

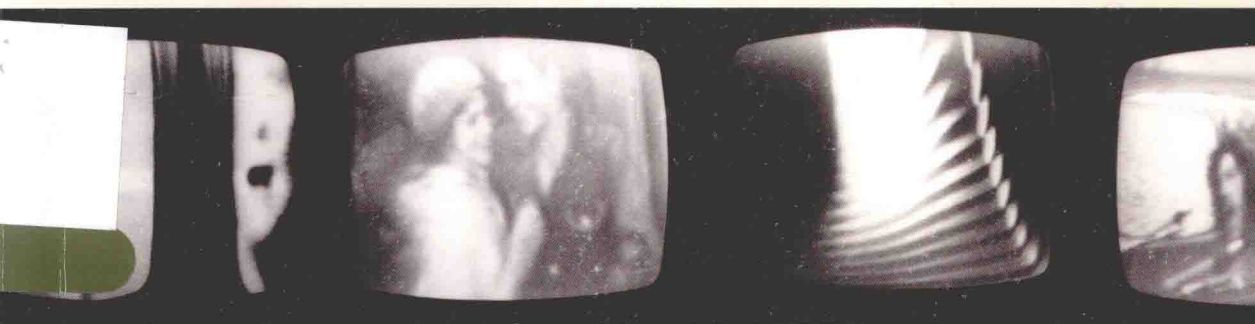
李笑男 著

作为观念 的影像

——西方当代影像艺术探源

VIDEO AS CONCEPTION

THE EMERGING OF WESTERN VIDEO ART



CMS | 湖南美术出版社

VIDEO AS CONCEPT
THE EMERGENCE OF
WESTERN VIDEO ART

作为观念的影像

——西方当代影像艺术探源

图书在版编目(CIP)数据

作为观念的影像：西方当代影像艺术探源 / 李笑男著. —长沙：湖南美术出版社，2015.4
ISBN 978-7-5356-7211-7

I. ①作… II. ①李… III. ①摄影艺术-思想史-西方国家-20世纪 IV. ①J409.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第123813号

作为观念的影像——西方当代影像艺术探源

出版人：李小山

著者：李笑男

责任编辑：陈荣义

特约编辑：李辉

责任校对：谭卉

书籍设计：胡玉林

出版发行：湖南美术出版社（长沙市东二环一段622号）

经 销：湖南省新华书店

印 刷：长沙超峰印刷有限公司

开 本：710×1000 1/16

印 张：15.5

版 次：2015年4月第1版

印 次：2015年5月第1次印刷

书 号：ISBN 978-7-5356-7211-7

定 价：88.00元

邮购联系：0731—84787105 邮 编：410016

网 址：<http://www.arts—press.com/>

电子邮箱：market@arts—press.com

联系电话：0731-87878880

如有倒装、破损、少页等印装质量问题，请与印刷厂联系调换。

版权所有，请勿翻印、转载

序

Preface

易 英

影像艺术是一个泛指，不是某一个特定的艺术形态，而是包括所有非手工制作的视觉艺术产品——从早期的摄影、电影、录像到现在的数字、数码、网络图像等。影像现在已是无处不在，从人们的日常生活到各种艺术展览，甚至传统的艺术展览。影像起源于摄影，从诞生之日起，摄影就和绘画一样，都是人类生产图像的手段，但是在相当长的时间内，绘画都把摄影看成绘画的辅助工具。在摄影发明之前，早在文艺复兴时期，就有辅助绘画技术的“暗箱”。“暗箱”可能是摄影的雏形，它不能独立成像，是为了使绘画更准确、更真实地还原自然。摄影也是如此，虽然它直接记录自然物象，但最初也是为绘画所利用，为绘画提供真人的古典造型，或用来校正人体的比例。随着摄影技术的发展，摄影的功能逐渐与绘画分离，开始创造独立的形象，提供远比绘画真实得多的现实场景。但这时摄影还没有摆脱绘画，因为摄影的观念还是来自绘画，人物的造型、构图的方式、光线的运用，都与绘画有关。也在这时候，摄影的绘画性反过来对

绘画产生影响，“投机取巧”的画家直接利用照片来作画，古典主义的技法第一次受到机器的挑战，这时也正是现代主义开始的时候。

本雅明的《机械复制时代的艺术作品》预言了机器的图像将取代传统的艺术，随着传统“灵韵”的丧失，机器图像将成为我们图像生活的主要方式。电影、广告、包装、新闻摄影、印刷（图像复制）等以各种图像的方式充斥于生活的空间，而作为艺术的摄影（照片）也逐渐摆脱绘画的附庸，开始具有独立的艺术价值和审美价值。传统艺术虽然是以自然为表现对象，甚至是尽量真实地表现自然，但重要的不是复制自然，而是通过真实的再现实现思想和精神的表达。形象的塑造、环境的营造、情节的安排、技巧的组织，以及艺术家的个性化处理，都使得绘画这样的表现手段体现出艺术家的个人意志，实现思想的表达。也就是说，像绘画与雕塑这样的传统艺术，思想性总是通过主体和客体的结合表现出来的。摄影一般不以思想

性为目的，而着重于客观记录，思想性依赖于客体自身的内涵，或批评的解读。机器的图像无法像绘画和雕塑那样体现身体的语言，没有主体通过身体的主观投射，因此，以思想为目的的机器图像，其思想性总是被主体附加上去的。早期现代主义最先注意到了图片的思想性功能。一张照片传达的是思想或观念，而不只是客观的再现。刚开始的时候，照片可能还不能视为观念的直接产物，而只是观念的记录。一个艺术家通过某种非艺术的行为来表达一种艺术观念，这种行为不可能像传统艺术那样以实体的形式留存和传播，而要实现这个目的，照片是最佳的选择。一张客观记录的照片不以客体的识别为目的，而着重于观念的表达，而且是主体观念的体现，这就是作为观念的影像艺术的起源。

在早期的影像艺术中，观念的表达有两种方式，一种是观念的记录，观念与摄影是分离的，艺术家通过行为或装置表达观念，摄影则是观念的记录。因为行为只是短暂的过程，装置也是临时性的材料，如果没有摄影的记录，作品的观念得不到传播，也不可能像传统艺术作品那样长久地保留。虽然在这样的影像作品中，摄影的主体不是观念的主体，但摄影的结果

却具有十分重要的意义。一张记录观念的照片本身也是观念的一部分。只有通过照片，我们才可能识别观念，感受思想。艺术家是观念的设计者，摄影外在于观念，但观念要通过摄影表达出来。另一种方式是摄影人本身作为观念的创造人，也就是一般所指的影像艺术家，他既是观念的设计者，也是摄影的执行人，尽管他更多的是“导演”的身份，但在观念的实现过程中，他完全具有摄影的眼光和专业的技能。在某种意义上，影像艺术已经超越了一般的观念艺术。随着图像技术的迅猛发展，观念影像的创作越来越不局限于专业的艺术与摄影。与传统的艺术相比，它具有无限发展的活力，我们今天在评论它的现状，明天它可能又有了新的形态。

影像艺术是通过镜头来说话，镜头的语言发生在身体的视觉语言的转换之中。李笑男的《作为观念的影像——西方当代影像艺术探源》梳理了20世纪60—70年代这个转换的过程，从它的发生到当今的表达的可能性，是学习和了解影像艺术的历史及其理论的很好的读本。

2014年9月

目 录

CONTENTS

001	导 论
002	第一节 缘起与主题
008	第二节 作为观念的艺术 ——一次关键的转换
019	第三节 作为观念的影像
026	第一章 概念及界定
026	第一节 影像与Video
030	第二节 Video影像的物理面孔：屏幕与电视
034	第三节 本书讨论的影像艺术(Video Art)之说明
040	第二章 西方现代主义艺术、艺术客体观念及其危机
040	第一节 现代主义、形式自律与前卫
048	第二节 现代主义艺术的“物质-形式”艺术客体观念
055	第三节 “反形式”：现代主义艺术实践在 20 世纪 60 年代的走向
074	第三章 物质-形式的艺术客体向传播过程的转移
074	第一节 杜尚的“私人”世界 ——现成品、挪用与艺术语言的断裂
090	第二节 日常生活与艺术世界——打破艺术“自治”的边界
104	第三节 观念——发明艺术的机器
115	第四节 记录观念——影像功用对艺术的介入

132	第四章	作为观念的影像：一种混杂多源的艺术形态
136	第一节	观念、行为与影像艺术的交叉实践
152	第二节	电视、录像机与影像艺术
176	第三节	电子意识与影像艺术——白南准的带领
195	第四节	早期女性主义影像艺术
208	第五章	影像艺术的意味与价值
208	第一节	复制、原创性和现代主义艺术客体
213	第二节	前卫派的延续 ——作为观念的影像艺术的政治意味
224		结语
228		参考文献
234		后记

导论

——本书致力于研究 20 世纪西方现代主义艺术转型期的艺术形态发展，在本质上还是立足于艺术史本体的研究。20 世纪 60—70 年代的西方艺术史流派与运动众多，以格林伯格为代表的现代主义艺术理论面对新的艺术实践已经缺乏解释能力，用形式主义一条标准与价值来叙述艺术历史的期望已经显示出极大的无力感。在这段时期，影像因素开始介入西方当代艺术本体当中，并且逐渐形成了自己独立的艺术价值。笔者在本书中所要解决的问题是，在这一转型阶段，影像为何以及如何得以介入艺术本体当中，并且逐渐发展为影像艺术，并试图通过对这一特定对象的研究来理解西方现代艺术向后现代艺术过渡时期的关键性转型的本质。这一转型也被丹托和贝尔廷称为现代艺术向当代艺术的转型。本书以现代主义艺术客体观念的流变和发展为主要的线索，通过考察西方现代主义艺术客体观念在 20 世纪 60—70 年代，被新的艺术实践所瓦解与更新的历史现实，清理出一条影像艺术产生的艺术史自身的发展逻辑。而这条发展逻辑的核心在于：观念本身成为艺术。

第一节 缘起与主题

传统的西方艺术史写作认为，马奈的艺术揭开了西方现代主义艺术的序幕。自 19 世纪 70 年代起，西方现代主义艺术经由印象主义、后印象主义、纳比派、野兽派、表现主义、立体主义、抽象表现主义等，发展了将近 100 年，呈现出一部艺术“自律”的历史。格林伯格（Clement Greenberg）认为，艺术风格的延续应当看一种领导性主流风格的持续时间，在这段时间内，这种风格应当包含在限定的文化范围内通过规定媒介创作的绝大部分的重要艺术品，而上述迥异的风格和运动，则代表了西方现代主义艺术发展的主流。^[1]他将现代派艺术的实践看作绘画艺术自我批评实现的过程。而自我批评的任务是在各种艺术的影响中消除借用其他艺术手段（或通过其他艺术媒介产生）的影响。因此，每一种艺术都可变成纯粹的艺术，并在这种纯粹性中找到艺术质量和独立性标准。“纯粹”意味着自我定义，艺术自我批评的事业就是一种彻底的自我定义。格林伯格强调形体支撑必不可少的平面感是现代派绘画艺术自我批评和定义过程中最基本的

因素。平面本身独一无二，仅属于绘画艺术。因而，他认为二维的平面是绘画艺术唯一不与其他艺术门类共享的条件。因此，平面性是现代派绘画发展的唯一定向，非它莫属。

芭芭拉·罗斯（Barbara Rose）在《六十年代艺术评论》中认为，格林伯格的论点是：既然现代主义艺术已经把自己从社会的需求中解放出来，那么形式的历史就具有自我指涉的特征，独立于事件的历史而演变着。^[2]然而，格林伯格所倡导的形式主义的现代主义艺术在20世纪60年代，在自我纯化的道路上越走越窄，面临艺术世界新出现的种种现象已经明显地缺乏解释能力了。格林伯格在20世纪60年代的评论中说：“60年代各种不同的媒介被打破，绘画变成雕塑，雕塑变成了建筑、工程、戏剧、环境、参与。”不仅是不同的艺术类别之间的界限正在被打破，艺术与其他任何一种非艺术事物之间的界限也正在被废除。与此同时，科学技术正在不断入侵视觉艺术领域，如同科技改变其他事物一样，科技也在改变着艺术。更甚的是，精英艺术此刻正在走向大众艺术，反之亦然。

艺术史学者汉斯·贝尔廷（Hans Belting）在《艺术史的终结？》^[3]一书中将这一阶段的西方艺术理解为艺术现实脱离“某种历史性陈述模式的支配”，一

种权威艺术史叙事模式的失效，其原因在于当代艺术现实同现代艺术批评理论之间的冲突。一种综合的艺术史已经不可能存在了。现代主义的形式主义企图用一种阐释模式将一切艺术品囊括在内，借前卫的概念，将这一阐释系统之外的艺术现实归结为“庸俗文化”。这是某种艺术史。艺术的历史一直都是某种艺术史，从瓦萨里到温克尔曼，从李格尔到格林伯格，艺术史呈现为特定历史书写方式下的艺术史，艺术史文本背后呈现的是不同的方法与价值体系。从20世纪60年代开始，现代艺术似乎已经失去了抵御其他媒体侵入的可靠的前沿阵地，艺术与生活之间的古老对立面已消除；自此，艺术开始被理解为阐释与再现世界的多样系统之一。线性发展的逻辑、静止的和非真实的艺术史的发展过程已经走到了终点。此时出现了许多相互竞争对抗的专门化理论，它们将艺术作品分解成许多相互无关联的方面，争论艺术的各种功能。这样的一些理论与当代艺术的形式是一致的，按照贝尔廷的说法，这些形式已经“解除了艺术作品传统的象征性地位”，并且“再次将艺术作品与不同的社会功能联系起来”。

我们也可以看到20世纪60—70年代各种新的艺术现象发展繁荣的局面，比如法国新现实主义、环境艺术、行为艺术、观念艺术、波普艺术、贫困艺术等，

这些艺术运动都在打破以往人们对于艺术的理解。对于 20 世纪 60 年代以后的西方艺术，随着现代主义及其理论的终结，面临着现代主义艺术中新出现的诸多现象，很多后现代主义艺术评论家试图从艺术本体以外的相关领域对艺术进行阐释，如社会学、心理学、人类学、身份、性别、后殖民等诸多角度；也有很多理论家应用后结构主义的符号学理论来阐释西方艺术史。在笔者看来，对于 20 世纪 60—70 年代这样一个出现了很多新的艺术现象与艺术问题的时期进行研究，从艺术史自身出发来理解西方艺术史的演变过程，从艺术形态变化的角度进行研究，将更有益于客观公正地看待西方现代艺术历史的现象与规律。如果不把这一转型时期的来龙去脉弄清楚，不将历史的延续性展现出来，而直接从后现代主义的角度进行艺术史的研究与评论，固然具有时效性和力量，但始终是艺术史研究中的一个空缺。

对于 20 世纪 60—70 年代西方现代艺术的发展而言，出现的新现象中最为重要的特征就是（机械复制的）图像——我们在这里称之为影像——开始以一种前所未有的重要性出现于艺术领域，并且逐渐发展、独立出来，最终成为一门独立的艺术类型。而影像艺术的产生过程本身也凝聚了众多流派艺术实践的果实。今天，不论是艺术家的个人实践，还是世界性的当代

艺术展,从中我们都可以看到,影像艺术已经在世界当代艺术中占据了相当大的比重,成为当代艺术的重要组成部分。20世纪60—70年代出现的这一新的特征,表明西方现代主义艺术经历了近100年的发展,面临一次艺术形态跃进式的丰富与变化,而艺术形态变化背后潜伏的是艺术观念的变化,它们共同促成了西方现代主义艺术的转型。影像艺术的产生成为这一转型特征的集中体现与表达。

20世纪60—70年代影像开始成为一种艺术形式并获得相对持续的发展,这并非仅仅是受到媒介技术发展和其他领域的影响,也不是早期摄影和电影艺术经过改造而形成影像艺术。影像艺术是一种新的艺术形态,它的历史变迁并不是随意的。正如布克哈特(Jacob Christoph Burckhardt)所说的,也许艺术领域的发展受到同时代其他领域的事件的影响并且相互作用,但艺术领域本身有其发展的特殊性与规律性。影像艺术产生的背后蕴含着西方现代艺术史发展进程中人们一直致力于讨论的“艺术与现实”问题,蕴含着20世纪中期以来,西方现代艺术转型的特殊本质。用阿瑟·丹托(Arthur C. Danto)的观点来理解,这便是所谓的“艺术终结论”,一种艺术向哲学的转移,艺术与观念的结合。^[4]在这段时期,影像艺术因其自身的各种特征优势进入当代艺术世界之中,逐渐形成

了自己独立的艺术价值并且获得了持续发展。本书旨在通过研究 20 世纪 60—70 年代西方当代影像艺术的产生过程，探索西方现代艺术的形态变化及其背后的转型本质。这一转型也被丹托和贝尔廷描述为现代艺术向当代艺术的转型。

第二节 作为观念的艺术——一次关键的转换

艺术与现实: 日常生活与艺术之间界限的打破

在现代主义艺术传统中, 艺术被排除在日常现实之外。借鉴康德的自我批判理论, 格林伯格提出作为纯粹媒介的绘画艺术形式的自我发展之路, 并且通过“前卫”这一理论将现代主义理论阐释模式之外的艺术排除于艺术世界之外。艺术家们开始认同一种新的“神话”, 一种自我约定的“前卫使命”。历史在这个隐喻之下变成了一支军队, 而艺术家在其中担任一种先锋部队的角色。艺术的推进成了文化精英肩负的历史责任, 他们自认为有资格界定艺术的进步, 而且他们还确信历史会尾随其后。这种新的文化精英是一个革新主义者的精英集团, 他们在取代以前的权力精英或高雅文化精英。抽象艺术成为现代主义艺术理论的一个活标本。抽象艺术家认为自己使不可见的事物变得可见, 通过拥有形式, 他们拥有揭示隐藏在可视画面背后的自然规律的神秘主张。

然而, 问题在 20 世纪中叶出现了转变。从蒙德