

## 主持人语

周宪(南京大学艺术研究院教授):形象是视觉文化研究的基本单位,包含了复杂的社会意义和文化意蕴,随着中国社会现代化的转型,形象变得愈加丰富多彩,其功能也变得愈加隐蔽。瑞士艺术家克利早就说过,当代社会不是人照面形象,而是形象在不停地追逐人。此话道出了中国当代社会转型时期视觉文化的一个显著特征。然而,当我们沉浸在形象的包围以及它们所带来的快感体验时,往往并不能自觉地发现形象在如何塑造我们对社会、文化和自我的认知,并不能发现形象在建构社会、文化和自我方面所具有的强大力量。这里的三篇论文,分别从博物馆的展品、中国当代先锋艺术以及当代城市景观这三个非常具体的角度,探讨不同的形象生产与其社会建构的复杂关系,揭示了视觉文化中可见与不可见的部分相互间结构性的互动关系。这些讨论旨在说明社会文化发展进程中视觉形象所带来的新问题和新的挑战,三篇论文,聚集一点,角度互异,观点互补,可以大大丰富我们对当代视觉文化中复杂形象及其复杂概念的认识。

## 从见证之物到形象<sup>〔\*〕</sup>

——论国有博物馆体制叙事立场的转变

○ 殷曼婷<sup>1,2</sup>

(1. 南京大学 哲学系, 江苏 南京 210046;

2. 南京大学 人文社会科学高级研究院, 江苏 南京 210046)

〔摘要〕改革开放以来,国有博物馆的叙事范式经历了由物、形象至景观的变化,简单说即藏品由“见证之物”向“形象”的转变。通过分析推动该转变背后的博物馆一系列反思——即信任“见证之物”的纯自然性;对藏品作为“见证之物”及“形象”这一矛盾未察或含糊化立场;有意识地利用这一矛盾;以及视觉叙事策略的大众化这四种立

作者简介:殷曼婷,南京大学哲学系副教授,南京大学人文社会科学高级研究院驻学院学者。

〔\*〕本文系周宪教授主持的教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目“当代中国社会转型中的视觉文化研究”(项目批准号:12JZD019)的阶段性成果。

场,“形象”背后的博物馆体制本身的结构性关系的自我调整,以及其中的问题亦得以显现。

[关键词]见证之物;形象;国有博物馆体制

当我们讨论当代中国社会变迁语境下的视觉体制转型时,“形象”可视为一个可供观察的结构性资源。所谓“结构性资源”借鉴自吉登斯对社会结构诸关系、尤其是行动者能动性在社会结构中之可能性而提出的一个概念。它主要是指社会既定体制本身为行动者介入结构重构所提供的条件。<sup>[1]</sup>“形象”便是视觉体制所提供的结构性资源的一种重要形式。这就如米歇尔所说的那样,“形象”不同于图画,它的存在与当下形式依赖于个体的意识。<sup>[2]</sup>因此在社会变迁与个体的互动过程中,形象是一个关系性的、动态的结构性位置。反而言之,“形象”意义的变化也表征了个体观看行为介入之下视觉体制的自身调整。鉴于形象的这一特征,本文以为可以借此考察博物馆体制下叙事立场的相应转变,并思考公共视觉性建构之路径。

如果我们对我国改革开放以来博物馆的展陈模式的转变做一梳理,可以发现在不同阶段的展陈实践中,其藏品形象的性质正潜在地发生着转变,这尤其表现为博物馆的叙事范式的转变:第一个阶段是上世纪90年代之前,这是“以物释文”的文字叙事阶段,即收藏主导期,藏品主要以“文物”“标本”“见证之物”的身份服务于全国范围内同质化的通史叙事。第二个阶段即其后的近15年的形象叙事阶段,即展示主导期。博物馆开始转向以形象重组为核心手段的叙事模式,这在展览上鲜明地表现为“地方性”“主题式”展览的广泛普及。策展者往往尝试通过不同形象在空间中的重新分类、通过创造一种视觉体验来传达讯息,并与文字说明相互合作。第三个阶段是2007年前后至今,这可称之为景观叙事阶段,也可称之为观众主导期,策展者更注重展厅空间的景观化与形象重组相结合,基本上配合并依托于观看者的感官体验达到一种沉浸式参观的效果。这主要体现为当下流行的数字化展厅及模拟复原类展厅。<sup>[3]</sup>

从上述物—形象—景观的发展过程中,博物馆叙事彰显了它所面临的一个固有矛盾:如何处理历史见证之物与作为形象的展品之间的关系?这也是视觉文化研究的一个核心困难:当一个“物品”在文化世界里以“形象”的身份存在时,我们既无法忽略它作为真实可感的物的存在——甚至在一定程度上,恰恰是这种物的存在赋予了确定性、可证实性及合法性;同时也不能无视它们在特定文化时空中的被建构特征,这意味着在不同的文化语境下,同一“物品”与其变动不居的“形象”之间的关系。究其根源,这一矛盾源于两种视觉经验的必然冲突,一方面是人们对眼见为实式的确证世界观的惯性依赖,另一面则是现代日益突显的文化差异及文化对话必然会导致“形象”变异。在我国,这一矛盾是在改革开放后,随着国家意识形态话语逐渐隐入幕后,专业化及国际化、地方化意识在博物馆管理中逐渐强化而突显的。博物馆专业话语对此的四种应对立场——质疑、未察/含糊化、自觉运用及普及——不仅引导了博物馆叙事中形象范式的

转换,同时也体现了专业话语及政治话语尝试整合观众视觉经验的不同发展阶段。

### 一、转变中的博物馆体制叙事立场

对“见证之物”的纯自然性的反思多是一种理论上的反思,是学科专业化的一个后果。尽管这一理论反思并未直接反映于展陈之中,但它却构成了我国博物馆展品“形象”化的隐性背景。

自福柯质疑“文献”开始,形象的序列观几乎已经是研究者的共识,文物的展陈安排实质上关乎事物的秩序。在其《知识考古学》中,福柯对“文献”三个方面的分析深深地启发了博物馆研究。

首先,他解构了历史连续性框架,揭示出掩盖于“真实记忆之见证”下的文献的被建构性,从而打破了见证物的神话。“就其传统形式而言,历史从事于‘记录’过去的重大遗迹,把它们转变为文献,并使这些印迹说话,而这些印迹本身常常是吐露不出任何东西的,或者它们无声地讲述着与它们所讲的是风马牛不相及的事情。”<sup>[4]</sup>其方法便是通过安排一种见证物的秩序以构成某种自然的关系,“历史对文献进行组织、分割、分配、安排、划分层次、建立序列、从不合理的因素中提炼出合理的因素、测定各种成分、确定各种单位、描述各种关系。”<sup>[5]</sup>福柯以“陈述”而非“句子”概括了“文献”的特殊原则,这不是依据文字讲述,而是由象征符号的序列构成的意义秩序。从而有助于说明形象重组的特定叙事原则。

其次,陈述所遵循的规则可视为一种内在自治的话语分配原则,“由使用规律和构成规律确定和支配”,这也就是德勒兹评述福柯话语理论时所强调的“去主体”,或主体功能化的性质。“如果陈述不同于词,句子或者命题,这是因为它们自身包含着主体的、对象的和概念的功能,有如其‘派生物’。准确地说,主体、对象、概念只是原始地由陈述派生的功能。”<sup>[6]</sup>在此意义上,展品固然是处于体系中一个功能性位置上,对它抽象化及意义提纯的过程是与序列赋予意义的过程同时进行的。并且,展陈设计者个人的主观意志也并非支配性的,他/她只是作为那一体制的某个成分而实践着自身对应的功能。换言之,“谁在言说”的疑问应更改为“谁在合法地言说”的疑问,对一个有效的展陈来说,合法的承办者身份、合法的场地、合法的展陈方式、合法的知识构架都是必须的。福柯的这一发现几乎成为绝大多数博物馆机构及其装置研究的理论源头。

展陈与将遗迹文献化的策略几乎如出一辙,形象不只是某类象征符号,它们构成了陈述。来自于四方的被抽离其原初语境的物品,当它们在重新收集、组织、分类后展出时,它们往往生产出了新的意义及其表征体系,因而发明了一种新合理性及新惯例。

过去,诸如体现于历史遗址及博物馆中的过去,它尽管存在于一个分离于当下的框架中,它也完全是当下实践的产物,这一实践组织并维持了那个框架。其作为“过去”的存在因此也同样是矛盾的。因为那一存在只通过“过去”在其中得以公开划界及再现的那些形式才得到确保,显然的结果

是：它必然地携带有它声称与之相区别的那当下文化的印迹。<sup>[7]</sup>

无怪乎利奇认为，博物馆的展陈貌似呈现了一种“自然的”区分，从而允诺了一种不变而确定的真实过去，然而，展陈实际上却是“有助于创造文化的区分……经过配置的各种社会的和地理的区分已经被建构起来。”<sup>[8]</sup>当2012年宋向光追问，“让文物回归历史遗存和研究对象的本质，博物馆陈列遂成为人们面对真实物件的场合。但是，问题是当人们面对自己不熟悉的物件，且不确切知道了解这一物件的目的时，如何观察和认知物件的内容呢？”<sup>[9]</sup>这时，该矛盾的存在也已经成了中国博物馆界的普遍共识。以这一质疑态度为参照点，我们可以在物—形象—景观三个阶段的叙事范式变迁中，看到中国博物馆界对此三种态度上的变化。

第一种是对藏品作为“见证之物”及“形象”这一矛盾未察或含糊化的立场。

改革开放拨乱反正之后，由于线性进步史观与地方性自觉的影响，博物馆的态度呈现为不曾觉察或是有意含糊回避。具体做法上颇有些双管齐下之意。1989年，在南京博物院的“长江下游五千年文明展”中就出现了同时认同这两种矛盾做法，但又含糊其辞地加以表述之处。展览方“为了达到陈列艺术设计最佳效果，在艺术设计中十分重视从实际内容出发，突出重点文物，让文物出场作主角，请文物‘说话’……”<sup>[10]</sup>这其中体现出，一方面，展览试图摆脱建国之初藏品作为史纲及观念图释的证物身份，让文物回归它自身；另一方面，展览中的形象又总是叙述着某种（新）事实与（新）价值，以突出地域文化差异的演变。这种貌似悖论性的言说或显或隐，恰恰同时显示了展览对展品作为物/形象的双重身份的利用。不过这里存疑的是，这模棱两可的用语究竟是无意间触及了这一矛盾，还是有意地回避了这一矛盾？

按照上文中利奇对于展览的看法，这种利用形象叙事所做的文化区分是有目的和有意识的。不过从80年代我国博物馆界的展览情况与相关阐释来看，也未必尽然。正如福柯对“陈述”及其构成性规则的理解那样，这种文化的区分更多地反映了特定知识框架及其体制化的功能。对于特定文献的组织、遗漏或重新安排，对于过去之空白的填补，可能在一定程度上是基于人们所信任的那一历史观。于是会有传统历史学家相信，“文献过去一直被看作是一种无声的语言，它的印迹虽已微乎其微，但还是有幸可以辨认出来的”，<sup>[11]</sup>因此，对上述矛盾的含糊运用与其说是某精英的主动行为，不如说是他/她作为该博物馆体制中一个结构性位置的功能化结果。考虑一下“长江下游五千年文明展”的展陈方案调整的那一语境：它是意在纠正之前完全刻板的图谱化的通史式展陈模式，是改革开放后博物馆界试图加强专业自治的初次尝试，即“试图去除一切添加到文物上的不实之词，让文物回归历史遗存和研究对象的本质。”<sup>[12]</sup>就此而言，当博物馆相信可以“请文物‘说话’”时，这悖论式的双重言说正是体现了那一体制本身。

第二种立场则自觉运用了这一矛盾。

如果我们因上述状况而因此陷入惶惶地自我质疑之中，其实情况也并非如

此。在 20 世纪末的展陈中,将“文物”文化化的意识明显增强。同样是对“长江下游五千年文明展”的评述,2000 年时,任职于南京博物院的杨晓秋的阐释思路有了很大的变化,自觉地根据文化体系来“对文物陈列进行分类”,并且通过文物分类、排列来展示某个“文化热点”及文化差异成了这篇文章的主题。<sup>[13]</sup>当我们考虑此时形象叙事的构成原则及其所确立的关系时,或许可以从中看到对异质文化的明显热情,而非如早期对通史式的同质文化观的依附。这一点在 90 年代中期后不断繁荣的主题特展中是表现得很鲜明的。

进而言之,博物馆采取了让知识框架及文化分类变得可见的策略,即让分类方法本身可见,以方便观众快速掌握展览的意图及展陈特色。比如,这时的命名展览已成为惯例,成为展陈体制的必须成分。“好展览是以物为中心表达一个好的主题、好的思想、好的知识、或很有趣的一个故事,而不是由展品的等级来决定展览水平的高低。这是一个误区:以展品等级来定义展览等级。”<sup>[14]</sup>与 2000 年时杨晓秋的言说相比,该表述中对展品自身的属性的削弱,以及对其文化意义的赋值显然进入了一个更为自觉的阶段,成了共识性的评价标准。另一方面,这时的知识框架的深化与开放更多地考虑了观众的介入。它为原本被自然化的文化分类划定了话语的边界,从而为学科反思,乃至更简化的大众反馈提供了平台。

第三种态度则表现为知识的普及化或文化化,这也表现为上述视觉叙事策略的大众化。

如果说前两种态度尚停留在自上而下地通过组织形象、建构观众视觉经验的层面。那么,对于 2000 年之后我国博物馆建设来说,当按照特定框架体系来让经过分类的文物“说话”的做法被有意识地倡导时,这一时期的博物馆也开始力图让观众了解他们在“讲故事”,即把讲故事的目的与方式敞视于观众之前。比如在新闻中坦白地告诉展馆在将“文物连成线来‘讲故事’”。<sup>[15]</sup>如果说,我们所熟悉的博物馆研究中区隔批判的重要内容之一是指出博物馆展陈作为一种精英主义叙事,其原则对于不具备专业知识的观众是难懂而不可接近的,从而维持了一种文化分层。那么此时,这一阶段的视觉叙事则经历了双重的合法化:即专业合法化,以及大众合法化。这二者共同构成了视觉叙事大众化的特殊语境。

所谓的专业合法化是指 90 年代起逐渐鲜明的学科专业自治意识,就国有博物馆来说,自身机构的专业化建设成了发展的重要内容之一,比如南京博物院的现有机构就包括了陈列展览部、考古部、文物征集部、文物保护部、图书信息部、古建筑部、古代艺术部、民族民俗部、《东南文化》编辑部、文创部等,<sup>[16]</sup>这也从一个侧面表明,在由政府主管的国有博物馆等这类机构里,专业话语与政治话语所进行的不断的协商与合作。

所谓的大众合法化的背景则比较复杂:一是形象的震惊,90 年代中期之后,在图像化及影像媒体的传播下,不管是无意识的还是自觉的,大众在日常生活中已经切身地接触到了图像叙事的感官冲击。二是知识的普及,这在很大程度上得益于 90 年代中期以来一直推进的高等教育普及政策,教育普及很大程度上培

养了大批的有能力进入这一知识框架的群体。三是去中心的文化氛围的形成,西方多元思潮的涌入、消费主义的兴起、知识大众化下的草根阶层的出现等等,这些现象都迅速地迎来了一种多元化的、内在异质的文化氛围。这表现在2000年之初的小资文化、怀旧文化盛行;大众对“文化差异”“文化融合”“符号价值”“文化消费”等这些概念的日渐敏感;以及2005年之后兴盛的审丑反智性倾向,如芙蓉姐姐现象、恶搞、梨花体口水文化等等,这种去中心式的文化场实现了专业知识与大众文化的深度合作。换言之,那种对非连续性的兴趣、对建构合法性的关注不仅成了专业领域的热点,也在大众中渐渐普及。

因此,博物馆展陈采用这种一种主题式的、非连续性的形象叙事不但在专业上是合法而可见的,而且在整个大众文化语境中也是合法而可见的。这得益于博物馆让视觉叙事建构过程本身变得可见的做法——即试图以更为明确的手段让观众感知并知道这一知识框架上的变化,比如通过展览的命名、模拟场景的规划与空间划分、新闻宣传等方式让叙事可见,从而协助观众参与的策略。基于此,笔者以为,2000年之后这逐渐变得可见的新视觉体制及其知识框架不仅意味着展陈原则的重构,而且也展现了变更了的国有博物馆的政治话语、专业话语及其观众之间的关系。这一时期博物馆体现出专业话语逐渐加强的趋势,专业话语与政治体制更积极协商的态度,并且,与高等教育大众化同步,博物馆也有意识地服务于培养知识大众、丰富文化生活的功能。此时视觉体制上的行政话语及专业话语的松动也为更主动的观众介入提供了一种制度上的合法性。

## 二、“形象”背后的博物馆体制

上述物/形象的矛盾,以及对待该矛盾所衍生的不同应对态度反映出的是特定的知识框架,以及相应的视觉叙事策略在博物馆专业领域及大众领域的影响。在上述的四种态度中,前三种态度主要体现为政府顶层设计与专业的精英话语的协商与合作,是自上而下的建构知识型主体的路径,而第四种态度则表现出与公众沟通与协作的意向,是构建知识—休闲型主体的路径。如果说90年代中期至其后的约十年里,国有博物馆逐渐习惯赋予其文物以当下的文化性,通过令其知识框架变得明确可见而参与了建构知识大众的进程。那么,在2005年前后,国有博物馆中政治话语、专业话语及观众之间的关系迎来了新一轮的配置,在体制上为更多阶层的观众积极介入其视觉叙事提供了条件。

相对于与前三种态度相应的博物馆体制,第四种态度所体现的国有博物馆体制则显示出相当大的差异——即其建构观看主体的路径不是原本自上而下的单向教育模式,而是在一定程度上采取了机构与其观众之间的互动模式,该模式通过体制上给予观众以一定准入资格,以便让更多样的观看者介入博物馆的视觉叙事。在某种程度上,这可视为在政策引导下,博物馆体制与观众尝试互动的一种实践。

从理论上来说,这种前后体制模式上的差异性,以及多文化阶层的观众的准

人可以给予我们更多提示来思考视觉体制的问题。所谓的“准入”,从视觉文化研究的成果来看,可概括为是一种可见性配置的问题。<sup>[17]</sup>博物馆的展陈无论是从其形象重组原则来说,还是陈列所预期向之开放的不同观众群体来说,都可纳入这一范畴。

就展陈对形象的分类与重组来说,这是一个渐进而不断在专业化意识下自我调整的问题。“对一个事物的分类包含了对特定类型的展示的选择,这于是建立了一种博物馆学语境,该语境规定事物以意义。同时,该语境也决定了对观看公众及公众从博物馆所获得之文化资本的选择……这么做时,博物馆同时也建构了一个自我、观看者或集体意义上的公众。”<sup>[18]</sup>可以说,在上述国有博物馆发展的各个阶段,可见性的分配都是存在着的,而晚近这一阶段的博物馆体制模式调整的优势在于,它通过形象范式的变化,以及通过新闻等各种渠道的宣传,不仅令形象分类所采用的知识框架与视觉叙事策略变得可见了,而且它也令可见性的配置本身变得可见。

而从博物馆在展陈设计中所调整的观众准入标准来看,这同样体现了可见性分配的举措。无论是免费开放等政策,还是多媒体展厅及展厅景观化等这些设施建设上,都从经济层面与专业层面降低了博物馆观赏的准入门槛。就像景观化叙事第三个阶段所展示的那样,文字阐述的成分大量缩减,通过景观、形象、互动途径激发观众感官体验构成了展览吸引观众的主打牌。另有一可资参考的是近几年正在流行的“萌”文物现象,所谓“萌”即以“可爱”的外观直接触发观看者视线的停驻或是触摸的欲望,而并不要求观看者其他知识储备或思考。它从最初的为适应儿童趣味的特定叙事方向,转而发展为“朕知道了”、故宫穿越照、萌物小饼干等这类吸引视线的文创产品与宣传策略,在当下博物馆推广中,这类策略的手段往往不再脱离文物的历史语境与知识语境,成为直接诱发人视觉体验的形象。从积极的意义上来说,这些新元素的引入,在各种层面降低了观众参与展览实践的门槛,实现了一些阶层的观众从原本的不可见到可见的转换,也就是说,原本被排除在博物馆体制之外的一般观众变得可见了。

对于上述两种可见性分配上的准入,有两个因素产生了关键的影响。一是政府顶层设计的定位,免费开放的政策可谓为基层观众的准入提供了政策上的扶持。二则是博物馆专业体制与私人趣味及大众趣味的磨合,从而准入了大量大众文化的观众。

从前一因素来看,其实可视为我国博物馆初期国家宣传教育路线的当代转型。纵观当代的国有博物馆展览,尽管这方面的主题并不代表国有博物馆的主流内容,但从早期至今一直陆续举办的年画、剪纸、泥人、服饰等民俗工艺展,以及近期更具娱乐趣味的“紫禁城内外的竞技游戏展”,或是“趣味活动体验室”等这样的活动,都属于这一基层路线的实践。不过从方向上来说,该路线的具体实践是有所变化的,即从其早期的关注乡土民间题材以团结群众、进行群众教育,到近年的重其公益性及社会服务效能的转变。在该进程中,国有博物馆也体现

出部分地从单向交流模式向互动交流模式转换的尝试。这样一来,我们可以将这一基层服务路线视为原本的乡土教育的现代转换形式,其中错综交融了国家话语、历史记忆、乡土认同、大众趣味、私人经验等多方的视觉复合经验。正是这种复合经验的准入,令老南京可以让有轨电车撤出南京博物院的民国馆。

从后者来说,在政策引导下,博物馆专业体制有意识地开辟空间以消弭文化区分的界线。数字馆与民间馆这类设施的建设通过公共空间的功能转型,打破了原本展厅所严守的文化阶层划分,从而准入了新的观众群。多媒体展厅和展厅景观化的做法及场景模拟复原的规模化却开辟了一个相对开放的空间,它们允许观众的私人经验和大众趣味进入形象的组织安排之中,从而改变原本预设的形象叙事格局。比如体验游戏乐不思蜀的观众对形象的重新分离与变更,<sup>[19]</sup>亦或是观众在景观中与形象的频频合影,观众不仅让自身成为了景观的一部分,而且也把原本试图建构为历史记忆的景观重新还原为“物”,从而或加深、或重塑了有关过去与未来的叙事。值得注意的是,这种观众的介入并非只是观众的单方面的行动,而在一定程度上是由博物馆与观众合作完成的。

上述博物馆从“见证之物”转向“形象”的叙事态度的变化体现在政府准入政策、经济扶持、专业话语在当下社会变迁中的自觉调整。正是这种自觉调整带来了近十年博物馆建设日渐兴盛的状况,(国有)博物馆建设从而构成了国家公共文化服务的标志性成果之一。然而,这一近年高歌猛进的公共视觉文化成果多少携带了些急促性,从而在协调存在着差异性的宏观—中观与微观层面的视觉诉求之间体现出一定的简单粗放特征,这在实体上体现为博物馆机构的硬件建设相对到位,但视觉叙事仍有模式同质化的倾向,比如场景复原类的历史风情街风格尽管令大众耳目一新,但众多博物馆同质化仿效的情况却屡见不鲜,而另一问题则体现在贴近群众的叙事路线往往简化为服务于大众视觉消费惯习的目的,从而造成了视觉叙事的专业化与消费化两种方向多少有些彼此孤立。可见,博物馆体制在其视觉叙事变迁中呈现出了一种对诸方面的可见性再配置意识,但同时,在这种再配置过程中,其问题亦相当突出:其硬件配置上的转型如何能令博物馆转化为能够实现体制与观众深入互动的公共空间?以及,能否超越视觉消费模式的驱动,挖掘出能够沟通体制与观众的多样化可能的公共视觉性?

### 注释:

- [1] 吉登斯:《社会的构成》,李康、李猛译,生活·读书·新知三联书店,1998年,第78页。
- [2] 米歇尔:《图像学:形象、文本、意识形态》,陈永国译,北京大学出版社,2012年,第15-16页。
- [3] 有关此问题请参看笔者的另一篇论文《论博物馆中的叙事范式转变及其可见性配置》。
- [4][5][11] 福柯:《知识考古学》,谢强、马月译,生活·读书·新知三联书店,1998年,第6、6、5页。
- [6] 德勒兹:《一位新型档案员——论知识考古学》,《福柯集》,杜小真译,上海远东出版社,2004年,第413页。
- [7] Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, 1995, p. 130.
- [8] 利奇:《他种文化展览中的诗学和政治学》,霍尔编:《表征》,徐亮、陆兴华译,商务出版社,2003



年,第161页。以及 Douglas Crimp, “The Museum’s Old, the Library’s New Subject”, in W. J. T. Mitchell ed., What Do Pictures Want: The Lives and Loves of Images, University of Chicago Press, 2005。

[9][12] 宋向光:《系统观的博物馆陈列设计》,北京博物馆学会:《策展·博物馆陈列构建的多元维度》,中国书籍出版社,2012年,第2、2页。

[10] 许志浩:《谈专题陈列“长江下游五千年文明”的艺术总体设计构思》,《中国博物馆》1990年第3期,第32页。

[13] 杨晓秋:《探索展示地域文化特色之路:对“长江下游五千年文明”陈列的思考》,《东南文化》2000年第7期,第118页。

[14] 李文儒:《中国博物馆“十大精品陈列”的反思》,北京博物馆学会:《策展·博物馆陈列构建的多元维度》,中国书籍出版社,2012年,序第3页。

[15] 参见新闻 <http://culture.people.com.cn/BIG5/n/2013/1018/c172318-23248123.html>。

[16] 参见历年《江苏文化年鉴》中南京博物院有关自身机构建议方面的介绍。

[17] “可见性”问题自福柯、朗西埃等法国学者的研究以来,已经成为当下视觉文化研究中一个重要术语。

[18] Daniel J. Sherman and Irit Rogoff eds., Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994, p. xii.

[19] 比如观众通常喜欢将手臂遮挡在墙壁前,从而改变并分割了幻灯投影在墙壁上的《南都繁会景物图卷》的形象。

[责任编辑:书缘]

## 革命形象的祛魅<sup>[\*]</sup>

### ——先锋艺术的症候性分析

○ 周计武

(南京大学 艺术研究院, 江苏 南京 210093)

**[摘要]**在社会转型期的语境中,革命形象的祛魅是一场自上而下的思想解放运动。在革命时期,毛泽东形象与广场形象位于符号等级制的顶端,享有庄严、神圣的崇高地位。形象的祛魅不仅意味着光晕的失落、神性的消解,而且意味着在美学风格上告别崇高,使政治偶像与文化英雄人性化、世俗化。当代先锋艺术在视觉形象上的主要症候是:形象的碎片化、形象的脸谱化与形象的平庸化。

**[关键词]**形象的祛魅;先锋艺术;政治偶像;毛泽东形象;广场形象;躲避崇高

告别革命,走向改革开放的新时代,是一场自上而下的思想解放运动。它既

---

**作者简介:**周计武,南京大学艺术研究院副教授、硕士生导师,主要研究西方艺术理论与美学。

[\*] 本文系教育部哲学社会科学重大课题攻关项目“当代中国社会转型中的视觉文化研究”(12JZD019)和国家社科基金青年项目“艺术体制论研究——从现代到后现代”(13CZW007)的阶段性成果。