



翟墨 王端廷 主编



徐滢 著

装置艺术 Installation

- 西方后现代
艺术流派书系
THE WESTERN
POST-MODERN
ART SCHOOLS
- 人民美术出版社



徐 淦 著

装置艺术 Installation

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

装置艺术 / 徐淦著. —北京: 人民美术出版社,
2002.11.
(西方后现代艺术流派书系)
ISBN 7-102-02669-2

I.装... II.徐... III.造型(艺术) —作品集 —
世界 IV.J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 087813 号

装置艺术·西方后现代艺术流派书系

出版发行: 人民美术出版社

(北京北总布胡同32号)

制版印刷: 北京嘉彩印刷有限公司

经 销: 新华书店北京发行所

2003年1月第1版第1次印刷

开本: 889mm × 1194mm 1/24 印张: 6

印数: 1-3,000册 定价: 39.50元

没有归宿的过客

——序“西方后现代艺术流派书系”

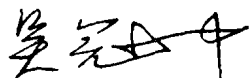
过客，鲁迅《野草》中的过客总是走向未知，他问老翁前面是怎么一个所在，老翁说前面是坟。坟之后呢？不知道。但女孩说：不，不，不的。那里有许多许多野百合、野蔷薇，我常常去玩，去看它们的。

我们曾经误译了一个名词：后期印象主义。后期和前期当然都是印象主义。塞尚、凡·高和高更三人从印象派走过来，但观念和作品完全逆反了印象主义。因他们在印象主义之后，无以名之，故被称为印象主义之后的主义（Post-Impressionism）或后印象派，但绝非指印象主义之后期或其延续。所以对“主义”之类的定义或划分我从来不关心，或只听之渺渺而已。现代人爱现代，为解脱古代的束缚，显然，必然形成多元的艺术风貌，石涛说笔墨当随时代，说得更贴切点，应是笔墨当随个人。

文艺女神是女人吧，她永远繁殖叛逆的后代，叛逆可能是文艺家族的遗传基因。这个基因的特点是探索未知，探索未知不是数典忘祖，子子孙孙们仍深爱着女神母亲。正因生活在变，思想感情不断发展，文艺如脱缰之马，总闯得快，但有时也闯入花围，践踏群芳。

现代人说创造后现代艺术，可能是先知先觉者，也可能是一味立异标新，甚至欺世盗名。我们只看作品，不听宣言。我自己从不将作品同宣言对号，或拿着宣言去按图索骥，而只在作品中听心音。因而我不知道后现代艺术的疆界，也未过问归属其间的有哪些流和派，如今有热心人来作具体的介绍，对提高我们的识别力是大有裨益的，因最可怕的是无知。

后现代当然是在现代之后了，现代的过客正向后现代茫然走去，前面有坟、野百合、野蔷薇、狐兔乱窜、珍禽纷飞……一代代的过客永远向前走去，将一路发现新的景象，我们自己也就融入了过客所见的风景线。



2002年于北京

信息时代的艺术

——“西方后现代艺术流派书系”总序

中国画家黄宾虹有一段囊括艺术因变关系的精辟论述：“事贵善因，亦贵善变。《易》曰：变则通，通则久。……茫茫世宙，艺术变通，当有非邦域所可限者。常稽世界图画，其历史所载，为因为变，不知凡几迁移。画法常新，而不废旧。”（《序〈新画法〉》）

的确，世界艺术的因变不知凡几迁移，但观其荦荦大者可分为四：

原始艺术（史前时期）：是渔猎社会的产物——是畏惧时代人类对自然灾害的恐惧和祈祷，是部落群体的图腾崇拜物——其构成形态朴拙、混沌而多义。一如原始人捡来的恐龙蛋。

人类在精神王国收获的第一批果实是无知的忧虑和恐惧。饥饿的威胁使原始人总是有意无意地在岩画上放大狩猎动物，超自然力的神秘可怖使原始人用以驱邪的面具、图腾更为可怖。

原始狩猎借助于单眼瞄准的视觉方式导致后来西方焦点透视的艺术体系，原始采集借助于双眼流动的视觉方式导致东方散点透视的艺术体系。

列维-斯特劳斯给原始艺术下过一个很好的定义：“艺术存在于科学知识和神话思想或巫术思想的半途之中。”（《野蛮人的思想》）

古典艺术（1880年前）：是农业社会的产物——是典雅时代人类对世界的解释和说明，是少数天才集中人类智慧的创作——其构成形态和谐、端庄而华贵。一如巧夺天工的鹅蛋。

15—16世纪的“文艺复兴三杰”（达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔）是古典风格的典型，17—18世纪的“巴洛克”（鲁本斯、伦勃朗、委拉斯开兹）、“洛可可”（华托、布歇、戈雅）是古典风格的偏离，19世纪的“新古典主义”（大卫、安格尔）、“浪漫主义”（德拉克洛瓦）、“现实主义”（米勒、库尔贝、列宾、苏里柯夫）是古典风格的再兴。

而19世纪末“印象派”（马奈、莫奈）的光色探索、20世纪初（塞尚）的形式探索则是古典向现代的过渡。所以塞尚被称为“现代艺术之父”。

现代艺术（1880年后）：是工业社会的产物——是挑战时代人类对人生的怀疑和探问，是一群艺术的

反叛者的领导标新——其构成形态极端、分裂而驳杂。一如打破了的鸡蛋。

正统现代主义（形式探索）：野兽派的平面纯色（马蒂斯）、立体派的碎片合成（毕加索）、表现派的热抽象（康定斯基）、风格派的冷抽象（蒙德里安）。

非正统现代主义（精神探索）：抽象表现派的滴溅泼洒（波洛克）、未来派的速度叠象（波丘尼）、超现实派的梦幻秘境（达利、米罗）。

其中达达主义（杜尚）开了导现成品人艺术品的先河，可以看做是后现代主义的肇始。所以杜尚被称为“后现代艺术之父”。

后现代艺术（1960年后）：是信息社会的产物——是共享时代人类的对话和交流，是艺术家和大众的共同创造——其构成形态密集、戏拟而拼叠。一如粘合修补的鹅蛋鸭蛋鸡蛋鹌鹑蛋等另类蛋或丰富多彩的蛋制品拼盘。

它是经济全球化、人类一体化大趋势下，文明走向优化重建融合新创，艺术走向多元共生多样并存的一种超越界限、激进综合的全息文明形态。

后现代艺术有以下特性：

（1）信息性—东方性。信息网导致的时空缩略，使后现代思潮超越国界向全世界传播、渗透，前工业化的中国也不例外。由于思维方式重分析与重综合的不同，工业化与西方化、信息化与东方化，有着一定意义的重叠。

工业时代是个体意识和个人价值高扬的时代，信息时代群体意识和人类价值再次成为共同关心的问题。东方文化在信息时代将发生不可低估的作用。

（2）本体性—综合性。伴着信息社会的到来，国际哲学主潮由认识论、方法论转向本体论。

和平与发展成为时代的主题。世界环境与发展大会的召开、核能由裂变到聚变获取方式的改变、生物工程与基因工程的发展，这一切都标志着人类开始打破种种对立的界限，在一体化高度向着马克思预言的

自然主义—人道主义的大本体回归。

(3) 平面性—通俗性。信息的密集与综合往往导致时间的缩短和空间的堆积。消费社会人们行动的匆忙与心态的浮躁常常带来艺术深度的消失和平面的堆叠。

大众流行文化使艺术从象牙之塔中解放出来，供更多的人消费共享，这不可避免地也带来艺术品位的下降。由于通俗与媚俗常常只有一步之差，也会带来一定数量伪劣艺术的产生。也许从“曲高和寡”到“曲低和众”再到“曲高和众”是一个必经的过程。

(4) 游戏性—消解性。“游戏说”是艺术发生学中的一个重要学说，当代艺术又和“游戏”不期而遇。在这里游戏和消解相伴而行，游戏是对僵化传统和伪崇高的调侃，也是对现代艺术单向深度模式的解除。

由于后现代艺术的一个重要特点是边界的交叉、混没与消失，所以为后现代艺术分类是一件很难的事。不过为了介绍的方便，我们还是大体上择其要者分为以下12种“流派”：

新现实主义(New Realism)，接纳现成品成为一种风格。

波普艺术(Pop Art)，大众视觉图像的拼贴组合。

超级写实主义(Superrealism)，欺目乱真的照相写实与翻模。

大地艺术(Land Art)，以大地为图纸的大规模人造自然。

观念艺术(Conceptual Art)，视觉文本的哲学阐释。

激浪派(Fluxus)，将无形的观念融入有形的现成品、装置和行为过程。

装置艺术(Installation)，架下的创意组合与放大。

新表现主义(Neo-Expressionism)，战后“新人类”的另类情感。

自由具象艺术(Liberal Figuration)，奔放的、具有强烈表现色彩的写实。

女性主义(Feminism)，独立自炫的性别宣言。

涂鸦艺术(Graffiti), 率意稚拙的返璞归真。

新媒介艺术(New Media Art), 视觉信息的数字-图像化生存。

对后现代艺术深有研究的王瑞芸从美国来信时谈到: 现代主义艺术强调的是“形”, 后现代主义艺术看重的是“态”; 可谓一语点破了现代-后现代艺术形态嬗变的要害。现代艺术对艺术发展的突出贡献是视觉形式的拓展, 后现代艺术却是以反艺术的面貌把艺术变为无所不在的生活-感觉状态。

“道之为物, 惟恍惟惚”、“为学日益, 为道日损。损之又损, 以至于无为。”电脑和现代传媒的普及使人们同书籍渐渐疏远, 人的书写、阅读、沉思、步行等功能也渐渐退化。人们对真理的分头追求一旦在高层次上会合, 竟发现进就是退, 形化为态, 以至于同“无”的距离越来越近。然而“天下万物生于有, 有生于无。”(《老子》)无之后又会有有, 后之后又将是前。后现代同“无”的相遇也许是为萌生新“有”准备土壤吧!

殊途同归, 西方解构主义者沿着逻格斯的山道艰苦登攀, 意外地来到老子、庄子恍惚、逍遥的墓碑前面。

过去我国对后现代艺术的介绍比较零星, 且偏于建筑与文学。这套书系调动了国内外的艺术研究学者, 特别是留学国外的博士、硕士参与撰稿, 作者阵容强大, 内容涉猎广泛, 填补了国内的一项空白, 有着重要的学术价值和社会价值。

《西方后现代艺术流派书系》是《西方现代艺术流派书系》(人美版, 2000年8月)的姊妹篇。吴冠中先生为两套书系欣然作序; 人民美术出版社为书系的出版给予了许多支持和帮助, 在此致以深深的谢意。

翟墨 王端廷

2002年秋风萧瑟于中国艺术研究院

目 录

什么是装置艺术·····	1
大杂烩：装置中实物的意义·····	10
万花筒：装置对当代人的模仿·····	12
参与：装置的召唤·····	24
高科技：装置的新武器库·····	30
教堂：中世纪的“装置艺术”·····	32
装置：当代人的宗教·····	34
政治：装置艺术的聚焦·····	36
为人民服务的装置艺术·····	44
作为教育手段的装置艺术·····	49
作为商业行为的装置艺术·····	51
结论·····	53
参考书目·····	54
图版·····	55

什么是装置艺术

装置艺术始于60年代,也称为“环境艺术”。作为一种艺术,它与六七十年代的“波普艺术”、“极少主义”、“观念艺术”等有联系。在短短的几十年中,装置艺术已经成为当代艺术中的时髦,许多画家、雕塑家都给自己新添了“装置艺术家”的头衔。在西方已经有了专门的装置艺术美术馆,例如:英国伦敦的装置艺术博物馆;美国旧金山的卡帕街装置艺术中心由1983年的一栋楼发展到2000年的四栋楼,^① 纽约新兴的当代艺术中心PSI几乎就是一个装置艺术展览馆,在它的庭院中,修筑了露天装置艺术的专用隔间。美术院校也开始开设装置艺术课程,^② 在英国,哈德斯费尔德大学已经设有专门的装置艺术学士学位。在西方当代美术馆的展览中,装置艺术也占据了相当重要的位置。以美国圣地亚哥当代艺术博物馆为例,在1969年到1996年期间,就举办了67次装置艺术展览。近年在美国美术院校毕业的硕士生很多人都成了装置艺术家。例如,美国缅因美术学院2000年10个硕士生的毕业展,有9个搞的是装置作品。

美国艺术批评家安东尼·强森(Anthony Janson)对后现代主义时期装置艺术如此引人注目是这样解释的:“按照解构主义艺术家的观点,世界就是‘文本’(text),装置艺术可以被看做是这种观念的完美宣示,但装置的意象,就连创作它的艺术家也无法完全把握,因此,‘读者’能自由地根据自己的理解,进行解读。装置艺术家创造了一个另外的世界,它是一个自我的宇宙,既陌生,又似曾相识。观众不得不自己寻找走出这微缩宇宙的途径。装置所创造的新奇的环境,引发观众的记忆,产生以记忆形式出现的经验,观众借助于自己的理解,又进一步强化这种经验。其结果是,‘文本’的写作,得到了观众的帮助。就装置本身而言,它们仅仅是容器而已,它们能容纳任何‘作者’和‘读者’希望放入的内容。因此,装置艺术可以作

^① 该中心由大卫(David Ereland,1930-)在1983年创立,该艺术家在本书中另行介绍。

^② 澳大利亚Melbourne市,RMIT视觉艺术中心,开设有“想象的装置”、“互动的装置”、“主题装置”和“录像装置”等课程,每门课学两个学期。

为最顺手的媒介,用来表达社会的、政治的或者个人的内容。”^③另一位评论家麦克(Michael Kimmelman)则指出,装置艺术在当代兴起,与它文献记录功能有关。它在这方面的潜能,远远超过绘画、雕塑和摄影等艺术形式。^④此外,装置艺术的兴起,也可以看做是对“极少主义”美术的反动。如果说“极少主义”几至虚无的直接和简单在一定程度上反映了后工业社会对速度、效率的崇拜,那么,装置艺术的多多益善,则迫使观众放慢节奏。因此,装置艺术似乎满足了繁忙的当代人的生理需要和心理平衡。由于装置艺术中众多的艺术门类,以及众多实物的非逻辑、非再现的陈列,它们之间的张力构成了无穷大的观念的“排列组合”关系。同时,装置艺术还能充分反映变化中的世界,因为装置艺术中静止的物品并不是绝对静止的,它们所存在的空间环境和社会处于永恒的运动中,因此它们本身的意义也在不断变化。

后现代社会的另一特征是摒弃极端,拥抱兼容。地球村的逐渐形成、意识形态的对立被经济制约所取代。折中、含糊成为国际的主调。在瞬息万变的时代,就像未来主义艺术家在他们的宣言中所说的,“试图使用逻辑来精微准确地解释一切,来解释其因果关系,是一种愚蠢的想法。因为我们周围的现实、互为牵连的事物向我们劈头袭来,它们契合在一起,混合在一起,混沌无序”。^⑤装置艺术正是这样一个说不清的世界——杂乱的实物、令人目不暇接的录像、昏乱怪异的声响、玄言断句、雕塑加绘画。这体现西方当代人迷茫而又无可奈何,不得不以自我为中心,放弃传统宗教,在神秘中寻求对不可知的答案。^⑥装置艺术解读的不确定性暗示这种神秘,承认人类的认知是相对的,而无法逾越的不可知才是绝对的。作者的一个美国同事,一位备受尊重的美术教授,做过好些装置,前几年突然辞职,跑到尼泊尔落发为僧,当了喇嘛,步入更高境界的“不可知”世界去了。

在艺术上,装置是对传统艺术分类的挑战。每个时期的艺术分类是特定的社会和历史状态的产物。19世纪,美学家们试图用各种方式对艺术进行分类,有的以主体的感觉器官如视觉器官或听觉器官来分类;有的把艺术分为空间艺术或时间艺术;有的把艺术分成再现艺术或非再现艺术。这种探索艺术分类新方式的努力,首先说明在18世纪法国美学家阿贝·巴托的分类原则上所建立的艺术分类已不能系统地界定日趋纷繁复杂的艺术现象。人们在不断从新的角度深究艺术的本质和各种艺术门类之间的关系,正像朱狄在《当

③ H. W. Janson, Anthony F. Janson, 《History of Art》, Prentice Hall, 1997, p. 924

④ Michael Kimmelman, “Installation Art Moves In, Moves On,” 《The New York Times》, August 9, 1998, section of Arts and Leisure.

⑤ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, 《Installation Art》, Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press, 1994, p. 18.

⑥ H. W. Janson, Anthony F. Janson, 《History of Art》, Prentice Hall, 1997. p. 924

代西方美学》中所指出，现当代艺术“粉碎了每一种艺术已往所具有的，为多数人所认可的那种传统尺度和界标。这一变化首先带来的是人们不再像过去那样，在传统标准的意义上对各门艺术进行分类，而不得不去重新研究各门艺术的特征究竟发生了什么变化，继续对某一种艺术形式的独特本质进行研究，或在此基础上转入对构成各种艺术的最共同的本质加以研究”。^① 装置艺术自由使用各门类艺术手段，表明人类表达思想观念的艺术方式是无法用机械的分类来界定的。由于现代艺术表现手段和材料的令人眼花缭乱的变化，依靠不断更新艺术分类原则，把规律化强加给无规律变化的艺术现象，不但无助于我们认识日日更新的艺术，到头来只会弄得人们无所适从。不受限制地综合使用多门类的艺术形式，是现代艺术追求表现广度、深度和强度的必然产物。

在展览和收藏方面，装置艺术藐视美术博物馆的权威。很多装置艺术最初都是在“非正规”的展览场所，既不是博物馆也不是画廊的地方展出。例如旧金山的卡帕街装置艺术中心就是由分散的一栋栋经过翻修的民房组成。在西方，博物馆的艺术基本上是中产阶级的艺术。没有受过高等教育的广大劳动阶层，去美术馆画廊的微乎其微。由于装置艺术把展览的场所搬到室外，移进翻修的民居、废弃的厂房、简陋的仓库，以“平民化”的面目出现，实际上具有艺术普及的意味，把艺术带给那些几乎不进画廊、美术博物馆的劳动人民。同时，装置艺术还反对美术博物馆用象牙之塔把艺术与生活隔离。它不仅“平民化”，还直接进入生活。有的室外装置以声响雕塑组合的形式出现，有的建成奇异的园林，有的又像梦幻世界的建筑，有的则用来装饰大楼外墙，真正成为人们可观可游，可坐可卧的生活环境。但是装置艺术进入市民的生活环境，往往不是出于乌托邦式的艺术理想，而是经济原因。很多美国城市都有公共环境艺术基金，这些基金是装置艺术家的重要赞助资金来源之一。

装置艺术一般有以下特征：

- 装置艺术首先是一个能使观众置身其中的、三度空间的“环境”，这种“环境”包括室内和室外，但主要是室内。
- 装置艺术是艺术家根据特定展览地点的室内外的地点、空间特地设计和创作的艺术整体。
- 就像在一个电影场里不能同时放映两部电影一样，装置的整体性要求相应独立的空间，在视觉、听觉等方面，不受其他作品的影响和干扰。
- 观众介入和参与是装置艺术不可分割的一部分。装置艺术是人们生活经验的延伸。
- 装置艺术创造的环境，是用来包容观众、促使甚至迫使观众在界定的空间内由被动观赏转换成主

^① 朱狄，《当代西方美学》，人民出版社，1984，396页。

动感受,这种感受要求观众除了积极思维和肢体介入外,还要使用它所有的感官:包括视觉、听觉、触觉、嗅觉,甚至味觉。

● 装置艺术不受艺术门类的限制,它自由地综合使用绘画、雕塑、建筑、音乐、戏剧、散文、电影、电视、录音、录像、摄影、诗歌等任何能够使用的手段。可以说装置艺术是一种开放的艺术手段。

● 为了激活观众,有时是为了扰乱观众的习惯性思维,那些刺激感官的因素往往经过夸张、强化或异化。

● 一般说来,装置艺术供短期展览,不是供收藏的艺术。

● 装置艺术是可变的艺术。艺术家既可以在展览期间改变组合,也可在异地展览,增减或重新组合。

自然,装置艺术本身也在变化,例如,当代装置艺术不再是对传统的博物馆展览的一种反叛,相反,已经成为博物馆的宠儿。最初以反对博物馆永久收藏为其宗旨的“环境艺术”(也就是装置艺术),也被“招安”,进入了博物馆的永久收藏藏品名单。再以美国圣地亚哥当代艺术博物馆为例,在它举办的67次装置艺术展览中,有58件作品被博物馆收购,成为永久收藏品。

美国艺术评论家胡·大卫斯(Hugh M. Davies)认为装置艺术甚至能追溯到原始人法国拉斯卡(Lascaux)的洞窟绘画,装置艺术是人类古老文化传统在当代艺术中的遥远的回声。因为原始艺术家们所创造的不是单独的、可以移动的艺术品,而是一个体现某种宗教或巫术的环境。^⑤因此,各种宗教庙宇和教堂,也可以说是装置艺术的前身。英国批评家尼古拉(Nicolas de Oliveira)的专著《装置艺术》,把装置艺术的鼻祖追溯到19世纪末一个法国邮递员身上,他用水泥、石头和贝壳,花了二十几年业余时间,独自一人修建了造型怪异的“理想宫殿”,^⑥他创造特定的环境意在宣示自己的生活观念。20世纪初,1923年,德国艺术家康特·斯非特(Kurt Schwitters)的《Merz柱》,已经开始用表现主义雕塑和建筑内部空间的无逻辑结合,来制造极富运动感和威胁感的空间环境。包围挤压、纷乱无序物化了现代人的心理空间。在现代艺术中,用人造的室内环境创造艺术感染力的是“超现实主义”。1938年在巴黎举行的“超现实主义”美展,在展厅天花板上悬挂了装有煤的布袋,同时还使用了音乐和气味。1942年在美国纽约举行的“国际超现实主义展”的展厅内部,用凌乱缠绕的白色线绳,在顶棚和展架间,构筑了类似蜘蛛网的恐怖空间。

^⑤ Hugh. w. Davies, "Introducing Installation: a Legacy from Lascaux to Last Week," 《Blurring the Boundaries: Installation Art 1969-1996》, San Deigo, Museum of Contemporary Art,

^⑥ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, 《Installation Art》, Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press, 1994, p. 181

超现实主义画家们为了强化绘画的视觉效果，借助了类似舞台布景的手段来创造具有心理暗示的环境。这时，陈列这些绘画的空间和环境，和绘画本身，具有同等的重要性。绘画和环境形成了一个不可分割的整体。观众从整体上感受这个展览，在这个意义上，1942年的“国际超现实主义展”，已经是装置艺术。

按照传统的装置艺术的定义，可以被称为早期装置艺术的是克莱因(Yves Klein)1958年在法国巴黎克勒赫画廊制作的《虚空》：空空的、纯白色的展厅空间，墙上没有一张画，观众置身一片虚无之中。一年后，阿尔曼(Arman)用同一间展厅制作了《充实》：观众只能从窗户窥视填满垃圾的房间。^⑩这时，艺术家已经开始模仿当代人自毁环境所处的窘迫境况。而克里斯特(Christo)在1958年制作了他的第一个“包裹”作品，则把人们所熟悉的物品观念化。而观念化的实物又将在装置艺术中扮演重要角色。

60年代西方青年一代的反叛精神从政治延伸到艺术。艺术家藐视传统的艺术分类，他们毫无顾忌地践踏把绘画、雕塑、建筑、音乐、诗歌等人为分隔的樊篱。他们不受定义的约束，随意运用一切他们所需要的任何艺术手段和材料。这促进了装置作为一种艺术门类的形成。因为装置艺术实际上是已知艺术门类的开放性使用，或者是取消艺术分类之始。

60年代的装置艺术家对展览艺术品的博物馆室内的建筑空间产生浓厚兴趣，他们欣喜若狂地向观众展示，墙上没有一张画的博物馆室内建筑空间，经过他们的灯光和反射镜的魔术处理，比挂满画的展览室更有魅力。例如卢卡斯·萨马让斯(Lucas Samaras)的装置《镜屋》(1966)，在一间3米见方的室内，地面、墙面和天花板上都贴满了玻璃镜，无限反射的镜子，创造了一个幻觉似的，无限延伸的虚幻空间。麦克(Michael Asher)1969年的装置《白房子》，用颜色、灯光、声响等手段，把普普通通的一个室内空间，转化成某种抽象和意念的空间。他自己解释道，他这是“把一些非视觉的材料，按照从视觉形式美学中演绎出来的原理，进行处理和组合”。^⑪克什(Keith Sonnier)《包裹的霓虹》(1969)，用特殊的灯光影响以至于取消墙壁的物质性能，改变整个室内空间感觉。艺术家研究和试验各种光源对人的心理影响，用心理的空间来替代实用的和物理的建筑空间。在这一方面，较明显地表现了观念艺术的因素。按照评论家俄多赫特(Brian O'Leary Doherty)的说法，“美术馆不再是被动的艺术品的容器，相反，美术馆的整个空间变成了思想意识的宣示”。^⑫

⑩ “Installation Art,”《The Dictionary of Art》,New York:Grove,1996,vol.15,pp.868-69

⑪ Ronald J. Onorato,“Blurring the Boundaries:Installation Art,”《Blurring The Boudaring: Installation Art 1969-1996》,Museum of Contemporary Art,San Diego,1997,p.82

⑫ Michael Kimmelman,“Installation Art Moves In,Moves On,”《The New York Times》,August 9,1998,section of Arts and Leisure.

60年代的装置艺术已经开始使用与科学技术紧密联系的电视、录像和投影录像等，虽然最初的投影录像是黑白的，但已能投射914cm大型图像。装置艺术家使用的互动有线电视，甚至预见90年代的国际网络在装置艺术中的使用。^③

由于波普艺术、偶发艺术、行为艺术的影响，60年代的装置艺术家试图消除艺术和生活的界限。一些艺术家如欧登伯(Claes Oldenburg)、吉姆·戴恩(Jim Dine)，使用从街上捡来的物品，制作《街道》和《房屋》等装置艺术作品。汤姆(Tom Wesselman)1963年的《洗澡盆三号》，复制了家居浴室的一角。欧登伯的《卧室集成》(1963)，实实在在就是一可居的卧室。他1961年在纽约租了一家商店铺面两个月，把它布置成艺术家的工作室。欧登伯不仅现场创作，还现场出售他的作品。艺术家用创造的环境来模仿当代人，用模仿的生活为观众提供当代社会生活的多角度视觉。

60年代末、70年代初，是西方反叛的时代。藐视权威，公开叛逆，游行示威成为当代生活的一部分。对装置艺术家来说，美术博物馆是艺术中传统和权威的体现，自然是造反的对象。艺术家把生活从描金的画框中取下，从大理石镶嵌的虚伪中解脱。他们在人们的身边用装置模仿当代人的生活。废弃的厂房、简陋的仓库、街道两旁、走道墙角都成了装置艺术的展览场地。装置艺术成为一种对传统美术博物馆进行抗议的手段。同时，和大地艺术一样，装置艺术还反对美术博物馆的收藏功能，否定艺术品的永恒性质，以此来增加艺术品展览的场地和空间，加快艺术品流通的速度，增加众多艺术家所创造出的、空前数量的艺术品与观众见面的机会。这似乎又体现了商业社会的流通规律。

70年代装置艺术更接近观念艺术。艺术家用实物形象表现他们的抽象思维。罗伯特(Robert Grosvenor)的《约拿湾上的活动雕塑》(1971)是蓝色的大海上的一个在波浪上荡漾的装置，它用黄色的金属空管制成。装置强烈的对比和不协调表达了艺术家对人与自然的关系的关注以及对这两者之间冲突原因的反省。库培(Ron Cooper)用日光灯和霓虹灯以及不同透光率的有机玻璃，显示不同光线的融合和干涉、冲突与和谐。他的目的是利用装置来研究光的特性以及它对人的心理影响。格拉斯曼(Joel Glassman)的《双重隐退的空间》(1973)则探索光和声响是如何影响和改变我们的生活环境的。狄文(DeWain Valentine)的《v型线和悬浮的面》(1975)提醒观众，人类生活的室内空间不但具有实用性，同时还是色彩和光线的容器。艺术家利用建筑空间的物理性质，使用电子手段捕捉光线，把可见而不可触摸的光线及其色彩体积化、固态化。查尔斯(Charles Ross)1976年的《光的实体》把光的运动视觉化。

^③ 见“时间点：与比尔维欧拉(Bill Viola)交谈”，《New Art Examiner》，January 2000, p.40

他用固定的大型放大镜聚日光于木板表面。天空中太阳移动，阳光聚焦点也相应缓慢移动，烧出一条条弯曲的黑色焦痕。艺术家以独特的方式，记录了太阳移动的规律和速度。增加了观众对宇宙的感知经验。

70年代装置艺术开始出现社会意识强烈、政治倾向明显的作品。艺术家批评的锋芒，指向社会的弊病。金霍斯(Edward Kienholz, 1927—1994)的装置向人们展示了社会中被忘却的角落。充满了血腥的谋杀、性暴力、死亡、病痛。早在1966年，他的《州立医院》向观众暴露了精神不健全的老年病人在国家医院所受的可怕的待遇。一个垂老的病人裸体被用皮带拴在铁床上，床下是一只肮脏的便盆。这装置在展览期间还配有人工合成的恶臭。他70年代的装置呈现出近似残酷的冷静，视线转向当代人的孤独。

从70年代起，女权运动题材成为装置艺术关注的热点。美国艺术家艾迪尔森(Mary Beth Edelson)1977年在纽约展出了她的装置《魔鬼之门》，根据艺术家研究的结果，在基督教两千年的历史中，有近九百万妇女被作为所谓的女巫活活烧死。她的装置《魔鬼之门》是那些受害者的祭坛。70年代在美术界兴起的女权运动，美国有两位主将，霞琵蓉(Marian Schapiro)和奇卡戈(Judy Chicago)1971年在美国加利福尼亚美术学院创建了“女权美术”。其中最引人瞩目的是奇卡戈的《晚餐聚会》，这个装置实际上是艺术家和许多妇女合作的。艺术家不再把自己看做是大智大慧的先知，而是集体中的一个分子，艺术创作也不再是艺术家天马行空的惊人骇世之举，而是由团体参与的一种特殊的社会活动。

装置艺术还挺身为保护环境而战。德国艺术家汉斯·哈克(Hans Haacke, 1936—)1971年的《莱茵河水》装置，地面上是一个透明的长方形鱼缸，几十条鱼在鱼缸中的莱茵河水中游动，旁边的桌上和地上，是一排装着各种颜色的化学品和机器设备，化学药品罐和鱼缸间有塑料管道和阀门连通。弱小的鱼儿的生命在化学污染物的威胁下令人紧张得透不过气来。观众在这个装置中活生生地看到了自己的生存危机。

70年代艺术家开始试验在装置中使用电影、电视和录像，例如马勒尔(Leopoldo Maler, 1937—1978年)在《前意识》中的尸体，头部是电视机中艺术家的头部录像，观众一旦在此装置前坐下，他自己的头像录像就会代替原有的形象，成为尸体的一部分。还有勒梵(Les Levine)的装置《走廊录像》(1970)、弗兰克(Frank Gillette)和斯莱德(Ira Snyder)的电视屏幕墙，以及彼得(Petr Campus)的大屏幕投射电视装置《互动的录像》(1972)。勒梵认为“装置中电视录像既不是对象，也不是内容。电视本身就是艺术表达和交流，闭路电视的自摄影像、自成图像、环境显示对一些艺术家来说，就像是科学研究，以经验主义的方式，提供了研究表达交流和知觉的手段。”^⑭艺术家运用电影、电视和录像这些新的视觉艺术手段，

^⑭ Les Levine, "Closed Circuit Television and Teledynamic Environments,"
《Expended Cinema》, New York: Dutton, 1970, p. 337

探索以往传统视觉艺术手段无法触及的领域，如不同空间观念、不同时空对人的心理影响、人与环境的互为影响等。

80年代装置艺术较明显的特点是电视和录像在装置中越来越广泛地使用，涉及的题材也更加广泛。阿伦(Terry Allen)的《魔鬼的公寓》(1981)在一个铁笼里一只公鸡、三只母鸡和两只乌鸦关在一起。倾斜的电视屏幕上放映的是魔鬼弹钢琴的录像。这个装置被认为表现美国种族之间的矛盾。^⑤ 建筑师罗贝(Rob Wellington Quigley)1984年的《录像走廊》用灯光把长方形的墙壁变成类似电视屏幕的发光体。它和放映录像的电视同时向观众提供类似的视觉经验，不同之处一个静止，另一个运动。托若斯(Francesc Torres)的《突发的独裁》(1986)则用电视录像来提供战争和人类暴行的记录。由大卫(David Avalos)等艺术家的《911：房子出毛病了》(1987)，在十字架形的桌面里，每个桌端镶嵌一台电视，屏幕朝天。室内的建筑构成，也和变形的桌子一样怪诞。由于电视的实时特性，人类生活的碎片与怪诞建筑构成的对比，展示了当代人生活荒诞的本质。

80年代人们强烈的环保意识影响了装置艺术家，他们不停留于大声疾呼，而是身体力行，把废弃的破旧房屋回收利用，作为装置艺术的展览场地。创建旧金山卡帕街装置艺术中心的大卫·爱尔兰德(David Ireland)就是其中的一个。他自己动手，从1983年起，花了好些年的时间把在贫民区的一栋19世纪的破旧楼房，一点一点地修复。他把这栋楼作为他的装置艺术基地，创作和展出了不少装置作品。现在，这栋楼房已成为旧金山卡帕街装置艺术中心的一部分。另一位艺术家，在底特律黑人区出生和成长的泰里·盖汤(Tyree Guyton, 1955—)把整条街上的废弃房屋做成《海德尔北格装置》，此装置始于1986年，至今仍在继续。1993年，以勒克·娄尔(Rick Lowe)为首的一群艺术家，以装置艺术为手段，重建和复兴社区，在休斯顿的一个公房区，把22座废弃破屋中的7座改建为装置艺术的展室，用艺术拯救衰败的贫民区。另一位艺术家乔治·卢斯(George Rousse)1984年在加州利用一座废弃的干洗店，创作了装置《无题》，使即将被拆毁的房屋，再一次为社区居民服务。

90年代的装置艺术家不满足像60年代那样利用展览馆现成的空间，用光制造建筑室内空间的幻觉，而是“改建”室内空间，或者干脆新建一建筑物。美国艺术家阿康奇(Vito Acconci, 1940—) 1993年在维也纳的装置《马可中心展览厅的再改建》，是仿造改建后的展厅，并加以彻底变形。反逻辑、反常态、分解肢裂、东倒西歪的建筑，非常刺激地表现了当代人的危机感。类似的装置还有侨居德国的捷克艺术家杰特

^⑤ Ronald J. Onorato, "blurring the Boundaries: installation Art," 《Blurring the Boudaring: Installation Art 1969-1996》, Museum of Contecporary Art, San Diego, 1997, p. 94