

1

褶
子

Le Pli

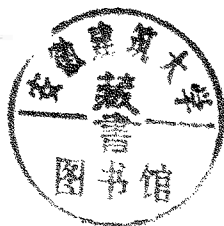
汪
民
安
主
编

褶子

Le Pli

汪民安主编

1



图书在版编目 (CIP) 数据

褶子 / 汪民安主编 . — 郑州 : 河南大学出版社 ,
2017.12

ISBN 978-7-5649-3181-0

I. ①褶… II. ①汪… III. ①艺术理论 IV. ①J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 327516 号

本丛刊由  新世纪当代艺术基金会 主办
NEW CENTURY ART FOUNDATION

褶子

主 编 汪民安
责任编辑 杨全强 张引弘
责任校对 傅红雪
封面设计 周伟伟

出 版 河南大学出版社

地址 : 郑州市郑东新区商务外环中华大厦2401号 邮编 : 450046

电话 : 0371-86059701 (营销部) 网址 : www.hupress.com

制 作 北京大观世纪文化传媒有限公司

印 刷 河南瑞之光印刷股份有限公司

版 次 2018年6月第1版 印 次 2018年6月第1次印刷

开 本 889mm × 1194mm 1/32 印 张 10.75

字 数 180千字 定 价 48.00元

版权所有, 侵权必究

(本书如有印装质量问题, 请与河南大学出版社营销部联系调换)

目录

一、专题：光艺术

- | | |
|------------------------------|-----|
| 现象学与艺术引论 | 3 |
| 何谓“光与空间艺术”？ | 31 |
| 几乎空无一物：光、空间和现象学的语用学 | 48 |
| 布鲁斯·瑙曼的世界 | 63 |
| 光线—空间—色彩：
奥·埃利亚松的灯光装置艺术实验 | 102 |
| “从容不迫”：欧文与埃利亚松的一场对话 | 118 |
| 詹姆斯·特瑞尔：火山之下 | 137 |
| 论詹姆斯·特瑞尔：空中的眼睛 | 149 |
| 与珍妮·霍尔泽的谈话 | 171 |
| 对话电子艺术大师——吉姆·坎贝尔 | 194 |

二、人物：黑特·史德耶尔

- | | |
|--------------------|-----|
| 为坏图像辩护 | 201 |
| 太多的世界——因特网死了吗？ | 214 |
| 跨越屏幕：变革中的图像 | 230 |
| 地球的垃圾邮件：从再现中抽身 | 239 |
| 黑特·史德耶尔：未来之后的后电影散文 | 252 |

三、人物：庄辉

- | | |
|----------------------|-----|
| 祁连山系 | 279 |
| 庄辉访谈（一）：不在此地 | 286 |
| 庄辉访谈（二）：每个阶段做每个阶段的工作 | 311 |

四、经典文献

- | | |
|------|-----|
| 肉身公式 | 325 |
|------|-----|

一、专题：光艺术

现象学与艺术引论

罗宾·克拉克文 裴潇雅 赵文译

现象学的：(ca.1825) 是一个与现象学相关或者使某物成为现象学的形容词。

例如 a：通过感觉感知而不是通过思考或直觉。

例如 b：关注现象而不是假设：(那些) 出众的、非凡的。

——《韦氏大学词典》第十版

在上世纪六十至七十年代间，光成为在洛杉矶工作的艺术家的一个较大的松散附属组织的主要介质，与通过制作离散物体的概念相比，他们对感知问题更感兴趣。无论是通过导入流动的自然光，还是在人造光中嵌入物体或建筑物，或是通过使用反光的、半透明的或透明材料与光互动，这些艺术家都创造了在受众中刺激更高感知意识能力的情境。“光与空间的艺术”、“氛围艺术”和“环境艺术”是一些术语，这些术语既可以被创造并用以描述这项工作，也可以被称作

“现象学的”。那些在上世纪六十至七十年代，把视觉和触觉感知的力学和心理学效应运用到他们的审美实验中的洛杉矶艺术家，借一系列具有挑衅性的问题和一种流行的时代思潮的特性与他们的时间和空间联系起来，尽管一般来说，他们拒绝“他们是一个组织化团体的一部分”的观点。这些艺术家通常以一种适度的方式（一束光、一层玻璃、一桶树脂、一扇开着的窗户），从事一种审美上的味蕾清洁，摆脱上世纪中叶绘画艺术史的重量和重的厚涂颜料——它在纽约和旧金山已经完成了有影响力的实践。那些直接与光共事或者通过操控透明、半透明和反射性材料与光共事的洛杉矶骨干艺术家：包括那些参与架构创建虚拟空间的人（罗伯特·欧文、玛丽亚·诺德曼、埃里克·奥尔、詹姆斯·特瑞尔、道格·惠勒），那些强烈而简明地把光作为主要材料的人（迈克尔·阿舍尔），那些将其实践强烈根植于表现的人（布鲁斯·瑙曼），这些实践既有其自己的，也有成为其作品参与者的参观者的；以及那些通过长期使用例如玻璃（拉里·贝尔、玛丽·科西嘉）或塑料（彼得·亚历山大、罗恩·库珀、克雷格·考夫曼、约翰·麦克拉克肯、海伦·普什吉安、德韦恩·瓦伦丁）等材料来处理光的人，这些材料包括聚酯树脂、树脂玻璃和玻璃纤维。本文将通过提供过渡作品和重要展览的有选择性的历史来梳理这一领域的早期发展史，这一历史曾用来定义产生于在六十至七十年代十数年繁荣发展之下的南加州现象学作品的独特特征。

走出绘画

一些与现象作品相关的艺术家通过一种对绘画的练习来达到他们的成熟风格。二十世纪五十年代末，罗伯特·欧文（美国人，1928年出生）是这一团体最资深的艺术家，他创作了大量带有身势以及质料的绘画作品，这些作品与抽象表现主义产生了强烈共鸣。他把这些作品描述为“丰富的、巨大的和创作是令人激动的”，却又把它们视为是“未解决的”，并且开始对从作品中消除表象感兴趣。经过一系列的还原实验后，欧文达到了一种漂浮在某单一领域上的平行线模式。像将要在这里讨论的许多作品一样，线画相当值得重视。观察者的目光在接近画布顶端和底部的平行线间游移，而这样做可能会把所有作品都视为视觉能量的一个领地。在一种超越可见的标记制作和传统的画布框架的努力中，欧文创作了一系列运用了小的、色彩鲜艳的、精致的点画作品。这些点画从远处呈现为一种白色单色画，但是合上它们时我们可以看见它们组成了对比色的可替模式，这一模式作为建立在线性绘画诸要素之间的更辩证的动态的对立面，建立了一种全方位的视觉振动。为了突出效果，这些画布总是形状差异很小，中心计划缓缓前进，并且朝着边缘稍稍回倾。欧文解释说，在此期间，他从对“图像和意义”的一种强调转向了对“看的整个过程和感知本身”的一种研究。在这一程度上，他停止了画布创作而开始转向先在铝中，然后在丙烯中进行的碟盘制作。像点画那样，碟盘也是稍有凸起的，为进一步强

调它们的曲率，它们被安在离墙约 20 英寸的位子上。铝盘似乎在它们被安装的墙前徘徊，而丙烯盘则似乎在墙前蒸发。在特定光照条件下，丙烯盘没有可见边缘，并似乎消融于周围的环境中。到二十世纪七十年代初，欧文放弃了他那关注“位置限制”作品的画室，这些作品是用来对给定位置或情形的特定条件做出反应的。这些作品通过利用玻璃和光（有时是自然的，有时是人工的，有时是两种光的结合）带来一种对废弃空间的关注，有时也会纠正画廊里的空间尴尬。在 1976 年出版的《自然光的玻璃块》中，欧文用一块玻璃的巧妙干预改善了艾摩斯特市马萨诸塞大学阿姆赫斯特分校大学美术馆（现为当代艺术博物馆）又高又窄的混凝土中庭的氛围。作品精心制作以确保光从中庭之上广阔、明亮的天窗轻柔地照进之下相对晦暗的野兽派画廊。

道格·惠勒的成熟作品也上演了艺术对象的消失，他的实践带来了一种身临其境的体验。像在洛杉矶从事光作品的许多艺术家一样，惠勒（美国人，1939 年出生）是上世纪六十年代初乔纳德艺术学院的一名学生。他原本打算成为一名插画家，并表现出作为绘图员的灵巧，但却在某一时刻开始专注于绘画，这种绘画最初是抽象表现主义的（他早期受了德·库宁和罗斯科的影响：前者影响了其流体绘图技能，后者带给他强烈的浪漫主义色彩）。1962 年，惠勒创作了之后被描述为“突破之作”的作品，这部作品迅速催生出他现在为人所熟知的清新和质朴的美学。该作品把生物形态和力学图像结合在一起，在推崇球状形式的金属画中暗示一种热烈的、不成熟

的机身。这些形式在随后的作品中被浓缩成一个出现在某一必要白色区域边缘的子弹状的符号，激活了像吸引或排斥性磁铁之间的空间那样的空间，如1963年的一幅未命名画作。构成的张力一部分通过惠勒对白色画布的过度喷漆而产生，这种过度喷漆从不同的角度、不同层次的色调来进行，表面上的小块因此可以捕捉和反射光，而不仅仅像阅读颜色那样。惠勒解释说“感兴趣的是锐聚焦的、精确的、锁定的图像之间的对比，以及它们如何将时空与一个不确定的领域相联系”。在这个系列的结尾，象征性完全消失了，惠勒制作了一组未命名的“晶片”绘画，之所以这么命名，是因为在这些几乎单色的作品中，所能立即看到的只有方形或晶片，它们在画布的四个角落里出现，如1964年的一幅未命名的画作。这种方形芯片先用一种有油灰刀、干砂湿砂混合层的方式将哑光介质涂在画布上，然后用颜料喷涂。画布被拉伸的框架条大约有4.5英寸深，并用一种分层、撒砂和色素沉着的相似过程处理。这部作品的深度和抛光边缘强调了它的三维性。空间歧义通过将画布上的抛光元素与半透明的无差异区域对比来实现，难以看见的颜色在作品中心闪闪发亮，通过对温和特色调的应用，它们似乎像蒸汽轨迹一样柔和地围绕在画布的边缘。

惠勒的一个关键的过渡性作品是1965年的一幅未命名“光画布”。画布主要是白色的，然后按上面提到的方法过度喷涂，但是没有任何符号或抛光的元素。光画布上的对比，不是通过绘画出的图像，而是通过背光提供的；画布是带有

霓虹灯的背光式的，它被嵌在一个倒转的贝维尔树脂框架之中，从离墙五英寸的地方投射。这一效果暗示了日食或一些其他明亮光源的光谱遮蔽。对惠勒来说，放弃画布而直接用塑料和光进行工作，这是迈开的一小步。惠勒把这些作品的早期版本称为“人造的作品”，这些作品把喷漆混涂在有着脆边和霓虹管的树脂玻璃盒上，我们可以在他1968年帕萨迪纳艺术博物馆的个人展览上看到这样的作品。这种人造作品逐渐演变成了更具诱惑力的“光线套”，在真空成形的丙烯和氩填充的霓虹管上喷漆。虽然人造作品的边缘（包括物理和光的质量）都是坚硬的，但套子的弧形边缘会发出柔和的漫射光。套子的中心被理解为空洞，存在于周围墙壁的视觉平面上。在1968年《时代》杂志的一次采访中，惠勒说：“我想让观众站在房间的中间，看着这幅画，如果你走进来，你会感觉进入另一个世界。”最近，惠勒解释说他的作品的气氛是受他在沙漠中长大的经历影响（他在亚利桑那州的环境下成长），他作为飞机驾驶员和他的父亲（一名通过小型飞机接送病人的医生）飞来飞去。惠勒那些细腻又富有诗意的、将技术信息与计划以及由他假设或想象的提升作品的观点相结合的画作，讲述了他的沙漠经历，并表达了他对航空事业的毕生兴趣。其中一幅绘制于1970年前后的无题画，描绘了用一架小型飞机在天空中画出一个立方体的过程。画作中央的一个菱形地形图在平面上显示了立方体的印记，而当一系列的弧线显示了飞机的飞行轨迹时，将立方体的每一面都刻画上是有必要的。像幽灵似的出现，在纸的背面作

画并且通过大气层显示，这是惠勒第一架飞机的一个草图，标注为“160IAS Lockhaven 黄色 Bellanca Cruisemaster14-19N6592N#2045”。从这一时期起，惠勒的光环境同样也能传达意识的联想。关于他的光装置，惠勒评论说：“你对这些作品反应的方式是你拥有的一种感官体验。如果你把它量化，它就像发生在我身上的、当我身处有声音和光的沙漠之中的某种东西。”

作为乔纳德学院的一名学生，拉里·贝尔（美国人，1939年出生）最初也是画家。他早期的油画以手势笔触呈现的简单形状为特色，如1959年的画作《贝尔的房子》。从那里开始，他逐渐消除笔触的纹理，将不透明的颜色（稀释的酒漆）涂在未涂底漆的画布上，掩蔽形状以创造直边平行四边形。这类作品的一个例子是1962年的《小白马靴》，它的左上角和右下角被省略，暗示了一种三维形式的等角投影。事实上贝尔这段时期的所有画作都是这个主题的变体，它是一种来自于可能（确实地）呈现贝尔标志性三维玻璃立方体雕塑的二维形状。尽管在某一正式的层面上，我们可以将这种方法与上世纪五十年代和六十年代初在东西海岸进行的各种几何抽象艺术的实践联系起来（例如，纽约的埃尔斯沃斯·凯利和弗兰克·斯特拉的画作，以及约翰·麦克劳林在洛杉矶创作的画作，都使人信服），贝尔解释说他的灵感来自于一个特殊的建筑元素，即他位于加州威尼斯海洋街的工作室的长方形天窗。很快他就在画中嵌入了描述立方体形式的镜面，例如1963年的画作《她曾是一个小女孩》，并且在1964年，用反

光的椭圆来装饰立方体。贝尔说，他从绘画过渡到雕塑的转变是从“制作量的幻想到创作量”的转变。

案例研究：一些现象作品的海外之旅

到二十世纪六十年代末，拉里·贝尔、罗伯特·欧文和道格·惠勒都推崇创作环境作品，而把绘画抛之脑后。在洛杉矶、纽约以及欧洲，这三位艺术家都完成了与光相关的大型个人展览，并被邀请于1970年春天在伦敦的泰特美术馆展出作品。展览组织者迈克尔·康普顿在随行的刊物上，阐明了在展览前立即投入现场装置布置的艺术家们所面临的主要挑战之一：

这不是目录，因为这儿没有工作列表。这个展览将包含三个空间，三位艺术家将在其中创造他们的艺术。在写作的这一刻，我们不确定他们会做什么，我们也不知道他们做什么来吸引我们。因此我们不能试图帮助您感知它。所以这也不是对该艺术的一个真正介绍。它不打算被理解，除非您看完展览。

该展览于1970年5月5日至31日展出，并取得了巨大的成功。鉴于康普顿的文章是提前写出的，并没有实际地讨论展览的内容，事实上，正是通过展览评审和对泰特档案材料的评

审（策展人和艺术家之间的通信和建议，以及参观者给博物馆的诸信件），我们这些没能参观展览的人，才可以了解它的意义。这个目录再现了一个展览的计划视图，这个展览被划分为三个连续的画廊，分别为贝尔、欧文和惠勒所准备。

贝尔最近这样描述他的泰特装置：“一个镜面玻璃管反射的光线。管子靠近天花板，很难看到。当你靠近光时，它看起来会后退，因为你事实上在远离实际的光源。这个房间创造了一种空虚感，其地板和墙壁都涂成了黑色。”该展览的评论并没有提到贝尔所描述的前进/后退的动态，但他们都对空间黑暗的、近乎崇高的体验发表了评论。三位评论家用相似的方式描述了他们的空间体验：“我所见过的最黑暗的黑暗……远在我头顶之上、在海湾的对面，是两条细长的冷线，它们对缓和黑暗没有任何帮助，但至少它们向我证明我没有失明”，“一个带有光谱装饰的焦油黑环境”，“描述是很难的，因为黑的墙和缺少光——除了在高高的天花板的狭窄地带之外；以及宇宙中有两颗微弱的恒星，它们使得行走充满危险，并且让人联想到在黑暗中摸索的方式”。

进程的第二步是一位评论家注意到了欧文的画廊：“特点是三个刷白的凹室，以及一个从每个凹室的墙中心投射出的塑料材质的大型凸起碟盘。巧妙的照明使碟盘投射出四个完美的圆形、轻微重叠的阴影以及在白色和灰色之间创造幻觉的微妙色调关系，其凸出的碟盘与墙面齐平。”另一位作家在考虑贝尔和惠勒装置之间的间隔时研究了欧文作品的特点：“在这两个极端之间，是一个有着三个由罗伯特·欧文设计的

建筑的房间。这些作品可以作为个人作品来阅读，但它们在此的功能主要是创造一种挑剔的模棱两可的气氛。光变成一种新的材料；新材料又被融合到光中；一种处于全黑（贝尔）和全白（惠勒）之间的蒸汽式的中间地带。”

在泰特展览上，惠勒的装置是最复杂的，正如他在泰特目录中再现的示意图所示。穿越欧文的画廊，就有机会进入入口左边和右边的小房间。这些房间都是惠勒的光线套之一。一直往前直走，穿过走廊，人可以进入一个全白的空间。地板上铺着白地毯，白光从天花板下方的一个小玻璃片里透出来，地板随着人的走近而稍微向下倾斜。根据惠勒的说法，这种感觉是“从木板下来走进时空”。后墙是弧形的，其两边都是由凹槽处的灯光放射出来的淡蓝色的光。一位评论者解释说：“光即展品，但入侵的观察者获得的是一种强化后的存在。”

进一步沉浸：詹姆斯·特瑞尔的光线环境，玛利亚·诺德曼和埃里克·奥尔

和贝尔、欧文和惠勒一样，詹姆斯·特瑞尔（美国人，1943年出生）认为光是他在二十世纪六十年代工作的主要介质。1966年，特瑞尔搬进了一个工作室，这个工作室位于毗邻圣莫尼卡的海洋公园主干道和小山街道角落的门多塔酒店。特瑞尔在这里的作品包括了一系列日间和夜间表现作品，在