

NEW ART

世 | 界 | 当 | 代 | 艺 | 术 | 的 | 创 | 意 | 与 | 体 | 现

新 艺 术 经 典

Alexander Brandt [中文名: 飞苹果] 编著 吴宝康 译

 上海文艺出版社

NEW ART

世 | 界 | 当 | 代 | 艺 | 术 | 的 | 创 | 意 | 与 | 体 | 现

新 艺 术 经 典

Alexander Brandt [中文名: 飞苹果] 编著 吴宝康 译

 上海文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

新艺术经典 / (德) 飞苹果 (Alexander Brandt) 编著; 吴宝康译. —上海:

上海文艺出版社, 2011

ISBN 978-7-5321-4044-2

I. ①新… II. ①飞… ②吴… III. ①艺术—设计—作品集—世界—现代

IV. ①J06

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第005710号

版权所有 翻印必究

责任编辑: 俞雷庆

整体设计: 上海飞来飞去多媒体创意有限公司

书 名

新艺术经典

编 著

Alexander Brandt [中文名: 飞苹果]

译 者

吴宝康

出版、发行

上海文艺出版社出版、发行

印 刷

上海文艺大一印刷有限公司

规 格

开本 955×1160 12开 印张 23

版 次

2011年2月第1版 2011年2月第1次印刷

书 号

ISBN 978-7-5321-4044-2/J·290

定 价

120.00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:021-57780459

Foreword 序

我认识的作者 Alexander Brandt 先生是一个在德、法、英和中国生活学习工作的当代艺术家，同时又是一个新媒体设计师，一个大学教授。他也正在我的团队里为中国2010世博会工作。

他的著作提出了一个新的如何理解现代艺术的理念。我们为什么需要这样的理念呢？当代艺术历史再也不会像二十世纪七十年代之前那样具有一个清晰连贯的艺术运动发展线索了。我们如何理解当代艺术这样庞杂的全球性的现象呢？看作品的时候是否停留在作品好不好看、有没有意思上？是要问观众在想什么，还是去分析艺术家在创作时想什么？……本书作者在回答这些问题时的角度新颖可读，深入浅出地展开作品的艺术性与技术性分析。不是凭感觉来判断作品，而是应用一种系统性的方法来分析作品的呈现方式，继而展开讨论作品的含义。

作者尽可能逻辑客观地展析作品，并避免表达他个人对作品的定见。他试图罗列一个较完整的艺术呈现方式系列，对每个作品做出相应解释，排列出一个又一个严密分析的案例。本书收录了世界上最有影响的多媒体艺术家及其作品，并选择独具慧眼的艺术评论从深度与广度上来揭示作品的魅力。作者描述了艺术家的想法如何通过他选择的呈现方式达到理想效果。从平面作品到定点艺术，从叙述作品到现成物作品，从偶发作品到互动装置作品，这本著作涉及到了当代艺术的宽阔范围，为读者提供了一个思考的平台，打开了理解当代艺术的一扇门。著作的系统性互动性允许一种灵活的阅读方式。不同知识水平的读者都能从不同层次来理解内容。

今天，图片、录像、电脑、互动装置、多媒体等等新的技术领域和表现手段被全方位地实验和运用，并且互相渗透共存。作者这样来尝试把世界当代艺术作品用创意呈现的形式扇型展开——我看到作者与以往的研究方式不同，他不再是把艺术历史以思潮的线性发展来切割，而是用创意呈现的角度来划分，是更加符合现在年轻一代已经开始了的、对用某种固定的思想理念主义来划分文化现象的反叛，上个世纪末到本世纪初，这种反叛，也可以说是超越，早已体现在当代艺术甚至在当代生活的各个领域——这是我喜欢。

潘公凯
2010年3月

艺术和艺术的呈现方式

直到最近，传统的艺术史都是根据两种思维模式来展示、组织、讨论以及教学的：一种是按流行的先后顺序来叙述各种观念，如表现主义 [expressionism]，之后极简主义 [minimalism]，之后概念主义 [conceptualism] 等；另一种是分门别类地叙述，如雕塑，绘画，视像艺术等。然而，鉴于如今全球化、技术多元化、女性解放运动，以及针对现代主义关于“追求至简本质的趋势无法阻挡”这一逻辑所提出的质疑日益增多，并随着后现代主义 [post-modernism] 时代自二十世纪八十年代以来不断增强，这种线性的艺术史其实已经终结了。现在再要维持这两种思维模式越来越困难了。我们承认在文化多元和世界分裂的情况下，要保持普遍价值观的精神状态是不可能的。因此，我们采取了一种新的综合处理方法：消融特性，包容多样化和矛盾性，倡导讽喻、讽刺以及娱乐。“放弃言之成理”。于是，后现代主义对待艺术的方式就是拒绝“低端”和“高端”艺术形式之间的区别。它嘲笑刻板的类型界定，崇尚折衷主义，融合各种观念。后现代主义的现实是，我们消融了艺术世界的中心，拒绝了男性统治和西方导向。艺术家们纷纷放弃了他们基于媒体特性的艺术实践，拒绝成为任何流派或共同信念的附庸。

如今，艺术上的文化、形式以及概念的复杂性不断增加，而现存词汇评介这些情况和艺术品的能力似乎日渐下降，而非与日俱增。现在任何作品都能成为某类艺术的代表作，但又什么也代表不了。例如装置艺术作品 [installation art] 和概念艺术作品 [conceptual art]，其术语模糊不清，含义空洞。更不能指望用这些词汇能够就某个艺术品的品质提出看法。这是因为人们普遍心存疑虑，依赖过时的现代主义的普遍价值观来划分艺术。然而，当我们承认观念和类型体系确已过时的同时，难道仅仅因为我们无法找到另一种相关的指称体系来作为艺术语言更新的基础，这就意味着我们可以对表现乏力的术语和漏洞百出的论述听之任之吗？

当代艺术家面临着史无前例的广泛选择。艺术形式和概念的多样性从未像今天这样丰富。但是，对每件艺术品来说，只有一种唯一的方式能最为有效地向观众传递其寓意。艺术家将要做出的决定并非仅仅是选择铜铸还是树脂，或者是用三十五毫米电影胶卷拍摄还是在纸上画图，或者还是使用电脑编码……这不是技术或风格的问题。毕竟，艺术品的存在理由并非就是就事论事地创作某个东西，而是旨在为观众创造出某种特定的启发性体验。所以，我们所提出的问题都是针对艺术品究竟会对观众产生什么效果而言：即探询艺术的策略方法。

本书旨在为当代艺术的理解、探讨和教学而修订目前的专业术语。与传统艺术史不同的是，基本术语的结构模式并不附属于不合时宜的风格和类型的界定，而是集中于一个十分简单而又令人信服的理由。即：

每件艺术品都是为了对观众产生某种效果而创作的。如果预定的效果未能体

现，则该艺术品没能实现其目的。然而，如果艺术品按照艺术家的意图激发了观众，那么，值得研究该艺术品，研究该艺术家使用了什么创作方法，他具体做了什么，如何做的。

本书意在通过逆向建构艺术创作的方法，对导致相关艺术家实现其预定意图时所采用的各种不同基本创作策略作一区分。为此，本书中所称的“艺术手段” [process] 有其特定含义，即，该概念所强调的是艺术家如何通过其选择的艺术创作手法，将其意图有效地传递给观众。

为此，我们将艺术创作手法分为十二个不同类型，在此基础上开始我们的艺术评介。

- 01 视像艺术类 [Images]
- 02 图像艺术类 [Pictures]
- 03 叙事艺术类 [Narrative]
- 04 实物艺术类 [Objects]
- 05 雕塑装置艺术类 [Sculptural Installation]
- 06 定点艺术类 [Site Specific Work]
- 07 媒体装置艺术类 [Media-Installation]
- 08 行为表演艺术类 [Performance]
- 09 偶发艺术类 [Happening]
- 10 互动装置艺术类 [Interactive Installation]
- 11 语言艺术类 [Language]
- 12 网络艺术类 [Network]

每种艺术创作手法都有其独特之处，产生根本不同的体验。它们之间的差异并不在于仅仅因为量的不同而导致质的变化，如“红”与“蓝”虽然不是同一种色彩，但均可在色圈中对应一个位置，共享同一个色彩等级。而“冷”与“快”之间却是不同尺度系统的区别。同样，上述这十二种类别的艺术都有各自显著区别于其他类别的等级衡量体系。

在讨论艺术的对象时，“视像艺术”和“图像艺术”似乎界定的是相似的东西（这当然应归咎于艺术界当前词汇的含混不清）。然而，如果我们设法透彻地定义这两种术语的实际所指，我们就会发现表面上非常相似的这两类艺术对象事实上却各具无法比较的性质。

在传统上，如果我们看到画布上涂有颜料，我们将它称之为油画，而如果我们看到印出来的摄影图像，我们称之为照片。我们可以进一步把抽象画区别于写实画，把电脑操纵合成的照片区别于未作修正的照片，但这样的分类仅仅停留于技术层面。如果我们不是研究技术层面，而是集中关注一件艺术品

的内在艺术方法，我们应该能谈论更多有关这个艺术家的意图和其艺术品对观众所产生的效果。

现在假定我们要细分两种基本的艺术创作手法：视像艺术 [image] 和图像艺术 [picture]。

在英语中，“image”这个词可以从词源上追溯其基本含义为“想象”和“模仿”，可以指精神上的相似，也可以表示我们在想到某个概念时，心目中出现的视像。视像总是指代另一个东西。我们可以得出结论说，视像是视觉指代。

大凡运用视像艺术创作方法的艺术家并不重点关注他所创作的作品的物质性，而是关注该视像艺术品所指向的概念。文献纪实摄影照片就是视像艺术创作的典型例子，因为其作者更多地关注他们所捕捉到的现实。这些视像作品强调了它们所代表的现实存在。任何刻意美化如果要危及一个视像作品的真实性质，没有一位艺术家会接受这种做法。

与对待图像艺术不同的是，观众不会沉思于表现性创作的起源，而会成为目睹现实变化直接性的见证者……这是一种根本不同的体验。

在另一方面，词语“picture”从词源来看，与绘画和绘画艺术相关。自从摄影术发明以来，画家的关注点转移了，不再模仿，而是展现。表现主义画作和抽象画作将这一点展示得淋漓尽致；大多数精心构思的照片也是如此。与视像艺术作品不同的是，这些图像作品并不是参照物，它们并不指代任何东西，而是回到画布表面，这是艺术启示的集中点。我们可以得出结论说，图像艺术品本身就是独特艺术创作的产物。

那么，为什么这些定义会如此重要？那仅仅是因为，作为一个艺术家，当你向观众展示一件视像艺术作品或图像艺术作品，并希望产生你所期望的效果



伯恩德·比彻和希拉·比彻夫妇 [Bernd and Hilla Becher]，《水塔》[Water Towers] (1988)。这对艺术家夫妇已经系统地拍摄了过时的工业建筑。他们因其形式主义风格和对真实性的关注而著名。

时，你不得不处理好全然不同的东西。比如说，如果你的意图是记录某种社会政治现实，你不会去运用人为构思的图像，暴露出明显的艺术痕迹。一个适合视像艺术创作的题材不应该用处理图像艺术的方式创作。现实的真相和明显的主观解释根本对立，互不相容。否则，观众会被彼此矛盾的指称弄得晕头转向，结果造成不可思议和空洞虚无的体验。

换一个角度来看，这与观众有关。我们通常会同意，我们必须学会如何看待艺术。如果我们不能努力做出有意识和有见地的解释，没有哪种思想会自动



杰夫·沃尔 [Jeff Wall]，《吸血鬼的野餐》[The Vampires' Picnic] (1991)，一群吸血鬼在森林边聚集一处，举行血腥的饕餮大餐。该作品系杰夫·沃尔艺术精品之一，它既挪揄了众多电视肥皂剧明星们，又惹人非议地讽喻了荒诞现实。

显示出来。有关创作手法的内容有助于我们更充分地体验某件艺术品。通过区分在艺术创作中明显的创作策略，观众就能够在推断艺术家的意图和最终深入欣赏艺术品方面更走进一步。一个观众如果熟知各种艺术创作手法，就能够毫不费力地克服种种障碍，享受到好的艺术展览所带来的诸多乐趣，而缺乏经验的观众则会受阻于这些障碍，无法如愿享受。

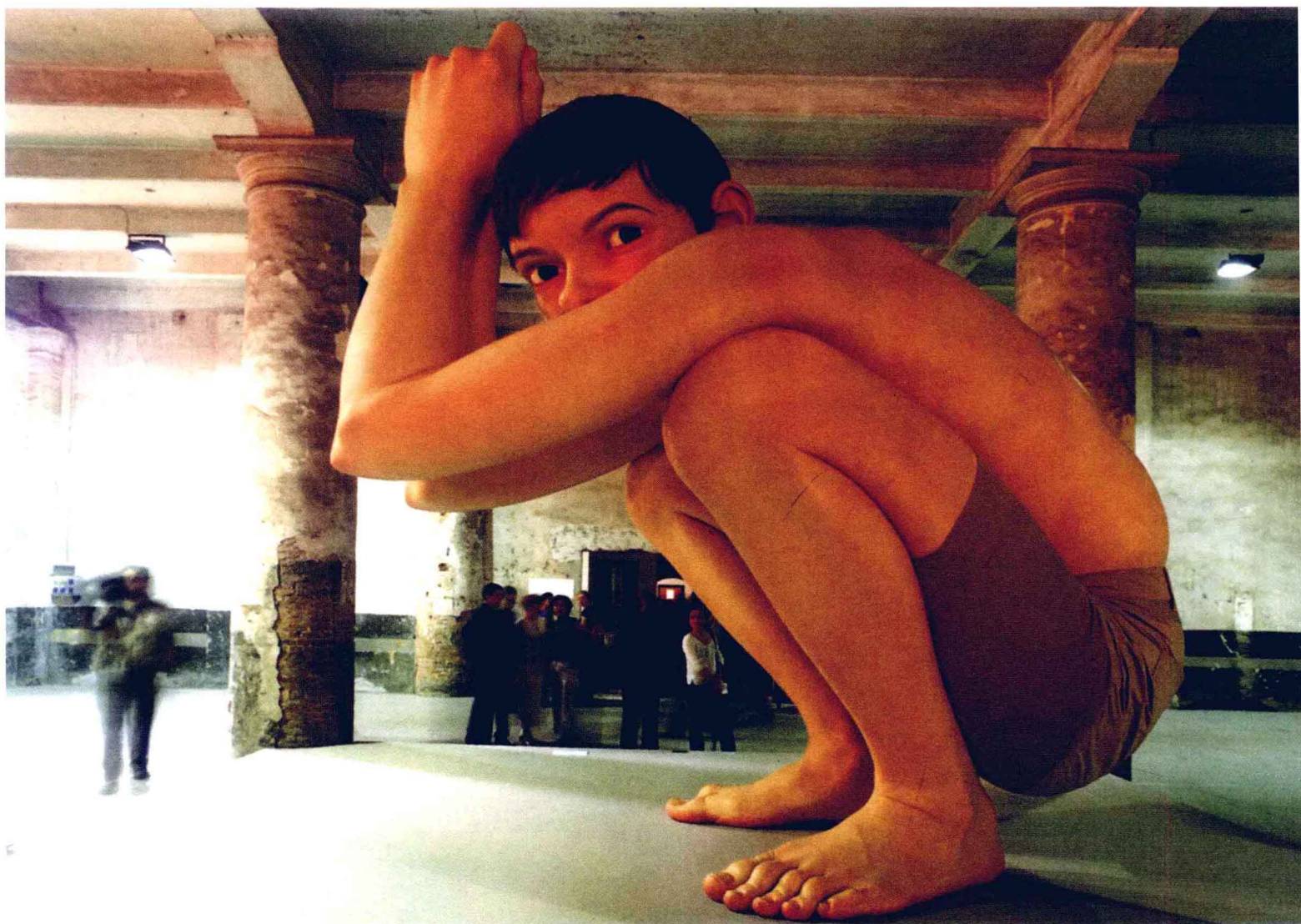
在此重要的是，没有一条总体的规则可以规定图像艺术是否更应该指绘画，或者视像艺术是否更应该指摄影。一件实物艺术品 [object] 并非一定是从模具浇铸出来的，而一件定点艺术品 [site-specific] 也不必用泥土和岩石制作。技术、风格以及种类均为附属性的东西——创作手法的概念已渗入了这些范围，超越了传统的标准，因为困惑于当代艺术实践的现实，传统标准已经无

能为力了。创作手法的概念已经超脱了媒体特性和艺术信念含混不清的定义，仅仅集中于关注于一件艺术品如何发挥其功能，集中于关注于一个艺术家如何具体表现其中心思想的种种创作过程，以便观众能够加以体验。

另一个重要方面是，本书这种处理方式承认并包容分类之种种不完善处。没有一个体系是完美无缺的。当然，这么说并非是为搪塞后现代批评文章对现代艺术的批评。每条定义都必须是概括性的，省略了细节和例外。然而，在另一方面，没有概括，就没有词和句法，也就没有语言了。我们应该要求灵活性，而不是苛求完美。

在我们的处理方式中，艺术创作手法的数量有意限定在一个小而方便的数目。十二种根本上不同的艺术创作策略覆盖了大部分的艺术范围。当然，可能还存在其他的手法。当然也会有些艺术品并不真正适合某个单一的种类。但是，使我们感兴趣的是，当我们开始考虑某件特定艺术品的归类时，我们意识到有对立的争论存在，而正是因为这个缘故，我们恰巧突出了艺术创作策略的特定方面，正是这个特定方面才使得一件艺术品卓然不群。

一个颇能说明问题的例子是罗恩·米克 [Ron Mueck] 的作品《男孩》 [Boy]。它超脱周围环境而独立地自成一体。这暗示着这件作品可以列入实物艺术品，



罗恩·米克 [Ron Mueck]，《男孩》 [Boy] (1999)，将近五公尺高，是一尊呈蹲姿的高度写实主义的 [hyperrealistic] 男孩雕塑

但是该作品的尺寸又与实物艺术作品的定义相矛盾。根据定义，实物艺术品的尺寸比例大小应该在观众感觉可把握的范围内……而事实上，《男孩》的显著之处恰恰在于其巨大的尺寸。在某些情况下，只消将一件艺术品对比于其艺术创作手法，即能揭示该作品的重要方面。

本书所主张划分的这十二种艺术创作手法，及其定义和策略并不意味着绝对的分标准，而是作为恢复活力的词汇，可靠的相关参照体系，便于进行灵活的讨论。

目录

序 Foreword (潘公凯) /1

绪论 General Introduction /4

01 视像艺术类 Images /8

格哈德·里希特 Gerhard Richter /10

南·高登 Nan Goldin /12

安德烈亚斯·格斯基 Andreas Gursky /14

林妮克·迪杰克斯特拉 Rineke Dijkstra /16

爱德华·柏汀斯基 Edward Burtynsky /18

伯恩德·比彻和希拉·比彻夫妇 Bernd and Hilla Becher /20

02 图像艺术类 Pictures /30

安德烈斯·塞拉诺 Andres Serrano /32

辛迪·谢尔曼 Cindy Sherman /34

吉恩-米歇尔·巴斯奎特 Jean-Michel Basquiat /36

菲力浦-洛卡·迪柯西亚 Philip-Lorca diCorcia /38

弗兰茨·阿克曼 Franz Ackermann /40

杰夫·沃尔 Jeff Wall /42

03 叙事艺术类 Narratives /52

翠西·莫法特 Tracey Moffatt /54

艾杰-莉萨·阿蒂勒 Eija-Liisa Ahtila /56

威廉·肯特里奇 William Kentridge /58

莉莎·梅·波斯特 Liza May Post /60

斯坦·道格拉斯 Stan Douglas /62

马修·巴尼 Matthew Barney /64

04 实物艺术类 Objects /74

唐纳德·贾德 Donald Judd /76

杰夫·昆斯 Jeff Koons /78

加布里埃尔·奥罗兹科 Gabriel Orozco /80

村上隆 Takashi Murakami /82

谢莉·莱文 Sherrie Levine /84

罗恩·米克 Ron Mueck /86

05 雕塑装置艺术类 Sculptural Installation /96

凡·利斯豪特艺术创作工作室 atelier van Lieshout /98

达明·赫斯特 Damien Hirst /100

奥拉佛·伊莱亚森 Olafur Eliasson /102

理查德·塞勒 Richard Serra /104

瑞秋·怀特瑞德 Rachel Whiteread /106

伊尔亚·卡巴考夫 Ilya Kabakov /108

06 定点艺术类 Site Specific Art /118

艾舍·埃尔克曼 Ayse Erkmen /120

格列格·施耐德 Gregor Schneider /122

戈登·马塔-克拉克 Gordon Matta Clark /124

克里斯托和珍妮-克劳德 Christo&Jeanne-claude /126

皮埃尔·修贺 Pierre Huyghe /128

沃尔特·德·玛利亚 Walter DeMaria /130

07 媒体装置艺术类 Media Installation /140

杜格·艾特肯 Doug Aitken /142
加里·希尔 Gary Hill /144
莫纳·哈托姆 Mona Hatoum /146
托尼·奥斯勒 Tony Oursler /148
皮皮劳蒂·里斯特 Pipilotti Rist /150
比尔·维奥拉 Bill Viola /152

08 行为表演艺术类 Performance /162

圣地亚哥·西拉 Santiago Sierra /164
贾纳恩·安东尼 Janine Antoni /166
吉尔伯特·乔治双人组 Gilbert&George /168
约翰·博克 John Bock /170
玛丽娜·阿布拉莫维奇 Marina Abramovic /172
瓦妮莎·比克罗夫特 Vanessa Beecroft /174

09 偶发艺术类 Happening /184

莫里吉欧·卡特兰 Maurizio Cattelan /186
谢德庆 Xie De Qing /188
吉莉安·韦英 Gillian Wearing /190
曾根裕 Yutaka Sone /192
克里斯托夫·沃迪克兹寇 Krzysztof Wodiczko /194
巴斯·简·艾德尔 Bas Jan Ader /196

10 互动装置艺术类 Interactive Installation /206

菲利克斯·冈萨雷斯-托雷斯 Felix Gonzalez Torres /208
威姆·德尔沃伊 Wim Delvoye /210
安吉拉·布洛克 Angela Bulloch /212
林德罗·厄利什 Leandro Erlich /214
珍妮特·卡迪夫 Janet Cardiff /216
丹·格拉海姆 Dan Graham /218

11 语言艺术类 Language /228

芭芭拉·克鲁格 Barbara Kruger /230
河原温 On Kawara /232
约瑟夫·科瑟斯 Joseph Kosuth /234
弗雷德里克·布吕利·布瓦布雷 Frederic Bruly Bouabre /236
珍妮·霍尔泽 Jenny Holzer /238
布鲁斯·诺曼 Bruce Nauman /240

12 网络艺术类 Network /250

小约翰·F·西蒙 John F. Simon Jr /252
马克·内皮尔 Mark Napier /254
安东尼·阿巴德 Antoni Abad /256
塞布丽娜·莱孚 Sabrina Raaf /258
肯·戈德堡 Ken Goldberg /260
拉斐尔·洛萨诺-亨默 Raphael Lozano-Hemmer /262

译后记 Afterword (吴宝康) /273

01 Images 视像艺术类

视像艺术的呈现方式是指二维视觉图像作品，它一定是指代了某个主题，某个物品，某个人或是某一个地点，都是处于特定的语境之中。与图像艺术 [pictures] 呈现方式不同的是，视像艺术拒绝主观创造，是客观的纪实文献的性质。

从技术角度而言，视像是某种事物相似性的再现，既可以通过机械过程方式获得，如摄影，也可以通过手工复制方式创作，如绘画、素描，或其他技术手段，却又避免了任何雕琢的痕迹。

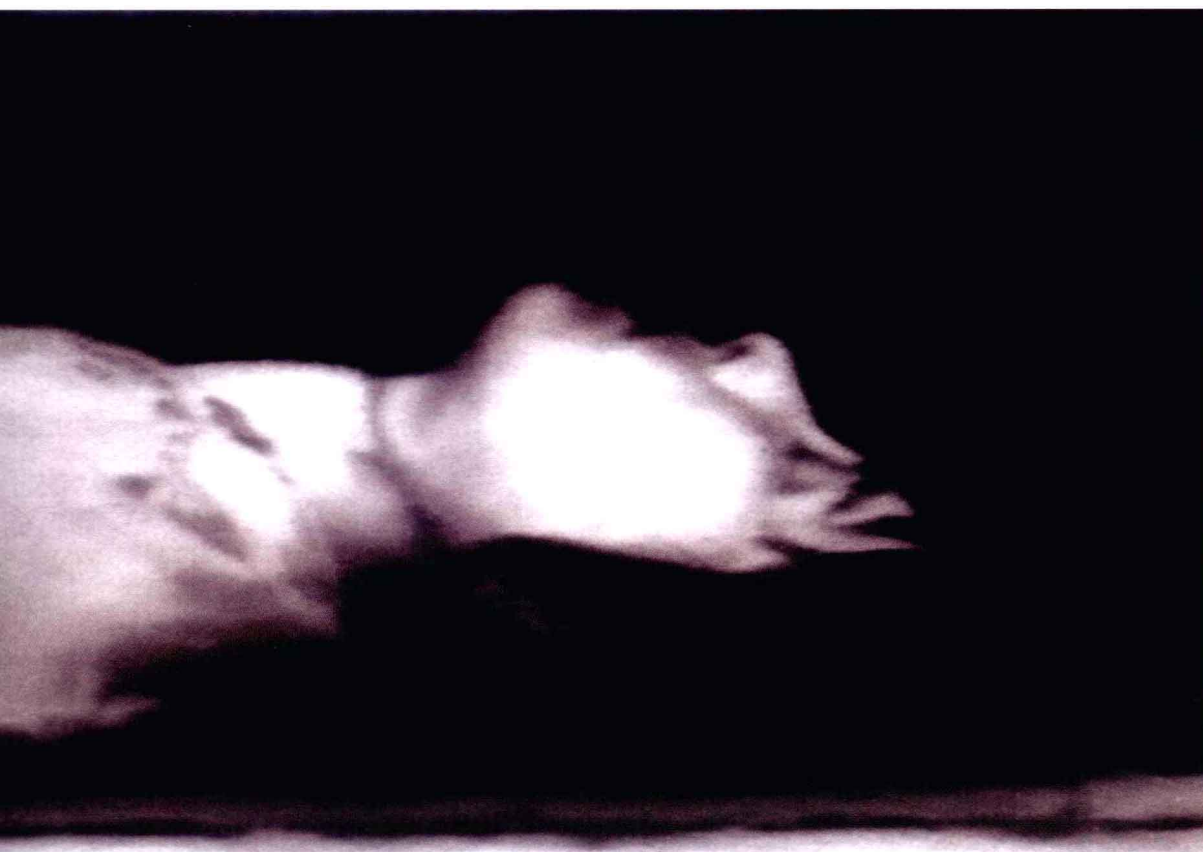
精心构图和运用色彩可以有益于视像艺术作品，但一般而言，这些审美因素只是副产品。对一幅视像艺术作品来说，艺术关注点并不在于创作的技巧性，或者任何表现主义的笔法，而在于其题材的概念性质。

这些题材无论是实际存在的或是幻想的，必定能给人以真实感。最重要的是它永远都不是抽象的。抽象画面只能是符号，如书写符号，这属于“语言艺术”类，或是某一个作者的主观创造，如“图像艺术”类。一个视像艺术作品仅仅是对一个题材的指称，永远不是题材本身。

“真实性”是视像艺术的主要关注点，因为视像艺术为了能够成功地表现题材，需要我们观众认可其真实可靠性。否则，如果我们明知其不真实，为何还要费心考虑该事件的意义呢？所以，自然而然地，摄影术在视像作品创作中占据着主导地位。每一幅摄影作品都是通过机械过程获得的——一个冷冰冰的镜头而已——这正好证明了摄影艺术所捕捉题材的真实性。照片曾经被视为“真实的证据”。当然，随着摄影操纵技术和视像合成技术的不断完善，这种对摄影的轻信早就受到质疑了。但奇怪的是，人们仍然相信这种视像作品。艺术家安德烈亚斯·格斯基的作品为我们了解这种现象的



安德烈亚斯·格斯基 [Andreas Gursky]，《五一国际劳动节之三》 [May Day III]，1998

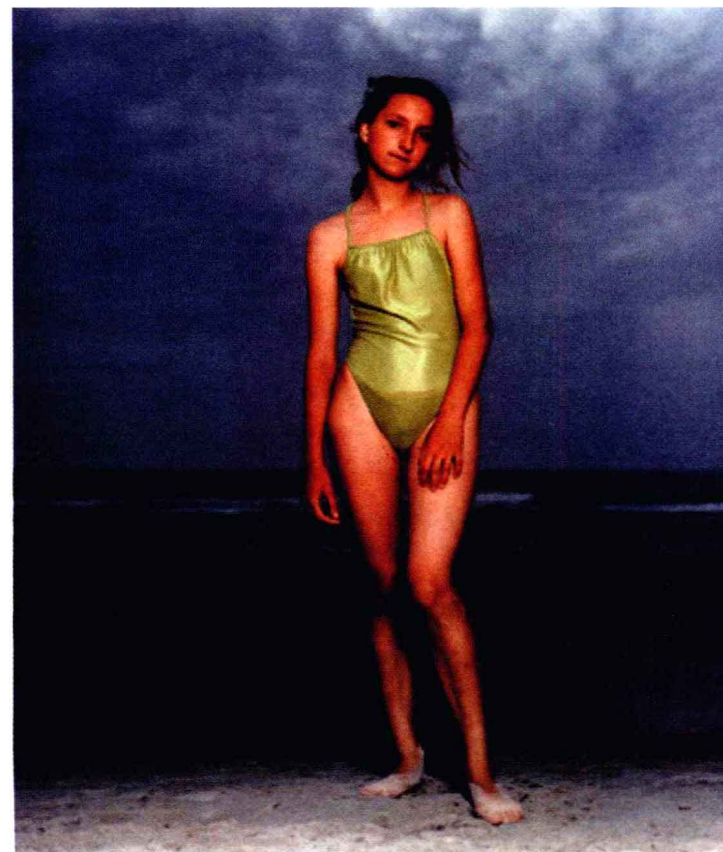


格哈德·里希特 [Gerhard Richter], 《1977年10月18日·死亡之一》 [October 18, 1977-Dead 1], 1988

产生提供了线索。他把自己刻意合成的摄影作品称之为“受到补助的写实主义” [assisted realism]。在一次访谈中，他提到，“纯粹的文献记录材料不足以成为令人信服的照片”，所以他刻意优化视像，以创造出比现实更为真实的东西。

这些摄影照片尽管是技术操纵的作品，它们仍然被视为视像艺术作品。究其原因，它们仔细地保留着对现实的完全相似性。它们的本质自然，场景貌似真实，并无任何人为干预的痕迹。

在绘画和素描所创作的视像中，情况也是如此。它们的风格就像是一幅绘出的通缉肖像，没有审美矫饰主义。格哈德·里希特的系列画《1977年10月18日》是个颇能说明问题的例子。当时，官方宣称一群被判有罪的德国恐怖主义者畏罪自杀。而里希特与许多德国人一样，相信这些囚犯实际上是被谋杀的。为了表达他对这个消息真实性的疑问，他首创了照相写实主义的 [photorealistic] 手



林妮克·迪杰克斯特拉 [Rineke Dijkstra], 《海滩》 [Beaches], (1992以来)

法，绘出新闻图片的模拟图，然后，采用机械的方式来来回平行涂抹，消除所有绘画效果。尽管属于绘画，这些画却保持了一种不偏不倚的客观冷静。里希特作品的视像特征暗示着所表现事件的真实性，而他运用绘画这种看似主观的表现手段，故意创建观看习惯的矛盾。但无论是现实，还是被改变的现实，或者是虚构，如果一个视像使我们能相信其真实性，我们就成为其表现题材的目击者。艺术家所捕捉的内容会在某种程度上影响我们，我们似乎在体验真实事情。

林妮克·迪杰克斯特拉拍摄了瞬间的个人视像。“你可以拍摄情感”，迪杰克斯特拉在一次访谈中如是说，并且她让我们目睹了她拍摄对象的种种情感。当我们注视她的摄影作品时，我们感到印象深刻的倒不是该艺术品的丰富意蕴，而是艺术家本人也见证过的某种现实的重要性。

格哈德·里希特 [Gerhard Richter] 1932年出生于德国德累斯顿 [Dresden, Germany]；在德国科隆 [Cologne] 生活和工作。



“我并不将摄影作为绘画的一种手段，而是将绘画作为摄影的一种方法。”

面对 [Confrontation]

1988年，帆布油画 112 × 102cm

自二十世纪六十年代早期起，格哈德·里希特就被很多人认为是战后德国最重要的画家之一，他吸收了艺术史上各种不同的主题、风格和题材，以探索绘画的各种再现本质，并质疑它作为表现手法的局限。

里希特成长于当时处于战后哀悼和冲突时期的德意志民主共和国（东德），因此，在他人生的头三十年里，也就一直没有接触到大部分二十世纪西方文化。他在视觉艺术方面所受的正规教育始于德累斯顿艺术学院 [the Art Academy in Dresden]，在那儿，他渐渐精通于社会写实主义和浪漫主义风景画的风格。1959年里希特参观在西德举办的第二届卡塞尔文献展 [Documental II exhibit in Kassel]，那里突出展示了杰克逊·波洛克 [Jackson Pollock] 和卢西奥·封塔那 [Lucio Fontana] 等人的作品，里希特这才见识到了现代艺术。“这里呈现了一种完全不同的崭新内容，”他回忆道。这次艺术展参观对他而言，代表着他从自我标榜为排除了一切主观介入、客观地再现现实的现实主义模式中解放出来，他将这视为其动身前往西德的杜塞尔多夫 [Dusseldorf]，并于1961年到1963年间在那儿的国立艺术学院 [Staatliche Kunstakademie] 学习的真正原因。

这时，里希特开始将绘画视为一种必须与艺术史分离开来，以保持新鲜和贴切的行为，他觉得绘画根本就是“白痴行为”。他认为，绘画应集中关注图像的视觉形式，而并非它的历史、情感、或意识形态上的内容——“形式是我们唯一拥有的来帮助我们处理混乱的事实和突发事件的东西，”艺术家曾强调，“

我相信形式，相信自己的感觉，或找到事物恰当形式的的能力。”

他受其早前现实主义绘画作品的影响，但同时又承认通过媒体“固定用单一的图像表达现实是不可能的”，所以，里希特努力寻找一种描绘现实的新方法，这样不至于因假定的客观性而落入傲慢的陷阱。1961年，他开始临摹摄影作品作画，这使他获得了“另一种看待事物的视角，而没有任何我此前加诸艺术作品之上的传统标准，”并已成为他创作手法的基础，摒弃了那种苛刻阐释艺术的通常做法。“它们没有风格，没有概念，没有判断……它们仅仅只是图像而已。”“关于一起谋杀案的绘画毫无意义，然而一幅这样的照片却引起每个人的好奇。这就是那些……应该融入到绘画中的元素。”

《桌子》 [Tisch] (1962)是里希特视为自己第一件真正的艺术宣言似的作品，这是他成功地融合摄影和绘画，并让它们同时表达现实和展示其结构性的绝佳范例。在创作之初，它是取材于摄影的现实主义构图，其独特笔法日后成为他取材于照片进行绘画创作的标志，他以此瓦解了图像中原本是毫无瑕疵的写实主义，引起人们对他的艺术介入以及画作合成性质本身的关注。

在整个六十年代和七十年代中，他继续创作照片绘画，其来源基于大众传媒图像、他自己或别人拍摄的风景或单调日常活动的业余水平快照、文献图片以及新闻图片。与《桌子》一样，其中的许多作品典型地展现了一种被过度的模糊水平线条笔触微妙地动摇了的高度写实主义，并且用单色灰色调完成。这种彩色上的削弱正好吸引了人们对作品本身构成的注意，并且抑制了特定图片的情感元素和表现性质。

同时，里希特从八十年代初期开始创作的抽象画也十分有名。他对这种风格的



阿尔法-罗密欧 [Alpha Romeo] (1965)
油画；150 × 155cm

二十世纪六十年代，消费文化的兴起巧遇媒体制作图像的密集渗透，在对此现象的批判中，里希特以及他的艺术家同道康拉德·鲁伊格 [Konrad Lueg] 和西格玛·珀尔克 [Sigmar Polke] 发起组织了“资本写实主义”运动，这也是里希特唯一从属的组织。在这幅作品中，艺术家重新绘制了报纸上宣传著名轿车品牌阿尔法-罗密欧的广告画。



色彩方块 [Color Fields] (1966-1992)
彩色纸，独立裱装；各种尺寸

里希特利用一位颜料生产商的比色图表创作了这幅画，这也是他探究在绘画中运用色彩格子的系列作品中的一幅。这些彩色方块在有些情况下是任意摆放的，但是在另一些场合却是微妙地渐进排列的，这就将一张普通的比色图表变成了一幅正式的抽象画。



骑在驴上的女孩 [Girl on a Donkey] (1966)
油画；71 × 63.5cm

这幅作品同样来自大众媒体图像，展现了里希特许多照片-绘画作品中的模糊效应和中性色调的特点。谈到他频繁的模仿时，艺术家说：“不幸的是，我并不是个艺术鉴赏家，而那一直是我的缺陷……我依赖照片，并且不假思索地画出我所看到的东西。”



八个学生姐妹 [Eight Learning Sister] (Acht Lernschwester) (1966) 油画；95 × 70cm

为了颠覆安迪·沃霍 [Andy Warhol] 1964年的纽约罪犯肖像画《十三名一级通缉犯》 [Thirteen Most Wanted Men]，里希特故意选择了美国连环杀手理查德·史派克在芝加哥谋杀的八个女子的肖像；这些画作根据她们的护理学院教室中拍摄的照片创作。

兴趣在于它能够以全新和令人振奋的方式调和现实：“抽象画……描绘了（那些）未知的，难以想象的，以及无限的东西。”这也是艺术家们几千年来一直在描绘的“天堂、地狱、上帝和魔鬼。”“通过抽象画，我们为自己创造了更好地理解那些无形和无法理解的事物的可能

性。”尽管它们呈现的是有规律的色彩排列，但它们往往用灰色挥洒而就，并且使用艺术家独有的方法，涂刷出大量的颜料质感，创造出污迹斑斑、层次分明的作品表面。

八十年代后期，里希特开始创作一套关于巴德尔-迈因霍夫恐怖集团的绘画作品，整套作品题名为《1977年10月18日》。这一天，因恐怖暴力主义行为而被定罪的该组织三名年轻成员，被发现死在牢房里。官方宣布他们为自杀身亡，但是，同许多德国人一样，里希特认为囚犯们是被谋杀的。他利用电视画面、警方照片和新闻摄影作为其图像的来源，用冷灰色调重新绘制它们，再“涂掉这些绘画”，使其中一些作品看上去画面模糊甚至朦胧不清。在此，里希特运用照相制版技术的再现手法，通过展现一组他认为是受骗上当而不是英雄人物的相似性，重新创造了历史画作中的英雄主义风格。“我置身事外，观看双方是怎样出于信仰而无视事实，这种信仰令他们疯狂。”他评论道。“这就是这些画作的关键所在。”

这三幅名为《面对》的图片，展现了面容憔悴难看的古德龙·恩斯林，她是该组织头目安德烈亚斯·巴德尔的女朋友。这是她进入巴德尔-迈因霍夫案子的审判庭时的情景。当她走过照相机镜头时，她左顾右盼。这三张图片中的人物行为，和几幅类似画作《死亡之一、之二、之三》[Dead 1, 2, & 3]（见第9页）中被绞死的僵硬恩斯林形象形成了鲜明对比。“当我画这些尸体时，我就像个

面对 1988年 帆布油画 112 × 102 cm

掘墓者，”他说，“这不过是作品。如果我觉得它们中的任何一幅过于做作，我就涂掉它。”

里希特一直是个画家，尽管他拒绝美术符号和错觉艺术手法的传统限制。相反，他将摄影的观察方法融入到了他的艺术创作中。他作品中与摄影写实主义的创造性联系了无痕迹，除了其一贯坚持的模糊处理和构造图片的手法之外，这刻意暗示了他系统地试图摆脱其由来已久的媒体属性，但他同时十分清楚，要完全跳出其局限最终是不可能的。然而，在他的艺术生涯中，他成功地进行了创作，其作品在结构上模仿了摄影作品的普遍功能，得以通过未经中介的视窗来观察事物。这种实践行为同时批判和扩展了摄影化再现的真实性。

里希特的模糊处理手法有意尝试非精确性，暗示着图面既不同于其所再现的对象，也不同于画像本身。“挥洒颜料就像操纵摄影感光乳剂来改变照片形象一样，可以透视场景，将它从死气沉沉中释放出来，”一位评论家指出。“他使得图面成为透明多变，使它们看上去似乎和时间同步。”换言之，尽管图像和标志得到了忠实的表现，却在我们不断的重新诠释和塑造这个过程的过程中，显得脆弱和易逝——就像是主观记忆的产物一样，而不是对现实的客观记录。“我十分着迷于事件中人性、短暂、真实和逻辑的一面，但事件本身却同时是如此的不真实、无法理解和不受时间影响，”里希特说，“我想以这种方式描绘现实，以保留其矛盾性。”



马德里城镇风光 [Townscape Madrid] (1968) 油画；277 × 292cm

从远处看，这幅画只是一张有着十个街区的城市的黑白分明鸟瞰图。走近细看，这幅画显露出精心构造的印象主义风格——屋顶和街道只是模糊不清的阴影，灰色度略微不同而已；建筑物的窗户呈不规则椭圆形，涂抹在单色的方块上。



两支蜡烛 [Two Candles] (1982) 油画；140 × 140cm

尽管里希特在二十世纪八十年代早期主要从事抽象画创作，他却转而继续以象征手法绘画，创作出风景画、静物写生，以及谜一般的蜡烛和头骨，如《两支蜡烛》。令人回想起巴洛克时期虚幻派的象征主义。艺术家将风格的分裂视为“我的自由的声明：我为什么不能这样画呢？又有谁能够告诉我不能做呢？”



谷物 [Korn] (1982) 油画；245.6 × 200cm

由于坚信“纯绘画是荒唐的”，里希特又一次借助照片来创作他的抽象画，处理他拍摄下来的点滴片段，再将它们转变为大幅的油画。尽管他在后来的抽象画中放弃了图片中介，这些画面高度示意性的作品，如《谷物》，仍然可以被当作艺术家一直欲与绘画艺术中错觉表现手法一比高下的部分表现。



贝蒂 [Betty] (1988) 油画；38 × 26cm

在二十世纪八十年代后期到九十年代初期，里希特为家人和自己绘制了许多肖像画，这些画的特征是彩色排列不甚稳定却依然柔和，这是其早期的照片-绘画作品中所没有的。这幅画描绘了他的女儿以一个令人迷惑的角度背对观众，这是欧洲完美绘画艺术的展现。“我无法画得像维米尔[Vermeer]那样好，”里希特说，“但是……我仍想画出些像他一样的画作。”



南·高登 [Nan Goldin] 1953 年生于美国华盛顿特区 [Washington D.C., USA]; 在纽约 [New York]、巴黎 [Paris] 及伦敦 [London] 生活和工作。



“我不喜欢过于做作的摄影。我不喜欢虚假的东西。我只对真实的东西感兴趣。”

彼端 [The Other Side]

1972-1992年, 彩色照片, 各种尺寸

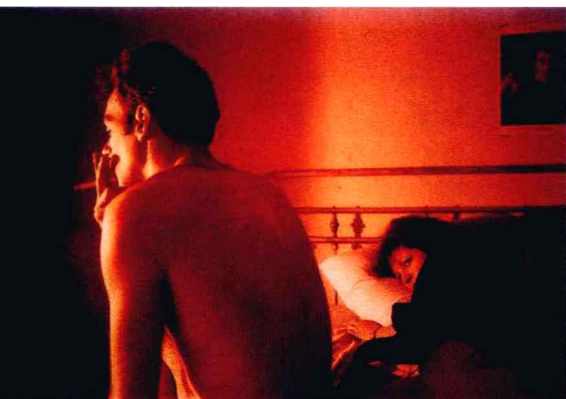
自二十世纪六十年代晚期至今, 南·高登创作了一系列自然发展形式的开放性摄影作品, 记载了她个人动荡不安的生活, 以及她所喜爱的人们生活, 这些作品涉及了人类生活现状的方方面面, 每个细节都不曾忽略过。她数十年来在不断变化的现实中所捕捉到的突出主题包括: 性和自省、色情和性别角色, 以及时间对其作品人物的外貌和行为所产生的影响。高登的风格是从不拘泥形式、注重内容的快照审美观发展而来, 该风格的特征是, 她将坦率亲密的凝视、人工照明, 以及酸性饱和色彩融为一体, 给人以感官上的直接性。

高登十五六岁时, 她的大姐芭芭拉自杀了, 其后不久她就离家出走了, 先后住进了一些家庭, 被他们收养, 并换了学校。正是在这段时间里, 这位艺术家与她称之为“重组家庭”开始形成纽带关系, 这也恰巧是她对摄影产生浓厚兴趣的开端。当她警觉到自己对亲密姐姐的记忆随着时间的流逝而渐渐淡去时, 高登开始拍照以留存现在, 拍她的朋友们, 以增强对他们的记忆, 永远不丢失。“这是……展开一段历史,” 同时也是“记录我已失去的生活, 使它们不至于从记忆中彻底消失”, 高登这样解释她的摄影动机。她从此一直记录她的替代家庭情况——男扮女装的男同性恋者, 吸毒者, 情侣们和朋友们, 记录他们亲昵放荡, 或各种非法行为, 拍摄出了极其真实的一幅幅肖像, 这些肖像记载了她直面个人经历既坦率又松散的叙事, 还描绘了她创作这些作品期间的困惑和冲动。

二十世纪七十年代初, 高登入读波士顿美术学院[Boston School of Fine Arts], 并于1977年从该校毕业, 获得了美术学士学位。在读大学之前, 她大部分摄影作品以黑白为主, 且拍摄时主要利用现成的光源。但随着时间的流逝, 她开始更多地尝试运用色彩, 并在其风格中引入了动画元素, 这两点现在都被认为是“高登视角”的基本特点。毕业之后, 高登搬到了纽约的包威利区[Bowery], 在那儿她继续拍摄自己以及朋友的艰难生活状态。这些作品拍摄于1980到1986年间, 构成了艺术家突破性的幻灯作品《性依赖的叙事曲》[The Ballad of Sexual Dependency]。这是一部日积月累、内容多样的记录, 记载了高登所处的纽约市区存在的性反常、滥用毒品, 以及沉迷夜总会的亚文化。

高登的青年时期麻烦不断, 滥用毒品、卷入双性恋以及与同性恋者和易装癖者交往过密, 这一切使她直接置身于当时肆虐的艾滋危机中。《库奇档案》[Cookie Portfolio] 是记载高登的密友、资深艺术家库奇·穆勒[Cookie Mueller]生活的十五张肖像摄影, 时间跨度自1976年两人的相遇, 直至1989年穆勒死于艾滋病。在随后几年中, 高登继续拍摄了她逐渐缩小的朋友圈, 这当中的许多人也在遭受艾滋的痛苦。“我曾以为如果我多拍摄他们, 我就不会失去他们,” 她评论这些照片说, “而事实上, 这些照片却恰恰告诉了我, 我已经失去了多少。”“……这些照片和数据无关, 和展示人们的死亡无关, 但全都是关于一条条个体生命的。”

1992年, 高登将过去二十年里拍摄的一系列作品汇编成集, 它们描绘了从波士顿到曼谷的异装癖亚文化, 其中涉及纽约市、柏林和马尼拉。该书名为《彼端》, 这是根据她二十世纪七十年代初次进入的夜总会名称命名的, 她在那里拍摄过场景。该作品集交替采用粗俗随意、客观写实、俗丽狂欢的方式, 探索



床上的南和布赖恩 [Nan and Brian in Bed] (1983)
汽巴显色照片; 76.2 × 101.6 cm

对高登来说, 这张照片属于幻灯片系列《性依赖的叙事曲》。该系列阐明了“你如何能迷恋上与某个人的性爱, 而这一切又和爱全无关系”。这部幻灯系列的中心是南和她当时的男朋友布赖恩的关系。在这幅图片中, 他的特写镜头是, 坐在床边, 从高登这边转过脸抽烟, 而背景中的高登则躺在那儿看着他, 表情复杂, 可被理解为爱、欲望, 或者恐惧。



南在被打后的一个月 [Nan One Month After Being Battered, Berlin] (1984)
柏林, 汽巴显色照片; 69.5 × 101.5 cm

这幅自画像也取自《叙事曲》系列, 特写了南淤血肿胀的脸, 此前一个月在柏林的一家旅馆房间里, 她差点被布赖恩打死。



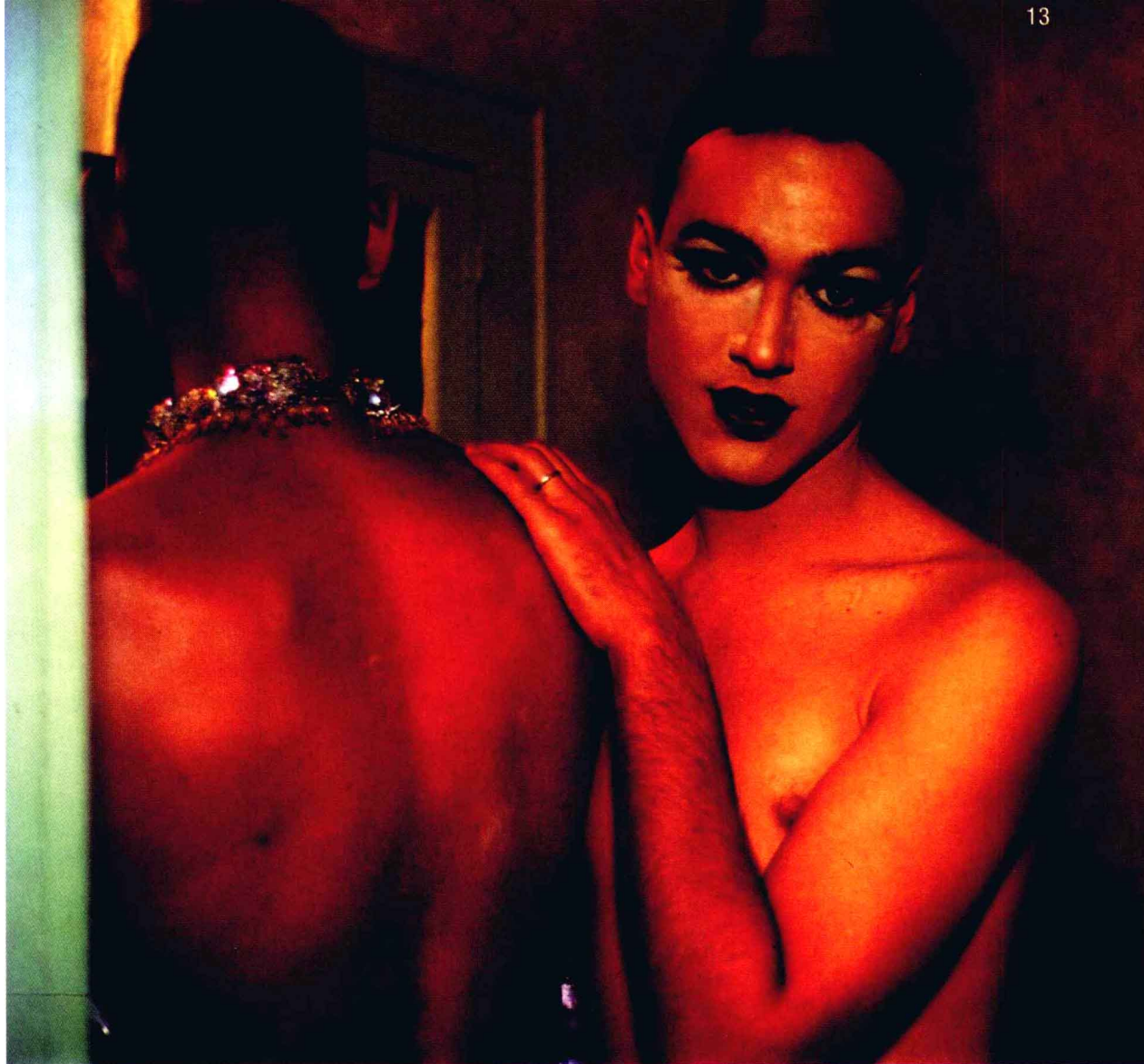
棺材里的库奇 [Cookie in Her Casket, New York] (1989)
纽约, 汽巴显色照片; 69.5 × 101 cm

这张照片展现了高登拍摄了十三年的密友库奇·穆勒死于艾滋病之后躺在棺材里的情景。

了易装癖者和变性者的世界。“我从来不把他们看作男扮女装的人，”高登说，“对我来说，他们是第三性。”高登强调易装是一种在性别约束之外重塑自身的方式。她对拍摄对象的易装准备以及浓妆艳抹、男扮女装的各种不同阶段进行了拍摄。这张特写作品是高登惊叹不穿内衣、没戴假发的易装癖熟人塔布和吉米·保利特同在镜前化妆的景象时拍下的。镜头人物吉米·保利特说他最喜欢这张照片的地方在于“这张照片本身不一定要与性有关……你可以看出，我们实际上正在享受乐趣，我们并不可悲。”

“关于我的作品，没有什么是事先安排好的，也没有什么是事先思考过或考虑好的。我从不导演我的摄影作品；它们只是真实生活的一个个片段。”谈到她的摄影技法时，高登如是说。“你在构思图面时没有什么风险。”她相信外表是对自我有力且本质的表达，所以她赋予拍摄对象很大程度的合作自由。从这方面看来，这些摄影作品并不具有艺术家常受指责的窥阴癖或错位性。“我展示的是拍摄对象的全部特点，他们对你凝视，”她说，“你们并没有使他们受到伤害，他们也没有被你们具象化。”

出于同样的原因，她的摄影作品避免了不必要的程式化，它们通常看上去有点模糊，平常随意。“如果我有天赋的话，那么是在幻灯演示方面，在叙事艺术方面，……在艺术构图组合方面，”而“不是在创作出完美的图像方面，”高登说，“如果我想拍一张照片，那么我无论如何都会拍。”“从自身生活角度去摄影，会有这些风险，还会有无法控制的可能性和潜台词等因素，你无法把这些因素表现在照片上。”尽管她很多摄影作品每幅本身都非常引人注目，高登作品的影响力却最终体现在它的累积效果，因为她的摄影作品与那些随着时间推移而变化的故事相关联，共同构成了对生活清醒真实的描绘。“……我只拍摄事物的原貌，”高登解释



彼端 1972-1992年 彩色照片；各种尺寸

道，“我只接受生活本身的样子；我拼命地试图生存。而这些照片来自于内心深处的情感需要和联系。”



高斯乔亲吻吉尔斯 [Gostscho Kissing Gilles, Paris] (1993)
巴黎，汽巴显色照片；69 × 100 cm

这幅照片展现了高登的朋友高斯乔亲吻躺在医院病床上、行将死于艾滋病的同性恋情人吉尔斯的场景。



烟雾中的布鲁斯 [Bruce in the Smoke, Pozzuoli] (1995)
波佐利，银染漂白冲印片；76.2 × 101 cm

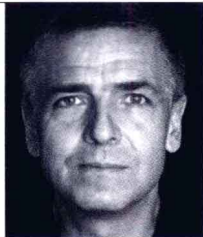
图中可见高登的朋友布鲁斯的侧影，蹲在滚滚烟雾之中。和艺术家先前的大多数日记体作品不同，这幅照片以近乎单色的色调为特点，且风格更加正式。



西蒙和杰西卡在我的淋浴房里亲吻 [Simon and Jessica Kissing in My Shower, Paris] (2001)
巴黎，汽巴显色照片；101 × 69 cm

在她拍摄的西蒙和杰西卡的照片中，高登捕捉到了这对刚刚陷入爱河的情侣之间的亲密和激情。

安德烈亚斯·格斯基 [Andreas Gursky] 1955年1月15日出生于东德莱比锡 [Leipzig, East Germany]；现在杜塞尔多夫 [Düsseldorf] 生活和工作。



“最终，我决定对照片进行数字化处理，过滤掉那些烦扰我的东西。”

99美分 [99 Cent]

1999年，数码放大摄影，彩印，207 x 337cm

德国摄影师安德烈亚斯·格斯基的彩色摄影，细节丰富，规模宏大，呈现了对我们当今世界富有创造力的描绘。他的媒介毫无疑问是摄影，尽管他的作品带有某些在杜塞尔多夫的肯斯特学院 [Kunstakademie] 师从伯恩德·比彻 [Bernd Becher] 和希拉·比彻 [Hilla Becher] 夫妇时那批学生的共同特征，但他的摄像却背离了他们导师的那种连续文献记录形式，同时完全削弱了作为传播媒介的摄影技术的经典定义。

在其生涯之初，格斯基开始直接用色彩工作，尤其喜欢单个的图标图像。他拍摄风景和休闲场所照片，图面上有着被环境所湮没的微小人物。这些作品促使艺术批评家将格斯基的作品和诸如卡斯伯·戴维·弗里德里克这类德国浪漫主义画家联系起来。

在二十世纪九十年代，艺术家的主题转向了后期资本主义社会和赖以构建资本主义社会组织的交换制度。他的摄影可以说是古典历史绘画的现代版本，因为它们重现了刺激当代文化的集体神话：旅游和休闲（体育运动、俱乐部、机场、旅馆内部、艺术画廊），金融（股票交易、商业场所），物质生产（工厂、流水线）和信息（图书馆、书页、资料）等。然而格斯基的作品不以客观性自居。他以数码技术控制图像，创造出一种“经过技术处理的现实主义”。他在一次访谈中提到：“纯粹的文献记录材料不足以成为令人信服的照片。”

通过将同一主题但互不关联的镜头组合在一起，排除趣闻轶事的细节，增加色彩并强调潜在的形式结构，格斯基把现实压制成超现实。“我对清晰结构的偏爱源自于我的一个愿望，或许是一个幻想，希望记录事情，维持我对世界的控制。”

以《99美分》为例，色彩选用狭窄，只剩下黄色、蓝色和橙色三种，货物、货架和标志不断重复，一排紧接一排，过道连着过道，直到目力能及的地方。色彩和模式是重复的，在天花板上也映射出影像；零零落落的顾客分散在各处。他技术处理之完美让人难以分辨，操纵这一切的是从哪里开始，又到哪里结束呢……

尽管格斯基的摄像镜头经常取自核心视角的位置，但在其作品的构图中通常没有中心关注点，这继承了波洛克 [Pollock] 的风格。通过把视觉角度定位于景象之上的遥远处，氛围视角朦胧了，吸引眼球浏览图像上平行的诸多信息。这些图像尽管壮观，全部画面却也细节丰富，使我们观看到既精微又宏观的场面，就像格斯基所说的那样。

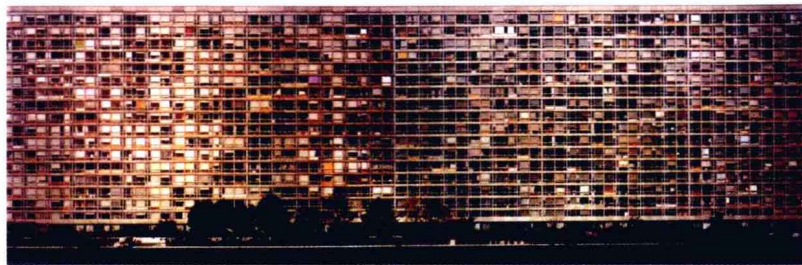
迄今为止，所有的艺术评论家们都意见一致，但如果要明确说清格斯基作品的意图，人们的意见会产生分歧，并且，这种模棱两可的张力很可能就是艺术家本人有意追求所为。格斯基说过：“我的弱点是自相矛盾。”

有些评论家，如亚力克斯·艾伯若 [Alex Alberro]，暗示格斯基的作品“过于华丽，过于刻板，与他拍摄的现实相距太远：他崇尚风格和技艺，纯粹是个运用绘画风格的艺术摄影师”。而其他则从他题材的选择、对摄影的控



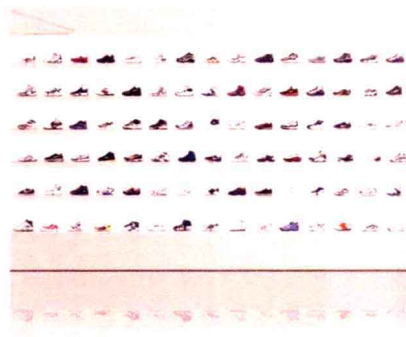
鲁尔山谷 [Ruhr Valley] (1989)
彩色照片，174 x 223 cm

苍白的天空之下，一个孤独的人站在水泥高架桥下，在周围环境衬托下，他显得微不足道。照片的构图令人回想起十九世纪德国浪漫主义画家卡斯伯·戴维·弗里德里克 [Caspar David Friedrich] 的情感风景画，但同时这张色彩分明的照片也使人想到了廉价的图画明信片。



巴黎·蒙巴纳斯公寓 [Paris, Montparnasse] (1993)
彩印摄影，186 x 357 cm

这幅大型公寓的照片强调的是均衡空间的几何线条。由于无法在某个中心点将整幢大楼摄入照片，格斯基从不同的角度先将左右半幢大楼分别摄制，然后在电脑中合成，获得图像轮廓的双重清晰度。此外，正如格斯基所评论的，双重视角使得观众能够更深入地看清公寓的单元，这种文献记录片所取得的效果要归功于打破了传统视角现实主义的表现手法。



无题5 [Untitled V] (1997)
接触印相照片，186 x 443cm

二百零四只耐克运动鞋的展示。格斯基曾经见过一次类似的展示，但他认为那个展示“不足以构成令人信服的摄影题材。真正的鞋类展示缺乏绘画表现力，尽管展示的方式无害”。于是，他构思了在部分的鞋类陈放架上重新排列了一套新鞋，各从六个侧面展示，然后在电脑上构成了一幅略带几分极简抽象艺术派风格的图像，表现了从不存在的东西。