

家庭 综合材料 约翰·米勒 (John Miller)

## 视觉文化与图像研究—— 《视觉的愉悦与挑战》作者自述

Visual Culture and Research of Images - "Visual  
Pleasure and Challenge" Author Readme

段炼 Duan Lian

### 一、研究的对象

本文是作者正撰写的专著《视觉文化研究导论》中的一节，讨论视觉图像的研究。一旦确立了视觉文化研究的理论位置和所涉领域，我们便获得了学术语境。在这语境中，我们圈定了视觉艺术和图像学的中心位置，并以再现的概念为核心，我们由此得以进入视觉文化研究的核心，探讨其研究对象。在此，所谓研究对象有两方面含义，一是被研究的物质对象，如绘画和摄影，二是被研究的非物质对象，即概念对象，例如关于图像和凝视的概念。

过去的艺术史研究对象仅含绘画、雕塑、建筑三者，到20世纪中期，自从概念艺术出现，艺术的概念大为扩展，艺术研究的对象也相应扩

大。到20世纪后期和21世纪初，视觉艺术的研究领域已从传统的绘画、雕塑、建筑三者，扩展到装置、行为、视像、数码、动画、摄影、电视、电影等领域，但不是无所不有，而是关注这些新门类的艺术方面。也就是在这个时候，视觉文化研究作为一个新兴学科而出现于西方高校的艺术史系科，这进一步扩展了艺术研究的领域。但在这同时，艺术史研究和视觉艺术研究也发生了纠结，面临着如何区分和界定各自的研究领域、如何确认各自的研究对象等问题。

我们知道，西方的视觉文化研究起于80年代，经过20余年的发展，到21世纪初已完成并完善了学科建设。虽然各家的研究领域和研究对象有所不同，但大方向和基本范围却比较一致。此时，对这一学科的研究领域和对象进行界说和进一步探索便成为可能。于是，英国学者、伯明翰大学艺术史系主任马修·阮普利 (Matthew Rampley) 自任主编，约请同行专家撰写了一本专著式文集《探索视觉文化：定义、概念、语境》，于2005年在英国出版。此书旨在探讨视觉文化的各种形态、分析其主要概念、在社会语境中阐释其

意义和价值、研究视觉文化的生产、流通和消费的情状，因而具有视觉文化研究导论的性质。

关于研究领域，阮普利为我们勾画了这样一幅大致的图景：欧洲的法国与德国学者基本上倾向于视觉研究，包括往日概念和今日概念上的视觉艺术，以图像为研究对象，其研究理念称视觉理论、图像理论或图像科学。而大西洋两岸的英国和美国学者则倾向于更大的文化领域。但是，阮普利也不同意文化领域的无限扩大，不同意延揽所有可视的文化形态，例如舞台演出、旅游景观、园林设计、路桥建设、体育表演、饮食展示之类。因此，在他主编的这部专著式文集中，研究对象便有视觉艺术、工艺美术、现代设计、大众传媒、网络文化、时装、摄影、电影、建筑等，而研究所涉及的理论议题则有再现与写实主义、视觉修辞、作者身份、意识形态、技术复制、工业发展、文化体制等问题。当然，阮普利也言及其它理论议题，如拉康论凝视、阿尔图塞论意识形态、本雅明论光晕、克里斯蒂娃论性别、巴特勒论身体等等。

阮普利的研究领域也有稍大之嫌，其研究对象稍嫌散乱。我个人的主张是在英美学派和法德学派之间，既扩展视觉艺术的概念，将其引伸至于艺术相关的视觉领域，且集中于相应的主要议题。因此，我可以这样来做界说：其一，我们所主张的视觉文化研究以视觉艺术为中心；其二，视觉艺术的概念在今天已大为扩展，不再局限于绘画、雕塑和建筑三种类型，而进一步涉及了与探索性艺术相关的行为、装置、视像、摄影、电影、数码艺术、新媒体艺术等跨界的类型；其三，此一研究所涉及的议题，主要是与再现和凝视等相关的理论概念；其四，视觉文化研究的方法论也因此而发展，既以艺术史研究和当代批评的方法为主，也引入今日传媒研究和文学研究及文化研究的方法。

### 二、研究的缘起

为此，我们以本书作者的近著《视觉的愉悦与挑战：艺术传播与图像研究》为个案作一检讨，以便在随后的章节里对相关问题进行深入阐述。

如前所述，当代西方学术界的视觉文化研究源于后现代思潮和文化研究。本书作者在20世纪90年代初刚到北美即开始关注并写作关于西方后现代艺术的话题，并于90年代后期出版了专著《世纪末的艺术反思：西方后现代主义与中国当代美术》（上海文艺出版社，1998）。到世纪之交，虽然我对后现代主义已不再感兴趣，但仍留意学术动向，尤其关注新起的视觉文化研究。一因这是西方当代学术界之艺术史研究的新方向和

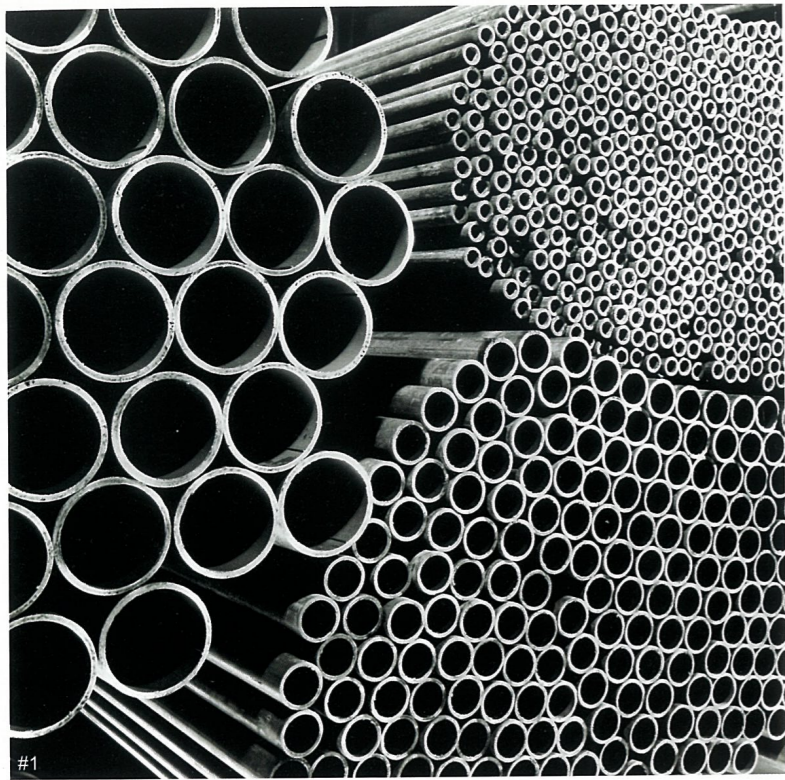


Composition with Sgraffito 综合材料 杰克逊·波洛克 (Jackson Pollock)

新前沿，二因我不能完全苟同国内学术界对西方视觉文化研究的叙说，而欲另行一路，以视觉艺术为中心，对视觉文化研究进行不同的叙说。自新世纪起，我以系列文章和展评的方式开始写作这一话题，并在数年后结集成册，出版了《观念与形式：当代批评理论语境中的视觉艺术》（北京文化艺术出版社，2009）一书。此时，我接受四川美术学院《当代美术家》杂志的约稿开设专栏，以视觉文化研究为论题，写作了一系列专论，同时也在北京《美术观察》、上海《艺术当代》及南京《画刊》等杂志发表关于同一话题的文章。这些文章随后也结集成册，于2010年底由河北美术出版社出版，书名《视觉的愉悦与挑战：艺术传播与图像研究》。

与此同时，我也以这些文章为基础，在中央美术学院和四川美术学院等艺术院校开设讲座，探讨视觉文化研究及相关话题。自2007年起，更在国内综合大学之人文学院开设关于视觉文化研究的系列讲座。这些讲座既是对自己所从事的视觉文化研究的总结，也是对这一学术科目的进一步思考，更是与学生的交流，由此推进了自己的研究，并进而写作了更为深入的文章，也收入《视觉的愉悦与挑战》中。

因此，《视觉的愉悦与挑战》虽是文集，实为专著，因为书中文章皆主旨相同、话题相关，均探讨视觉文化与视觉艺术问题，尤其是二者的关系。该书的章节编排也依从了内在的逻辑，各章虽可独立成篇，但全书却是一部循序渐进、环环相扣的文集，构成一部相对完整的专题论著。



#1



#2

该书的主旨，是在当代视觉文化研究的理论语境中，从图像传播的角度探讨当代艺术，也以当代艺术为着眼点进行图像解读和视觉文化的探索。这一主旨表露了作者关于视觉文化研究的基本观点：“视觉文化研究是双向的，研究者既从视觉文化的角度来研究当代美术，也从当代美术的角度来研究视觉文化，并在二者的互动中求得对视觉文化和当代美术的深度阐释。”

以上述主旨为前提，该书设置了五个逻辑相关的理论话题，各为一章，全书共得五章。第一章《视觉文化与美术研究》，阐述有关视觉文化与视觉文化研究的基本理论与方法，并通过研究实践而落脚于视觉文化研究与美术研究的关系。第二章为《视觉文化与图像研究》，从前一章向前推进一步，话题更加集中，深入到美术研究中的图像问题，不仅讨论图像研究的基本理

论与方法，也通过研究实践来见证视觉文化研究与图像研究的关系。如果说前两章的话题是视觉文化研究在美术研究领域里的纵向深入，那么第三章《视觉艺术与当代摄影》的话题便是横向扩展，既覆盖了当代视觉文化研究中重要的影像问题，又在研究实践中阐释了这个问题同视觉艺术研究的关系。第四章《视觉艺术与文艺学》是跨学科的进一步横向扩展，将视觉文化研究同文学研究联系起来，不仅从文学研究的角度探究视觉文化研究，而且探讨了视觉艺术同文艺学的相通之处。最后一章《当代美术与批评实践》专注于实践，力图通过对批评本身的探讨来强调视觉文化研究同美术研究的关联，也强调视觉艺术研究同文艺学及影视图像的贯通。换言之，批评的理论与实践将全书五个话题综合了起来，构成一部相对完整的专题著作。

### 三、视觉文化与视觉艺术

第一章共四节，探讨视觉文化研究与视觉艺术的关系，探讨艺术传播、绘画研究及艺术教育问题，目的是在视觉文化的领域里，从面到点，强调美术研究的中心位置。

第一节旨在界定视觉文化研究，指出其与美术研究的相关性，以及相关中的相异。相关者，首先是研究方法，相异者，主要是研究对象。为说明这个问题，第一节评述了国内翻译的两部概论式专题著述，一为豪厄尔斯的《视觉文化》，二为巴纳德的《理解视觉文化的方法》，并指出二书所言之研究方法都是视觉艺术研究的基本方法，例如来自哲学的阐释学、来自语言学的符号学、来自艺术史研究的图像学，以及当代文化研究的重要方法，如社会学与女性主义等。在此，细心的读者会注意到，既然视觉文化研究是今日艺术史研究的新动向，而其新就在于关注流行文化和传播媒介，那么，研究方法当涉媒体研究和传播学，但这些却在两部译著中付诸阙如。于是，读者会问这是为什么。回答此问题的最有效途径，是采访二书的作者，但我们在此时此地却无此便利，于是只能根据当代西方的学术环境和二书的具体语境来推测，在诸多可能的解答中，指出较重要者，这就是二书作者都有意或无意地涉及了视觉文化研究与视觉艺术研究的相关性。

相关中的相异，则涉及当代文化研究里的“正典”（canon）问题，即精英主义问题。往日的美术史研究，只关注正典，关注出自名家之手且获学界公认的经典作品。所谓艺术史研究向视觉文化研究转向，即是从研究正典转向研究非正典，并超越艺术领域而转向非艺术领域，这是今日视觉文化研究与往日艺术史研究的相异之处。然而值得我们注意的是，主张反精英和非正典的

后现代主义和文化研究，皆以解构主义为重要理论和方法，而解构主义的一位领军人物，美国著名批评家哈罗德·布鲁姆（Harold Bloom），虽在后现代发轫之初提出过“影响的焦虑”和“影响即误读”的重要理论，但在世纪交替之时，在文化研究不再独占鳌头之后，出版了《西方正典》一书，重新确认了经典和精英的重要性，并将其作为自己的研究对象。这虽是文学界的一例，却印证了物极而反的规律，说明了学术潮流的往复及学术研究的金字塔现象。

金字塔是视觉文化现象的比喻，指其结构关系。在金字塔的底层，是各种通俗艺术，包括民间艺术和街头艺术之类，数量巨大。层次稍高一点，数量便会减少一些，例如电视和舞台上的流行艺术以及电影艺术。这种减少来自选择，是电视台等大众媒介对通俗艺术的挑选和优化。到了金字塔的顶端，挑选改由学界做出，优化达于登峰造极，于是便有了所谓高雅艺术，其数量更少，例如经典绘画和雕塑等。后现代主义和文化研究的基本理念是要颠覆这个金字塔，虽然视觉文化研究源自这两者，但在颠覆金字塔的旧势中视觉文化研究却呈现了复原金字塔的新势。所以，相关中的相异，也蕴含着另一相似，即研究对象的相似，而不仅仅是研究方法的相似。在此，我们需要清醒地认识到，视觉艺术研究是视觉文化研究的一部分，虽不是全部，但却是极其重要的一部分。

有了这样的认识作为前提，《视觉的愉悦与挑战》便主张将媒体研究和传播学方法引入视觉文化研究，并将其与当代批评理论中的“过度阐述”和“读者反应批评”（或“接受美学”）等概念贯通起来。于是，在第一章第二节里，作者得以专门讨论视觉文化与艺术传播问题。这个问题的重要一点，是怎样理解“传播”这一概念。中文“传播”一词具有单向性，指信息的拥有者单方面向他人散播信息，类似于英文的transmission或emission，而英文的“传播”communication具有双向性，指信息拥有者的信息散播与信息接受者对信息的反馈，以及两者间由此而生的互动。正是由于信息接收者的介入，才使读者反映批评和接受美学得以行世。若用符号学的术语来说，传播过程是媒体编码和受众解码的互动行为，二者缺一不可。但是由于中文术语的单向性，传播的双向互动被忽视了，视觉文化的一大特征有可能在此被误解，而视觉文化研究更有可能走向歧途。

在随后的第三节中，作者将视觉文化研究的上述方法理念，引入了绘画研究，用更为宽广的眼光将绘画视为一种文化产品而不再局限于美术领域，从而能以工具主义观点来解读绘画，将其

作为传播和交流的工具来看待。既然涉及到工具主义，我们便可进一步用其它人文社科的研究方法来探索绘画的意义，例如借用心理学、人类学、社会学、政治学的方法，在美术领域之外阐释绘画作品，发掘其心理学、人类学、社会学、政治学的意义。如果我们此时用结构主义观点来细究美术之外的这些意义，便可以这样说，艺术家们将绘画作为传播工具而输出个人观点，其传播意向处于视觉文化结构的外在表层，可称表层结构，而接受传播的受众，却从艺术家的作品中看到了超越个人传播的心理学、人类学、社会学和政治学意义，这一接受处于视觉文化结构的深层，可称深层结构。于是，绘画的意义在视觉文化研究中便得以扩展和深化。

对视觉艺术和视觉文化之关系的如上理解和阐释，显示了今日艺术教育的发展。第四节回溯了西方艺术教育的历史，指出了视觉文化教育是现代艺术教育的发展前沿。于此，为第一章画上了句号。

### 四、视觉文化与图像研究

视觉文化现象以图像的方式而呈现，其中尤以美术作品为最。《视觉的愉悦与挑战》第二章以五节的篇幅讨论图像问题，既涉方法更涉理论。第一节在结构逻辑上顺应了前面的艺术教育话题，以课堂教学的内容来引入潘诺夫斯基的读图方法，以此为讨论现代图像学的起点。这一教学讨论属艺术史的跨文化比较研究，旨在以图像学的实践来阐释图像学。

第二节从现代图像学进入当代图像学，并直抵这一学科的最前沿。美国学者米歇尔是当代图像研究的一位主要代表和领军学者，其理论与潘诺夫斯基的主要不同，在于他引入了传播学。所谓最前沿，是指第二节所讨论的米歇尔理论，来自他尚未出版的新书《恐怖的克隆：图像战争》，尤其是他关于“生物图像”的理论。米歇尔这部书将于2011年后半年在美国出版，互联网上已有关于该书的内容介绍。第二节的讨论得益于作者所参加的米歇尔讲座，以及作者与米歇尔在讲座后的问答互动。米歇尔理论的要义，是从现实政治的角度、以今日传播学理论来讨论柏拉图以来的艺术本质问题，即再现的真实性和可靠性问题，以及图像与现实的关系。

如果说真实性是图像与现实的外在关系问题，那么结构便是内在关系问题，这是第三节的话题，但第三节并未局限于图像的内在关系，而是将其与外在关系相贯通。按照通常的理解，所谓内在关系是指内在结构，属于形式问题。本节将图像的视觉形式分为三个方面，一是绘制图像所使用的材料，如油彩、水墨之类，二是绘制图像的技法，如笔墨的皴法和颜料的堆涂之类，三是由这一切所获得的视觉效果，如明暗、色调、韵律之类。20世纪早期的英国形式主义艺术理论家克利夫·贝尔有著名的“蕴意形式”（又译“有意味的形式”）之说，其实就是指视觉效果及其心理影响。

同时，图像的视觉形式也是一种平面和三维的构成设计，这通向了更高的修辞层面。第四节虽未讨论图像修辞，但以构成设计而提出了图式的概念，并探讨了图式与图像的微妙关系。图式具有原型（archetype）意义，许多貌似不同的图像，其实来自同一原型。图式的概念解释了中国当代艺术中流行的图像重复的现象。这重复之所以可行，是因为图像中存在着视觉语法，而图像的原型则扮演了作为语法模式的句型角色。在此，原型与其变形（variations）的关系，便是句型与句子的关系，类似于形式主义语法学所说的深层结构与表层结构的关系。这个话题的演示，是本节所讨论的从图像到图式的往返过程。本书作者认为，这是一个从具象到抽象的过程，所举案例是台湾雕塑家朱铭的太极雕塑，该系列作品在这位雕塑家的艺术生涯中，经历了从具象和半抽象到抽象和纯抽象的发展，而我们对朱铭的认识，则可

反其道而行之。

第五节在艺术批评的实践中进一步讨论图像和图式的关系，指出了中国当代艺术中图像重复现象所暴露的图式化问题，借此批判了当代艺术和今日文化的商业化倾向。这就是说，图像研究不仅是视觉形式的研究，实际上，通过修辞和审美的升华，而可进入观念的层次，从而使图像研究成为一种文化研究，或曰视觉文化研究。

### 五、视觉形式与艺术语言

当代视觉文化研究中的图像，除了绘画和雕塑外，主要是新闻图像，例如电视与摄影。《视觉的愉悦与挑战》所讨论的摄影，是作为当代艺术的摄影，尤其是纪实摄影和观念摄影。书中第三章《视觉艺术与当代摄影》以三个摄影家为个案，通过分析其作品来探索艺术语言问题，力图从前一章之视觉形式，通过修辞和审美而企及观念的层次。在此，所谓艺术语言，就是这四个层次上的形式语言、修辞语言、审美语言和观念语言。

第一位艺术家是加拿大纪实摄影家柏汀斯基，他专注于拍摄人文景观，其修辞语言是纪实，而纪实中的审美语言则是“无表情美学”（deadpan aesthetic）。虽然摄影貌似客观记录，但绝对的客观摄影是不存在的，摄影家的个人态度隐藏在选取所摄对象、选取镜头角度等方面。之所以说纪实是摄影的一种修辞语言，不仅是因为这选取的主观性，而且也是因为摄影家有意遮掩其主观性。柏汀斯基的“无表情美学”就是一种遮掩的修辞策略，这使纪实摄影达到了一种预期的审美效果，看似客观而实则主观。尽管柏汀斯基的作品看上去没有表情，似乎是在以客观的图像说话，但这位艺术家隐蔽的主观态度却是生态理念和环保主义。有了这样的认识，我们就能理解他的作品为何展示的是“恶之花”，就能理解他的作品如何从“恶之花”的形式通过“无表情”的修辞和美学而达到了批判性的观念层次。

第二位艺术家也是加拿大的纪实摄影家米雅·当娜凡，其拍摄对象为女性性工作。当娜凡的作品赋予女性身体以政治含义，或者说她在女性身体的图像中挖掘其政治含义。她的作品不仅探讨了女性主义所关注的“文本身体”、“身体政治”、“公共空间”和“隐秘空间”等议题，也从政治和心理角度涉及了凝视和再现等理论概念，从而为我们的图像和艺术语言的研究提供了一个观念层次的案例。

第三位艺术家是美国摄影家克鲁德逊，他与前两位不同，他不是纪实的，而是摆拍的，他也不是无表情的，而是以摆拍来表述主观意见。在形式的层次上说，克鲁德逊的主观性表现为光线的设置制造了超现实的氛围，而超现实场景则是一种修辞设置，制造出阴森恐怖的审美效果。克鲁德逊的摄影是有代表性的观念摄影，他以视觉的悖论来表述思想，使其作品既成为对艺术理论和批评概念的探讨，也成为对社会政治的质疑。

正是由于这三位摄影家在形式、修辞、审美和观念的层次上探索了视觉和图像的艺术语言，他们的作品才不同于通常的新闻摄影而成为当代艺术作品。为了说明这个问题，本章第三节讨论了一部关于摄影的故事影片《纯艺术》，展示了摄影作为当代艺术的一个门类，以及作为当代视觉文化的一个方面而具有的主要特征，尤其是在创作过程中所具有的特征。这部电影的另一价值，在于它是当代艺术批评的演绎，通过展示作品的创作过程，呈现了怎样从批评理论的角度去解读作为当代艺术的摄影。

### 六、视觉艺术的文学性

虽然图像与文本的关系是西方当代图像学研究的一个重要议题，虽然诗与画的关系也是西方古典美学的一大议题，而在中国古代文论中，言与象的关系也是一个重要的美学范畴，但是，当代视觉文化研究却忽视了艺术与文学的关系。学者们从视觉艺术研究转向视觉文化研究时，过于强调视觉性，

例如摄影、电视之类文化产品的图像特征，而忽视了视觉文化的文学性。如果说从美术向摄影的延伸是视觉文化研究的横向扩展，那么，从视觉向文本的延伸，则是视觉文化研究的进一步跨界扩展。当然，我们在此必须清楚，视觉文化研究不是文学或文本研究，此处所言之跨界扩展，是关注视觉文化的文学性，而不是转入单纯的文学或文本研究。也就是说，视觉文化研究看重图像与文本的关系，看重视觉艺术中的文学特征。

关于文学性的定义，目前还没有公认的说法，所以，对文学性这一概念的探讨，多是在批评实践中进行的，因而偏重研究个案的个别性而不是普遍统一的共同性。视觉艺术中的文学性，从传统的大处说，是指主题性、情节性、叙事性，以及人物塑造、性格刻画等等。当代艺术中的文学性并不拘泥于这些传统观点，而涉观念的表述，尤其是表述方法，如修辞设置之类。

《视觉的愉悦与挑战》第四章讨论当代艺术与文艺学的关系，就文学性问题而提供了一些分析的案例。第一节的案例是将图像作为文本的插图使用，这便是一种文学性。如果说插图式艺术比较简单、肤浅、表面化，那么，以各种修辞手段来超越插图，从而使图像进化或转化为对文本的探究，便可以说是插图式艺术的深化或升华。这方面的例子是纽约后现代观念艺术家马克·坦西（Mark Tansey）的绘画，他在自己的作品中对现代主义批评理论进行了探讨和质疑。在这一例中，文学性具有相当的观念色彩。

在当代批评理论中，文学叙事学是一个重要课题，这是视觉叙事研究的理论来源。一方面，视觉叙事研究得益于文学理论，另一方面，视觉叙事研究也有自身的特点。第四章第二节探讨欧洲早期现代主义画家凡·东根之绘画的叙事特征，指出了视觉叙事的双重性。其一是凡·东根绘画内容的所叙之事，在此，绘画有如插图，其二是凡·东根绘画的风格发展所见证了欧洲早期现代主义绘画的发展历程。前一叙事通常是着意而为，后一叙事则是无意所为。我们探讨凡·东根绘画的叙事特征，并不关注前者，因为这位画家不是一位插图画家。我们关注的是后一种不自觉的叙事，虽然凡·东根没有着意讲述现代主义艺术史，但我们却从他的风格形式及其演变中，看到了欧洲现代主义绘画的演进历程。换言之，凡·东根不自觉的艺术史叙事，展示了其绘画的文学性。

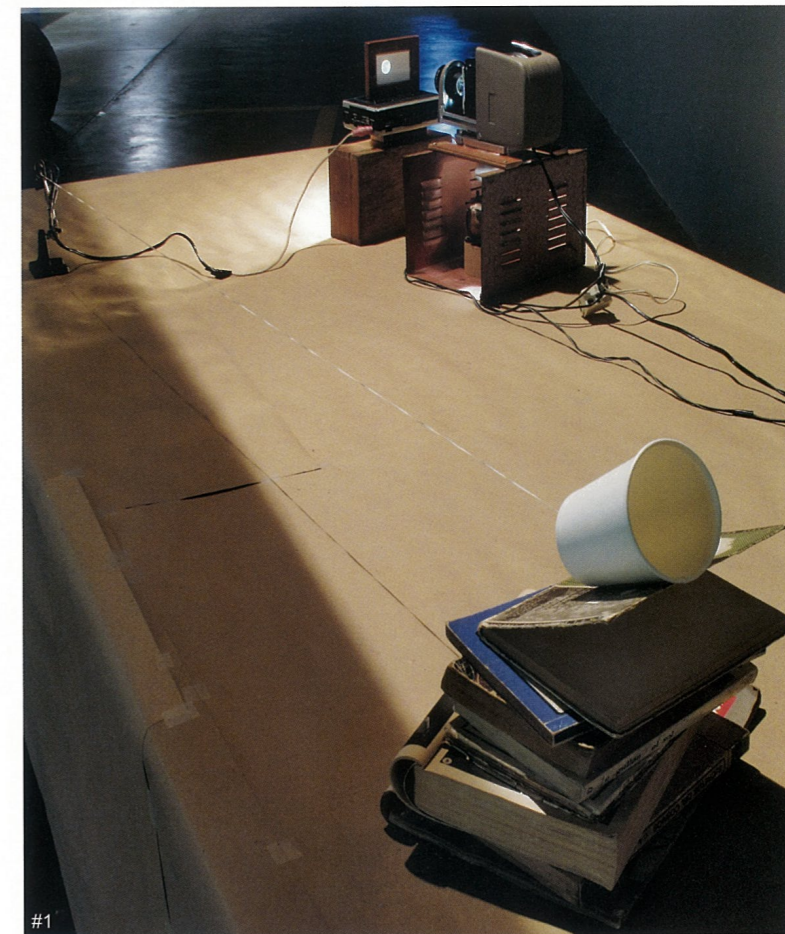
当代批评理论中的一些学术概念，也为视觉叙事的文学性提供了注脚，例如“凝视”的概念便具有修辞的效果。这并不是简单的修辞术，而是从形式向观念的推进。第四章第三节讨论了从拉康心理学发展起来的“凝视”概念所具有的

身份政治的意义，并借法国印象派画家马奈的作品，来探讨了凝视在形式和观念上的双重价值，更由此而进一步引向了对中国当代艺术之跟风现象的批评。从当代批评理论的角度关注视觉艺术的心理特征，是文学性的另一个方面。第四节在观念的层次上讨论女性绘画，未局限于弗洛伊德和拉康的精神分析理论，而是借鉴了20世纪中期以来英国“客体关系”学派的精神分析理论。这一借鉴，不仅探讨了女性艺术，更探讨了女性主义批评，指出了作为一种观念和政治批评的女性主义所存在的问题。

遍览西方当代学术界的视觉文化研究，以及中国当代学术界在相关领域对西方新近理论的引入，视觉艺术中的文学性问题被忽视了。如前所言，诗与画、言与象的关系，无论在西方还是中国，自古就是一个跨学科的重要学术议题。在当代视觉文化研究领域，这个议题以文学性的面貌出现，应该引起我们的重视。

《视觉的愉悦与挑战》一书是对视觉文化研究的阐述，焦点是视觉艺术与图像解读，其横向扩展不仅覆盖了摄影等当代视觉文化类型，也涉及了文本和文学等非视觉的文化类型。在这个意义上，视觉文化研究是跨学科的。该书最后一章《当代美术与批评实践》将当代批评理论作为视觉文化研究的一个专门方面，这既是关于研究方法的问题，更是关于批评理论在视觉文化研究中的位置问题。批评理论的重要性在于研究工作的实践，这一方面是对视觉作品的解读和阐释，另一方面则是扮演了将跨界的各学科连接起来的角色。

在抽象的哲学意义上说，批评理论本身就是跨界跨学科的，它来自不同的具体学科，如心理学、人类学等，然后被升华为具有普遍性的哲学理论和方法论。在具体的方法意义上说，批评理论以其方法的实践特征而具有可操作性。在视觉文化研究的实践中，批评理论既适用于绘画、雕塑等视觉艺术研究，也适用于摄影、电影、电视、广告等传媒研究，当然更适用于文学和文本研究。正因此，批评的理论和实践得以使跨学科的视觉文化研究形成一个实在的当代人文研究科目，能使跨学科性得以实现。



#1



#2

当代美术家

| #1-2 迈阿密海滩艺博会现场图片