutionary*, 2014, 格雷斯·李执导)的开场镜头中, 博格斯若有所思地说道: “我为没有生活在底特律的人们感到遗憾。”当你注视着这位(当时)95岁高龄的老人在这座城市若干废墟中的一座上小心地挪动着她的助步车时, 你可能会怀疑她是否是认真的。博格斯将她的一生都献给了底特律。她在1955年来到底特律, 当时它是全球汽车工业的中心。底特律给世界带来了流水线、便宜的交通工具、个人购车贷款以及博格斯想要指出的, 源于汽车的全球变暖。在她看来, 我们现在必须着手进行她所说的“有

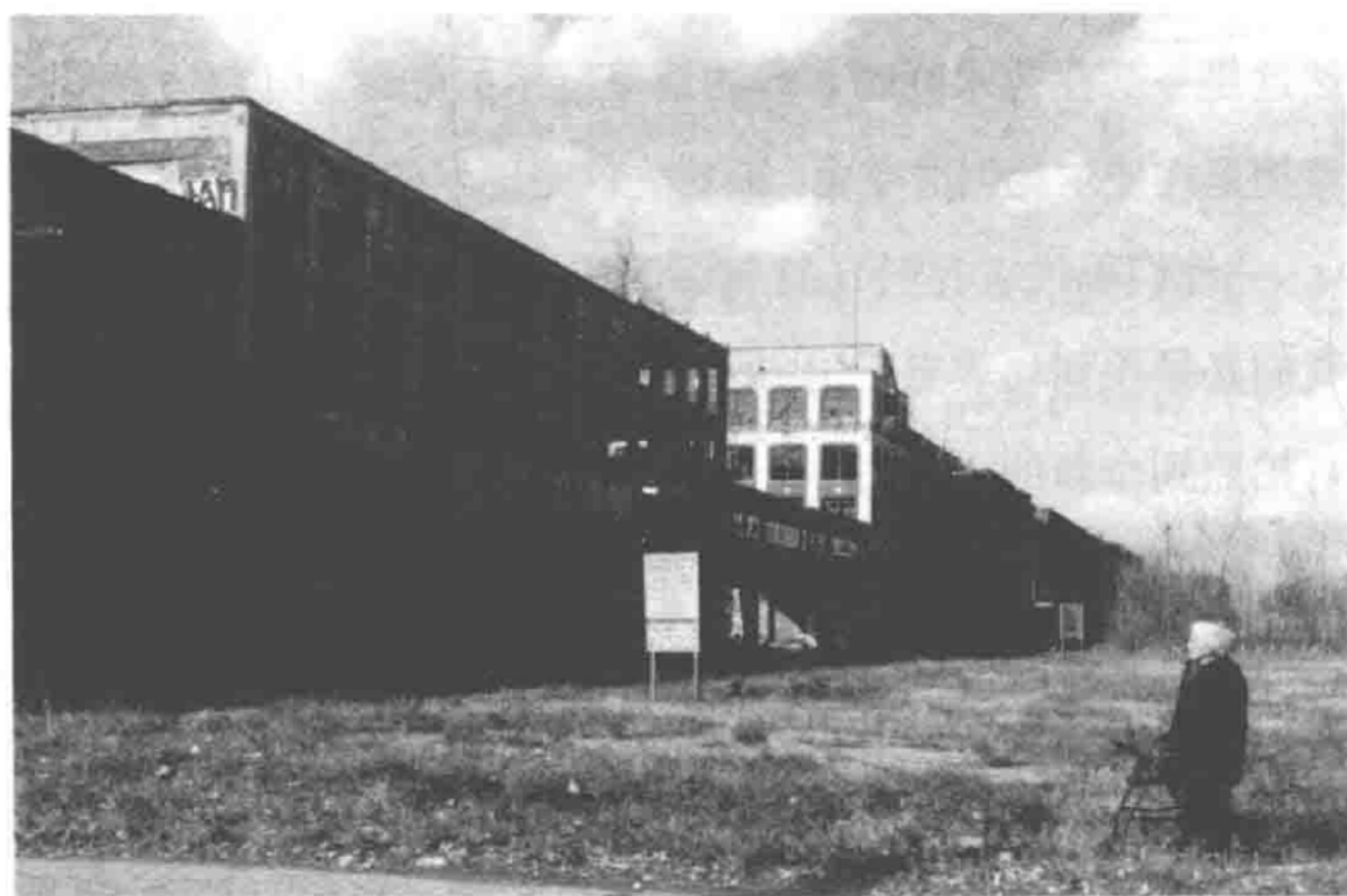


图 89 :《美国革命》截图, 格雷斯·李执导

· 远见的规划”，来思考在工业和化石燃料为基础的文化结束之后的生活。她认为这是一项振奋人心且使人解放的事业，是一个从“生存变为生活”的机会。尽管根据现有的官方数字，城市贫困情况严重（占人口 81% 的非裔市民中有 42% 是贫困人口），但格雷斯·李·博格斯认为底特律的未来又一次重新开始了。

在格雷斯看来，我们都生活在某种形式的“底特律”中。所谓的“全球化”就是从工业经济向其他经济形式进行转变。福特公司在底特律的工厂里创造出了流水生产线。工人不断重复着同样的工作，因为这种劳动分工能够让整个工厂生产更多的汽车。在现代的福特工厂中，大部分工作是由机器人完成的，它们在飞溅的火花中进行焊接和喷漆，而这种环境对人来说可能是危险的。剩下的由人工劳动力的一项工作就是想办法让流程更加高效。丰田公司有一群工人发现，如果进行一些改进，喷涂车间的人员可以从八个人减到三个。丰田公司奖励了他们，但是全世界的丰田喷涂车间都解雇了八人中的五人。流水线被称为“福特主义”，而意大利哲学家保罗·维尔诺（Paolo Virno）将新的工作方式称为“丰田主义”，这都是有渊源的（2004）。

有远见的规划可以让我们思考，如何运用创造力让结局变得更好，而不是削减岗位来提高利润。这是另一种形式的视觉行为主义。全世界的人们得出了相似的结论，并且找到了想象

变化的新方式。德国的一项民意调查发现，24%的年轻人希望成为一名艺术家。我不认为会有四分之一的德国人突然想要成为艺术家或雕塑家。实际上在全球经济中，艺术或许是为自己而生活的唯一方式，它与主流的所谓“服务经济”截然相反，在“服务经济”中，我们不是为彼此工作，而是为其他人的利益工作。从 YouTube 到 Snapchatting，参与式媒体在全球范围内激增，这种情况的背后原因是人们渴望用另一种方式生活。青少年博客和在 YouTube 视频频道挖掘了数千万的观众。在韩国，有 3,200 万人观看了 2014 年英雄联盟电子游戏锦标赛。甚至博物馆也卷入了其中。计划中的 M+ 博物馆被描述为一座“全新的香港视觉文化博物馆”。它预计于 2018 年开馆，却已经在这个城市引发了关于视觉文化含义的热烈讨论：这是思考全球性城市中当代艺术的一个方式吗？或者它是日常实践，例如涂鸦、书法、功夫电影以及香港充满活力的城市生活的其他方面的集合吗？最传统的博物馆正在改变。2014 年，伦敦的维多利亚和阿尔伯特博物馆举办了一场名为“不听话的对象”（Disobedient Objects）的展览，想要表现“政治行动主义是如何推动那些挑战艺术与设计的标准定义的大量新颖设计和集体创意的”。其中一件作品是一个巨大的充气鹅卵石，它是由折中主义电气团体（Eclectic Electric Collective）创作的，作为街头展示之用。鹅卵石原先被用来建造路障，而气球是鹅卵石的双关语。当配备着防暴装备的警察不得不到处奔跑来弄破这

些气球时，气球成了一种嘲弄，它讽刺了政府为了控制平民而采用的军事化方式。

在密苏里州的弗格森（Ferguson），2014年8月29日警察枪击迈克尔·布朗（Michael Brown）之后，我们可以看到同样情形的另一面。布朗当时已经举起了手，基于这条信息，活动分子们在那一天创造了口号“举起手了，不要开枪”。大多数口号都是设计出来的，而这次的口号是对迈克尔·布朗生命中最后话语的再现。通过现场视频和社交媒体，这句口号迅速为人所知。自拍时代的这一代人与街头活动互动，产生了第一批作品，而“举起手了，不要开枪”就是其中之一，因为它创造了抗议者的全新自我形象。即使关于真实情景的媒体描绘和陈述被遮掩了，但这一口号使发生了什么变得可见。大陪审团裁定不对开枪射杀布朗的警察达伦·威尔森（Darren Wilson）进行刑事起诉，这让“举起手了”的文化产品风靡美国，甚至全世界。伦敦和其他地方使用这句口号发起了声援行动。

在视觉行动者的事业中，出现了可供选择的视觉词汇。这是集体协作的结果，其中包括存档、网络化、研究、制图等等，这一切都服务于创造变化这一愿景。这些都是前言中的视觉文化工具力图实现的目标。在1990年，针对艺术、电影和大众传媒描画我们的方式，我们可以用视觉文化来批评和反击。今天，我们可以主动用视觉文化来创作新的自我形象、新的看与被看的方式以及新的看世界的方式。那就是视觉行动主

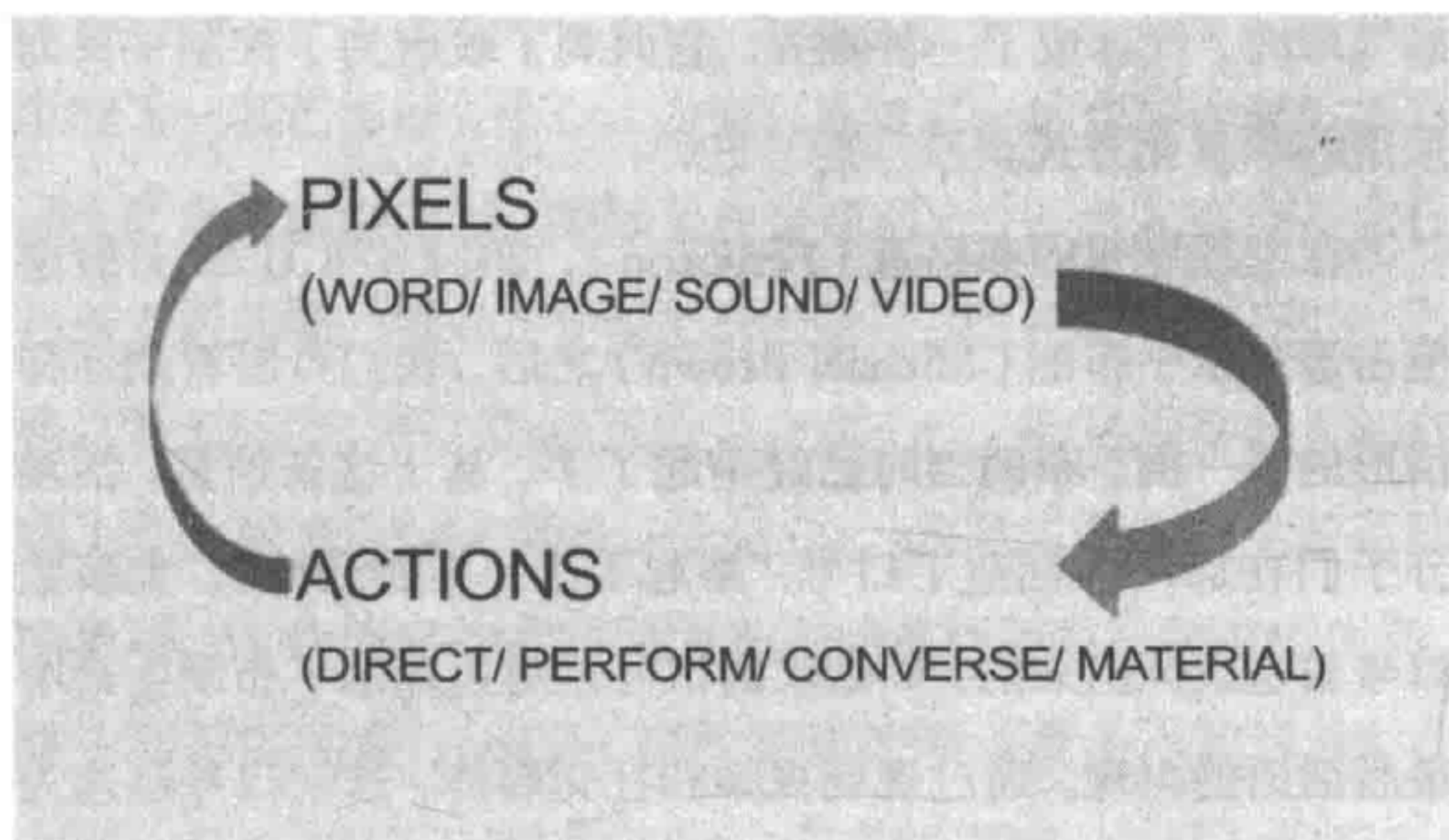


图 90：视觉行动图示

义。在本书结尾，或许我们可以将它更加简化。

视觉行动主义是像素和创造变化的行动之间的互动。从文字处理机创作的话语到所有形式的图像、声音和视频都是像素。而我们运用那些文化形式来创造变化时所做的事情就是行动，行动可大可小，从直接的政治活动到一场表演——无论是日常生活中还是在剧院里——一次对话或一件艺术品。当我们学会了如何看这个世界时，只是完成了必需步骤之一。改变它才是最终目的。

延伸阅读

ABBAS, ACKBAR (2012)

'Faking Globalization', in Mirzoeff (2012)

ABBATE, JANET (1999)

Inventing the Internet (Cambridge, MA: MIT Press)

ABEL, ELIZABETH (2010)

Signs of the Times: The Visual Politics of Jim Crow (Berkeley: University of California Press)

ADAMS, RACHEL (2001)

Sideshow USA (Chicago: University of Chicago Press)

AGGER, BEN (2012)

Oversharing: Presentations of Self in the Internet Age (New York: Routledge)

ANDERSON, BENEDICT (1991)

Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism (London: Verso)

AUDUBON, JOHN JAMES (1999)

Writings and Drawings (Washington DC: Library of America)

AUDUBON SOCIETY (2007)

'Common Birds in Decline'

<http://birds.audubon.org/common-birds-decline>

AW, TASH (2013)

Five Star Billionaire (London: Fourth Estate)

AZOULAY, ARIELLA (2008)

The Civil Contract of Photography (New York: Zone Books)

BAVELIER LAB

‘Brain and Learning’

<http://cms.unige.ch/fapse/people/bavelier>

BEAUVOIR, SIMONE DE (1947)

The Second Sex (New York: Norton)

BENJAMIN, WALTER (1968)

‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’, tr. Harry Zohn (from a 1935 essay), in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken)

BENJAMIN, WALTER (1999)

The Arcades Project (Cambridge, MA: Belknap Press)

BERGER, JOHN (1973)

Ways of Seeing (Harmondsworth: Pelican)

BERGER, MAURICE (2010)

For All the World to See: Visual Culture and the Struggle for Civil Rights (New Haven: Yale University Press)

BLUM, ANDREW (2013)

‘Children of the Drone’

www.vanityfair.com/culture/2013/06/new-aesthetic-james-bridle-drones

BOGGS, GRACE LEE (2011)

The Next American Revolution: Sustainable Activism for the Twenty-First Century (Berkeley: University of California Press)

BRIDLE, JAMES (2012)

Dronestagram: The Drone’s-Eye View

<http://booktwo.org/notebook/dronestagram-drones-eye-view>

BRYSON, NORMAN, MICHAEL ANN HOLLY AND KEITH MOXEY (EDS.) (1994)

Visual Culture: Images and Interpretations (Hanover, NH: Wesleyan University Press)

BUCK-MORSS, SUSAN (1992)

‘Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered’, *October*, vol. 62 (Autumn)

- BUTLER, JUDITH (1990)
Gender Trouble (New York: Routledge)
- CARLYLE, THOMAS (1840)
On Heroes and Hero-Worship (London)
- CARSON, RACHEL (1962)
Silent Spring (New York: Houghton Mifflin)
- CASTELLS, MANUEL (1996)
The Rise of the Network Society (Oxford: John Wiley-Blackwell)
- CERTEAU, MICHEL DE (1984)
The Practice of Everyday Life, tr. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press)
- CHABRIS, CHRISTOPHER, AND DANIEL SIMONS (2010)
The Invisible Gorilla: How Our Senses Deceive Us (New York: Harmony)
- CHUN, WENDY HUI KYONG (2006)
Control and Freedom: Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics (Cambridge, MA: MIT Press)
- CHUN, WENDY HUI KYONG (2011)
Programmed Visions: Software and Memory (Cambridge, MA: MIT Press)
- CLARK, ROY PETER (2013)
'Me, my selfie and I'
<http://edition.cnn.com/2013/11/23/opinion/clark-selfie-word-of-year>
- CLARK, T. J. (1973)
The Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution (London: Thames & Hudson)
- CLAUSEWITZ, CARL VON ([1832] 2006)
On War, tr. J. J. Graham (Project Gutenberg)
- CNA MILITARY ADVISORY BOARD (2014)
National Security and the Accelerating Risks of Climate Change (Alexandria, VA: CNA Corporation)

COAL + ICE

<http://sites.asiasociety.org/coalandice>

COLE, ERNEST (1967)

House of Bondage (New York: Random House)

COLL, STEVE (2014)

'The unblinking stare'

<http://www.newyorker.com/magazine/2014/11/24/unblinking-stare>

COLUMBIA LAW SCHOOL (2012)

Counting Drone Strike Deaths (New York: Human Rights Clinic, Columbia Law School)

COMOLLI, JEAN-LOUIS (1980)

'Machines of the Visible', in Teresa de Lauretis and Stephen Heath (eds.), *The Cinematic Apparatus* (London & Basingstoke: Macmillan)

COULDRY, NICK, AND NATALIE FENTON (2011)

'Occupy: Rediscovering the General Will in Hard Times'

<http://www.possible-futures.org/2011/12/22/rediscovering-the-general-will>

CRARY, JONATHAN (2014)

24/7 (New York: Zone)

DAVIS, MIKE (2006)

Planet of Slums (New York: Verso)

DELEUZE, GILLES (1992)

'Postscript on the Societies of Control', *October*, vol. 59 (Winter)

DER DERIAN, JAMES (2009)

Virtuous War: Mapping the Military-Industrial-Media-Entertainment-Network (New York: Routledge)

DESCARTES, RENÉ (1637)

Discourse on Method (as *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*) (Paris)

DI JUSTO, PATRICK (2013)

'Object of Interest: Pepper Spray'

<http://www.newyorker.com/tech/elements/object-of-interest-pepper-spray>

EDWARDS, PAUL (1996)

The Closed World: Computers and the Politics of Discourse in Cold War America (Minneapolis: University of Minnesota Press)

EDWARDS, PAUL (2010)

A Vast Machine: Computer Models, Climate Data, and the Politics of Global Warming (Cambridge, MA: MIT Press)

EMARKETER (2013)

'Digital Set to Surpass TV in Time Spent with US Media' <http://www.emarketer.com/article/digital-set-surpass-tv-time-spent-with-us-media/1010096#sthash.tewzdbeq.dpuf>

FANON, FRANTZ (1967)

Black Skin, White Masks, tr. Charles Lam Markmann (New York: Grove)

FELLEMAN, D. J., AND D. C. VAN ESSEN 1991

'Distributed hierarchical processing in the primate cerebral cortex', *Cerebral Cortex*, Jan/Feb, vol. 1, no. 1: pp. 1-47

<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/1822724>

FM 3-24 (2006)

Counterinsurgency (Washington DC: US Army and Marine Corps)

FOUCAULT, MICHEL (1970)

The Order of Things, tr. A. M. Sheridan Smith (London: Tavistock)

FRIEDAN, BETTY (1963)

The Feminine Mystique (New York: Norton)

FRIEDBERG, ANNE (1994)

Window Shopping: Cinema and the Postmodern (Berkeley: University of California Press)

GALLESE, VITTORIO (2003)

'The manifold nature of interpersonal relations: the quest for a common mechanism', *Philosophical Transactions of the Royal Society B* (2003): pp. 358, 517–28

GALLOWAY, ALEXANDER R. (2012)

The Interface Effect (New York: Polity)

GANZEER (2011)

'Practical Advice', *Bidoun* #25 (Summer): pp. 39–43

GANZEER (2014)

'Concept Pop', *The Cairo Review of Global Affairs*, 6 July 2014
<http://www.aucegypt.edu/gapp/cairoreview/Pages/articleDetails.aspx?aid=618>

GIBSON, WILLIAM (1984)

Neuromancer (New York: Harper Collins)

GOLDBLATT, DAVID ([1966] 1975)

Some Afrikaners Photographed (Johannesburg: Murray Crawford)

GOUREVITCH, PHILIP, AND MORRIS, ERROL (2008)

Standard Operating Procedure DVD

GRAEBER, DAVID (2013)

The Democracy Project: A History, A Crisis, A Movement (New York: Random House)

GRUSIN, RICHARD (2010)

Premediation: Affect and Mediality After 9/11 (New York: Palgrave)

HALBERSTAM, JUDITH (1998)

Female Masculinity (Durham, NC: Duke University Press)

HALBERSTAM, JACK (2012)

Gaga Feminism Sex, Gender and the End of the Normal (Boston: Beacon)

HALBERSTAM, JACK (2013)

'Charming for the Revolution: A Gaga Manifesto', *e-flux* #44 (April 2013), <http://www.e-flux.com/journal/charming-for-the-revolution-a-gaga-manifesto>

HARVEY, DAVID (2013)

Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution (New York: Verso)

HOGAN, WESLEY C. (2009)

Many Minds, One Heart: SNCC's Dream for a New America (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press)

JACQUES, MARTIN (2011)

When China Rules the World (New York: Penguin)

LACAN, JACQUES (2007)

'The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience', in *Ecrits*, tr. Bruce Fink (New York: Norton): pp. 75-82

LASCH, PEDRO (2010)

Black Mirror/Espejo Negro (Durham NC: Nasher Museum of Art)

LLOYD, ANG (2014)

'Zanele Muholi's New Work Mourns and Celebrates South African Queer Lives', *Africa Is a Country*, 20 March 2014
<http://africasacountry.com/zanele-muholis-new-work-mourns-and-celebrates-south-african-queer-lives>

LOIPERDINGER, MARTIN, AND BERND ELZER (2004)

'Lumière's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth', *The Moving Image*, vol. 4, no. 1 (Spring): pp. 89-118

LOSH, ELIZABETH (2014)

'Beyond Biometrics: Feminist Media Theory Looks at Selficity'
http://d25rsf93iwlmg.cloudfront.net/downloads/liz_losh_beyondbiometrics.pdf

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1979)

The Postmodern Condition (Minneapolis: University of Minnesota Press)

MCLUHAN, MARSHALL (1962)

The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man (Toronto: University of Toronto Press)

MCLUHAN, MARSHALL (1964)

Understanding Media: The Extensions of Man (New York: McGraw-Hill)

MCLUHAN, MARSHALL, AND Q. FIORE WITH J. AGEL (1967)

The Medium is the Massage: An Inventory of Effects (New York: Random House)

MARCHE, STEPHEN (2013)

'Sorry, Your Selfie Isn't Art'

<http://www.esquire.com/blogs/culture/selfies-arent-art>

MARX, KARL (1867)

'Notes for an Undelivered Speech on Ireland' <http://www.marxists.org/archive/marx/iwma/documents/1867/irish-speech-notes.htm>

MATURANA, H. R. (1980)

'Biology of cognition', in H. R. Maturana and F. J. Varela, *Autopoiesis and Cognition* (Dordrecht: D. Reidel): pp. 2-58

MAVOR, CAROL (1999)

Becoming: The Photographs of Clementina, Viscountess Hawarden (Durham NC: Duke University Press)

MIÉVILLE, CHINA (2009)

The City and the City (New York: Del Rey)

MILLWARD, STEPHEN (2014)

'China's 450 million online video viewers watch 57 billion hours of vids every month' <https://www.techinasia.com/china-has-450-million-online-video-viewers-2013-infographic>

MIRZOEFF, NICHOLAS (2005)

Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture (London: Routledge)

MIRZOEFF, NICHOLAS (2012)

The Visual Culture Reader, 3rd edition (London: Routledge)

MITCHELL, W. J. T. (2005)

'There Are No Visual Media', *Journal of Visual Culture*, August 2005, vol. 4, no. 2: pp. 257-66

MITCHELL, W. J. T. (2011)

Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present (Chicago: University of Chicago Press)

MULVEY, LAURA (1975)

'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen* 163 (Autumn): pp. 6-18

MUMFORD, LEWIS (1961)

The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects (Orlando, FL: Harcourt)

NASSI, JONATHAN J., AND EDWARD M. CALLAWAY

'Parallel processing strategies of the primate visual system', *Nature Reviews Neuroscience* 10 (1 May 2009): pp. 360-72

NIXON, ROB (2011)

Slow Violence and the Environmentalism of the Poor (Cambridge MA: Harvard University Press)

NORA, PIERRE (2006)

Realms of Memory: Rethinking the French Past (New York: Columbia University Press)

ORESQUES, NAOMI, AND ERIK CONWAY (2010)

Merchants of Doubt: How a Handful of Scientists Obscured the Truth on Issues from Tobacco Smoke to Global Warming (New York: Bloomsbury)

ORWELL, GEORGE (1937)

The Road to Wigan Pier (London: Gollancz)

PARKER, ROZSIKA, AND GRISELDA POLLOCK (1981)

Old Mistresses: Women, Art and Ideology (London: Routledge & Kegan Paul)

PARKS, LISA (2005)

Cultures in Orbit (Durham, NC: Duke University Press)

PHELPS, EARLE B., GEORGE A. SOPER AND RICHARD H. GOULD (1934)

'Studies of Pollution of New York Harbor and the Hudson River', *Sewage Works Journal* 6, no. 5: pp. 998-1008

PILLAY, DEVAN (2013)

'The second phase – tragedy or farce?', in *New South African Review* 3 (Johannesburg: University of Witwatersrand Press)

RAMACHANDRAN, V. S. (2011)

The Tell-Tale Brain: A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human (New York: Norton)

RANCIÈRE, JACQUES (2001)

'Ten Theses on Politics', tr. Davide Panagia and Rachel Bowlby, *Theory & Event*, vol. 5, no. 3

RUDWICK, MARTIN J. S. (2005)

Bursting the Limits of Time: The Reconstruction of Geohistory in the Age of Revolution (Chicago: University of Chicago Press)

SCHECHNER, RICHARD (2002)

Performance Studies (New York: Routledge)

SCHIVELBUSCH, WOLFGANG (1987)

The Railway Journey: The Industrialization and Perception of Time and Space in the Nineteenth Century (Berkeley: University of California Press)

SCHMIDT, ERIC, AND JARED COHEN (2013)

The New Digital Age: Reshaping the Future of People, Nations and Business (New York: Knopf)

SELFIECITY

Investigating the style of self-portraits (selfies) in five cities across the world

<http://selfiecity.net>

SHIRKY, CLAY (2008)

Here Comes Everybody: The Power of Organizing Without Organizations (New York: Penguin)

SITRIN, MARINA (2006)

Horizontalism: Voices of Popular Power in Argentina (Oakland: AK Press)

SNYDER, JOEL (1985)

'Las Meninas and the Mirror of the Prince', *Critical Inquiry*, vol. 11, no. 4 (June), pp. 539–73

SPERI, ALICE (2014)

'International and Egyptian Street Artists Join Forces Against Sisi', *VICE News* <https://news.vice.com/article/international-and-egyptian-street-artists-join-forces-against-sisi>

STAROSIELSKI, NICOLE (2012)

'"Warning: Do Not Dig": Negotiating the Visibility of Critical Infrastructures', *Journal of Visual Culture* (April), vol. 11, no. 1: pp. 38-57

STIGLITZ, JOSEPH (2011)

'Of the 1%, by the 1%, for the 1%'

<http://www.vanityfair.com/society/features/2011/05/top-one-percent-201105>

SZE TSUNG LEONG (2004)

'History Images'

http://www.szetsungleong.com/texts_historyimages.htm

THOMPSON, E. P. (1991)

'Time, Work-Discipline and Industrial Capitalism', in E. P. Thompson, *Customs in Common: Studies in Popular Culture* (New York: The New Press)

VERTOV, DZIGA (1984)

Kino Eye: The Writings of Dziga Vertov (Berkeley: University of California Press)

VIRNO, PAOLO (2004)

A Grammar of the Multitude, tr. Isabella Bertolotti and James Cascaito (New York: Sémiotext(e))

VLADISLAVIC, IVAN (2009)

Portrait with Keys: The City of Johannesburg Unlocked (New York: Norton)

WALLACE, DAVID FOSTER (2007)

'Deciderization 2007 - a Special Report', Introduction to *Best American Essays 2007* (New York: Mariner Books)

WEIZMAN, EYAL (2007)

Hollow Land: Israel's Architecture of Occupation (London: Verso)

WERREL, CAITLIN E, AND FRANCESCO FEMIA (2013)

The Arab Spring and Climate Change, The Center for Climate Security <https://climateandsecurity.files.wordpress.com/2012/04/climatechangearabspring-ccs-cap-stimson.pdf>

WUEBBLES, DONALD (2012)

'Celebrating Blue Marble', *Eos*, vol. 93, no. 49 (December): pp. 509-10

插图说明

1. NASA / Apollo 17 crew, 'Blue Marble', NASA Johnson Space Center, 7 December 1972
2. Aki Hoshide, selfie, 2012
3. NASA / NOAA / GSFC / Suomi NPP / VIIRS / Norman Kuring, 'Blue Marble', NASA, 2012, Goddard Space Flight Center Image by Reto Stöckli (land surface, shallow water, clouds); enhancements by Robert Simmon (ocean color, compositing, 3D globes, animation); data and technical support: MODIS Land Group; MODIS Science Data Support Team; MODIS Atmosphere Group; MODIS Ocean Group additional data: USGS EROS Data Center (topography); USGS Terrestrial Remote Sensing Flagstaff Field Center (Antarctica); Defense Meteorological Satellite Program (city lights) / NASA
4. Louis Daguerre, untitled (shells and fossils), 1839
5. J. M. W. Turner, *Rain, Steam and Speed*, 1844, © National Gallery, London / Art Resource, NY
6. William Kilburn, *Chartists at Kennington Common*, 1848, Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II, 2014
7. Roberto Schmidt, President Barack Obama (R) and British Prime Minister David Cameron pose for a selfie picture with Denmark's Prime Minister Helle Thorning-Schmidt (C) next to US First Lady Michelle Obama (R) during the memorial service of South African former president Nelson Mandela at the FNB Stadium (Soccer City) in Johannesburg on 10 December 2013, Getty Images
8. Diego Velázquez, *Las Meninas or The Family of Philip IV*, 1656 (oil on canvas, 316 × 276 cm), Madrid: Museo del Prado; photo: Album / Art Resource, NY
9. Pedro Lasch, *Liquid Abstraction / Abstracción líquida [S3BM1A]*, 2012, from *Black Mirror / Espejo Negro*

10. Elisabeth Vigée-Lebrun (attributed to a follower), *Marie-Antoinette*, National Gallery of Art, Washington DC
11. Elisabeth Vigée-Lebrun, *Madame Vigée-Lebrun and her Daughter Julie* (1780–1819) (oil on wood, 130 × 94 cm), Inv.: 3068, Musée du Louvre; photo: Erich Lessing / Art Resource, NY
12. Hippolyte Bayard, *Self-Portrait as a Drowned Man*, 1839
13. Gustave Courbet, *The Wounded Man*, (oil on canvas, 81.5 × 97.5 cm), RF 338; photo: Hervé Lewandowski, Musée d'Orsay, 1845; photo credit © RMN—Grand Palais / Art Resource, NY
14. Henri de Toulouse-Lautrec, *Self-Portrait*, 1880, Toulouse-Lautrec Museum Albi France; photo: Gianni Dagli Orti / The Art Archive at Art Resource, NY
15. Marcel Duchamp. *Self-Portrait in a Five-Way Mirror*, Francis M. Naumann Fine Art / Private Collection
16. Man Ray, *Marcel Duchamp as Rrose Sélavy*, c. 1920–21, ©ARS, NY, Philadelphia Museum of Art (gelatin silver print, 8 1/2 × 6 13/16 inches (21.6 × 17.3 cm)), signed in black ink, at lower right: lovingly, Rrose Sélavy / alias Marcel Duchamp [cursive]; the Samuel S. White 3rd and Vera White Collection, 1957, Philadelphia Museum of Art; photo credit: The Philadelphia Museum of Art / Art Resource, NY
17. Cindy Sherman, untitled film still #21, New York, Museum of Modern Art, 1978
18. Nan Goldin, *Nan One Month After Being Battered* (1984), © Nan Goldin, courtesy Matthew Marks Gallery, NY
19. Samuel Fosso, *The Chief (the one who sold Africa to the colonists)*, 1997, Deutsche Bank Collection, courtesy Galerie Jean Marc Patras, Paris
20. Snapchat website banner ad <http://www.snapchat.com>, 2014
21. René Descartes, 'Vision' (engraving), from *La Dioptrique* following the 'Discours de la Methode' (first published in Leiden in 1637), Bibliothèque de l'Académie de Medecin, Paris
22. Still from 'Invisible Gorilla', D. J. Simons and C. F. Chabris (1999), *Gorillas in our midst: Sustained inattentive blindness for dynamic events*, *Perception* 28, pp. 1059–74; figure provided by Daniel Simons from www.dansimons.com
23. fMRI scan, taken by John Graner, Neuroimaging Department, Walter Reed National Military Medical Center, Bethesda, MD 20889
24. Daniel J. Felleman and David C. Van Essen, 'Hierarchy of Visual Areas', from 'Distributed Hierarchical Processing in the Primate Cerebral Cortex', in *Cerebral Cortex* Jan/Feb 1991, vol.1, no. 1, pp. 1–47; 1047–3211, p. 30
25. Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*. 1942–43 (oil on canvas, 50 × 50

- inches (127 × 127 cm)), given anonymously, The Museum of Modern Art, digital image © The Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY
26. François Boucher, *Diana Leaving Her Bath*, from *The Connoisseur Magazine* (April 1905); photo: HIP / Art Resource, NY
 27. Jacques-Louis David, *Antoine-Laurent Lavoisier (1743–1794) and his Wife (Marie-Anne-Pierrette Paulze, 1758–1836)*, 1788 (oil on canvas, 102 ¼ × 76 ⅝ inches (259.7 × 194.6 cm)), purchase, Mr and Mrs Charles Wrightsman Gift, in honor of Everett Fahy, 1977 (1977.10), © The Metropolitan Museum of Art; image source: Art Resource, NY
 28. Julia Margaret Cameron, *Thomas Carlyle*, c. 1870, Los Angeles: J. Paul Getty Museum; digital image courtesy of the Getty's Open Content Program
 29. 'Kaninchen und Ente' ('Rabbit and Duck'), the earliest known version of the duck-rabbit illusion, from the 23 October 1892 issue of *Fliegende Blätter*, used by Ludwig Wittgenstein in his *Philosophical Investigations*
 30. Yinka Shonibare MBE, *The Scramble for Africa*, 2003, The Pinnell Collection, Dallas
 31. 'Multiplex Set', from: FM-30-21 *Aerial Photography: Military Applications*, Washington DC: War Department, 1944
 32. 'Bombing in Italy', 1944, US Government
 33. U2 Photograph, 14 October 1962, aerial photograph near Los Palacios, San Cristobal, Cuba; photo: Dino A. Brugioni Collection at the National Security Archive, George Washington University
 34. 'Sanitization of Ammunition Depot at Taji', slide from General Colin Powell's presentation to the United Nations, 2003
 35. Pete Souza, 'Situation Room', 1 May 2011, The White House
 36. MQ-1 predator drone, US Air Force photo / Lt Col. Leslie Pratt
 37. Black hornet nano UAV, US Navy photo by Mass Communication Specialist 3rd Class Kenneth G. Takada
 38. Still from Lumière brothers, *Arrival of the Train in the Station, La Ciotat*, 1896
 39. Still from Lumière brothers, *Workers Leaving the Factory*, 1895
 40. Still from *Strangers on a Train*, dir. Alfred Hitchcock, 1956
 41. Still from *Strangers on a Train*, dir. Alfred Hitchcock, 1956
 42. Still from *La Chinoise*, dir. Jean-Luc Godard, 1967
 43. Still from *Shoah*, dir. Claude Lanzmann, 1985
 44. Screengrab from Vision Equipment International webpage
 45. Screengrab from *World of Warcraft*
 46. Google Glass; photo: author

47. Screenshot from Google Glass webpage
48. Charles Marville, *Old Paris*, Los Angeles: Getty Center; digital image courtesy of the Getty's Open Content Program
49. Edouard Manet, *Amazone* (oil on canvas, 73 × 52 cm), Inv.: 1980.5, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; photo: Nimatallah / Art Resource, NY
50. Edgar Degas, *Dans un café* or *L'absinthe*, Ellen Andrée and Marcellin Desboutin, c. 1875–6, Musée d'Orsay, Paris; photo: Erich Lessing / Art Resource, NY
51. Checkpoint Charlie, Berlin, Wikimedia Commons
52. Jack Moebis, 'Woolworth Sit In, Second Day', 2 February 1960, Greensboro, NC; courtesy of Corbis / Greensboro News and Record
53. Sign in District Six Museum, Cape Town, South Africa; photo: author
54. David Goldblatt, *A farmer's son with his nursemaid, Heimweeberg, Nietverdiend, Western Transvaal (3_A9941)*, 1964, San Francisco Museum of Modern Art
55. Ernest Cole, 'Pass Laws', from *A House of Bondage*, 1967, Ernest Cole / The Ernest Cole Family Trust, courtesy of the Hasselblad Foundation
56. Zwelethwu Mthethwa, *Interior*, 2000, courtesy Jack Shainman Gallery and the artist
57. *The Separation Wall*, Israel; photo: Marc Venezia, Wikicommons Media
58. Visualizing Palestine, *Segregated Road System*
59. Thames Town, China; photo: Huai-Chun Hsu, posted to Wikimedia Commons
60. Michael Wolf, from *The Architecture of Density*, photo a39, courtesy of the artist
61. Sze Tsung Leong, Beijingxi Lu, Jingan District, Shanghai, 2004, from *History Images*, courtesy of the artist and Yossi Milo Gallery
62. Pudong, Shanghai; photo: author
63. Jardine Matheson mansion, Shanghai; photo: author
64. Still from *The Matrix*, dir. Wachowski Brothers, 2000
65. Clement Valla, *Postcard from Google Earth*
66. Reprinted from Anthony Costello et al., 'Managing the Health Effects of Climate Change: Lancet and University College London Institute for Global Health Commission', *Lancet* 373, no. 9676 (2009), pp. 1693–1733, with permission from Elsevier, www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0140673609609351
67. Valentine Green, *An Experiment on a Bird in the Air Pump* (after Joseph Wright of Derby), 1769, Hermitage, St Petersburg; photo: HIP / Art Resource, NY

68. John James Audubon, *Passenger Pigeons*, from *Birds of America*, Edinburgh, 1827–38
69. Claude Monet, *Impression: Sun Rising*, 1873 (oil on canvas, 48 × 63 cm), painted in Le Havre, France; critics called Monet and his circle – at first ironically – ‘Impressionists’, after the title of this work; Musée Marmottan–Claude Monet; photo credit: Erich Lessing / Art Resource, NY
70. Claude Monet, *Unloading Coal*, 1875 (oil on canvas, 55 × 66 cm), Inv.: RF 1993-21; photo: Jean-Gilles Berizzi, Musée d’Orsay © RMN-Grand Palais / Art Resource, NY
71. George Wesley Bellows, *Forty-Two Kids*, 1907 (oil on canvas, 42 × 60 1/4 inches (106.7 × 153 cm)), Corcoran Gallery of Art, Washington, DC, Museum purchase, William A. Clark Fund
72. Beijing National Stadium; photo: Peter23 at Wikimedia Commons
73. Anish Kapoor, *London Orbit*; photo: author
74. Sammy Baloji, *Mémoire*
75. *Coal + Ice*, installation view of Coal and Ice in Yixian, China; photo: Jeroen de Vries
76. Harold Fisk, *The Alluvial Valley of the Lower Mississippi River*, US Army Corps of Engineers, 1944
77. US Army Corps of Engineers, *The Mississippi River and Tributaries Project: Designing the Project Flood*, 2008
78. Colectivo Sub, Buenos Aires, 19 December 2001
79. Ganzeer, *Tank and Bread*, Cairo, 2012, from ganzeer.com
80. Still from *The Square*, dir. Jehane Noujaim 2013
81. Adbusters, ‘Big Mac Attack’
82. Adbusters, ‘Occupy Wall Street’
83. Still from ‘WeAreThe99%’ Tumblr
84. ‘Occupy Wall Street’ sign; photo: author
85. Gillian Wearing, *Signs that Say What You Want Them To Say and Not Signs that Say What Someone Else Wants You To Say*, 1992–3, Tate Modern
86. ‘Occupy Wall Street’ sign; photo: anon
87. Still from YouTube video showing Officer Bologna pepper-spraying protestors
88. Osman Orsal, *Woman in Red*, Istanbul, Reuters

注 释

第一章 如何观看自己

1. Foucault [1966] 1970, pp. 14-15.
 2. Ibid., pp. 16-17.
 3. Lasch 2010, p. 10.
 4. Parker and Pollock 1981, p. 99.
 5. de Beauvoir 1947, p. 283.
 6. Mulvey 1975, p. 33.
 7. Schechner 2002, p. 29.
 8. Butler ([1990], p. xxii.
 9. Fanon 1967, pp. 93-112.
 10. Fosso, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jun/19/photographer-samuel-fosso-best-shot>
 11. Halberstam 2013.
 12. Clark 2013, <http://edition.cnn.com/2013/11/23/opinion/clark-selfie-word-of-year>
 13. Marche 2013, <http://www.esquire.com/blogs/culture/selfies-arent-art>
 14. Losh 2014, http://d25rsf93iwlmggu.cloudfront.net/downloads/liz_losh_beyondbiometrics.pdf
-

第二章 我们如何思考“观看”

1. Felleman and Van Essen 1991, <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/1822724>
2. Ibid., p. 30.
3. Ramachandran 2011, p. 55.
4. Ibid., p. 47.

5. Ibid., p. 124.
6. Ibid., p. 117.

第三章 战争的世界

1. von Clausewitz [1832] 2006, p. 54.
2. Ibid., p. 38.
3. Ibid, p. 9. The translation given here is 'War is only a continuation of state policy by other means'.
4. Harlan K. Ullman and James P. Wade, *Shock and Awe: Achieving Rapid Dominance* (National Defense University, 1996), available at <http://archive.org/stream/shockandaweachieo7259gut/skawe10.txt>
5. *Harper's* 2013, <http://www.harpers.org/harpers-index/?s=drones>
6. Coll 2014, <http://www.newyorker.com/magazine/2014/11/24/unblinking-stare>
7. Blum 2013, www.vanityfair.com/culture/2013/06/new-aesthetic-james-bridle-drones

第四章 屏幕上的世界

1. Vertov 1984, p. 40.
2. Ibid., p. 14.
3. McLuhan and Fiore 1967, p. 26.
4. eMarketer 2013, <http://www.emarketer.com/article/digital-set-surpass-tv-time-spent-with-us-media/1010096#sthash.tewzdbeq.dpuf>
5. Millward 2014, <https://www.techinasia.com/china-has-450-million-online-video-viewers-2013-infographic>
6. Starosielski 2012, pp. 38–57.
7. <http://www.submarinecablemap.com/>
8. Wallace 2007, p. 6.
9. <http://www.eurofighter.com/news-and-events/2005/06/helmet>
10. <http://www.bbc.com/news/technology-19372299>
11. Galloway 2012, pp. 42–8.
12. <http://press.ihs.com/press-release/design-supply-chain-media/soaring-esports-viewership-driven-online-video-platforms>
13. Deleuze 1992, p. 3.

14. <http://www.google.com/glass>. This picture has now been removed.
See <http://www.theguardian.com/technology/2013/apr/30/google-glass-pictures-online>
 15. Schmidt and Cohen 2013, p. 98.
-

第五章 城市世界 世界城市

1. http://www.who.int/gho/urban_health/situation_trends/urban_population_growth_text/en/
 2. <http://www.chengduinvest.gov.cn/en/htm/detail.asp?id=12607>
 3. <http://press.parisinfo.com/key-figures/key-figures/tourism-in-paris-key-figures-2013>
 4. Balzac, *The Lesser Bourgeois of Paris*, Ch. 1 (1855).
 5. Baudelaire, *Flowers of Evil* (1857).
 6. Baudelaire, *The Painter of Modern Life* (1863).
 7. *Journal des Débats* (1831), quoted by Benjamin (1999), p. 35.
 8. Hogan (2009), p. 35.
 9. Pillay (2013), p. 12.
 10. Nora (2006).
 11. Sze Tsung Leong 2004, http://www.szetsungleong.com/texts_historyimages.htm
 12. Aw (2013).
 13. <http://www.telegraph.co.uk/technology/10172298/one-surveillance-camera-for-every-11-people-in-britain-says-cctv-survey.html>
 14. Clement Valla, <http://www.postcards-from-google-earth.com/info/>
-

第六章 变化中的世界

1. Bacon ([1605] 2001), Book 1, Vol. 11.
2. Audubon 1999, pp. 263-4.
3. Audubon Society (2007), <http://birdsaudubonorg/common-birds-decline-2007>
4. Buck-Morss 1992, pp. 3-41.
5. Phelps et al. 1934, p. 1006.
6. Orwell 1937, p. 18.
7. <http://www.worldbank.org/en/topic/poverty/overview>

8. <http://www.spiegel.de/international/world/chinese-leaders-forced-to-counter-environmental-pollution-a-886901.html>
9. https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/295968/20140327_2013_uk_greenhouse_gas_emissions_provisional_figures.pdf
10. https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/261692/consumption_emissions_28_Nov_2013.pdf
11. <http://www.bloomberg.com/news/2013-01-18/china-s-steel-production-rises-3-1-in-2012-as-economy-expanded.html> and <http://www.steel.org/about%20aisi/statistics.aspx>
12. <http://www.oecd.org/sti/ind/item%203.%20mckinsey%20-%20competitiveness%20in%20the%20steel%20industry%20%28oecd%29%20-%20final.pdf>
13. <http://anishkapoor.com/332/orbit.html>
14. <http://www.prixpictet.com/portfolios/earth-shortlist/sammy-baloji/statement/>
15. <https://www.sec.gov/about/laws/wallstreetreform-cpa.pdf>
16. <http://sites.asiasociety.org/coalandice>

第七章 改变世界

1. <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/sdsl-en>
2. Sitrin 2006, pp. 3-5.
3. Werrel and Femia 2013, <https://climateandsecurity.files.wordpress.com/2012/04/climatechange-arabspring-ccs-cap-stimson.pdf>
4. Couldry and Fenton 2011, <http://www.possible-futures.org/2011/12/22/rediscovering-the-general-will>
5. http://www.unicef.org/infobycountry/egypt_statistics.html
6. Ganzeer 2014, <http://www.aucegypt.edu/gapp/cairoreview/Pages/articleDetails.aspx?aid=618>
7. Ganzeer 2011, pp. 39-43
8. <http://www.ganzeer.com>
9. <http://muftah.org/freedom-of-expression-under-threat-in-north-africa-an-open-letter-from-ganzeer/#.vhxzitgsxto>
10. For now, Egyptian graffiti can still be seen at <http://suzeeinthecity.wordpress.com>
11. Speri 2014, <https://news.vice.com/article/international-and-egyptian-street-artists-join-forces-against-sisi>

12. <http://mosireen.org>
13. <youtu.be/47ipxanddtg>
14. <youtu.be/kvo3nqfkmbm>
15. <https://www.adbusters.org/blogs/adbusters-blog/occupywallstreet.html>
16. Stiglitz 2011, <http://www.vanityfair.com/society/features/2011/05/top-one-percent-201105>
17. di Justo, <http://www.newyorker.com/tech/elements/object-of-interest-pepper-spray>
18. For South Africa: <http://www.indexmundi.com/g/r.aspx?v=2229>
For Detroit: <http://www.dennis-yu.com/calling-dan-gilbert-our-solution-to-detroits-youth-unemployment-issue/>.
For Palestine: <http://www.pcbs.gov.ps/site/512/default.aspx?tabid=512&lang=en&itemid=790&mid=3172&wversion=staging>
19. CNA Military Advisory Board 2014.