

王秋凡 著 辽宁画报出版社

西方当代新媒体艺术

Western Contemporary New Media Art



2004. 8. 27. 10:00 AM

WESTERN CONTEMPORARY
NEW MEDIA ART

Western Contemporary New Media Art

Western
Contemporary
New Media Art
西方当代新媒体艺术

王秋凡 著 辽宁画报出版社

序

易英

人类的文明像一条长河，绵绵不绝地从远古流淌到今天。人类的审美活动留下的无数物证，就构成了一部美术的历史。从旧石器时代的壁画和雕刻到古代文明的建筑和金字塔，从古希腊的雕塑到中世纪的教堂，从文艺复兴的油画到现代的抽象艺术，真是一部五彩缤纷美不胜收的历史，即使是那些表现痛苦、悲伤或死亡的美术，也是以艺术的语言来唤起人们对美的向往和珍惜。在西方美术史上，意大利文艺复兴是第一次明确地用美的尺度作为艺术的标准，并在此基础上形成了延绵几个世纪的古典主义。到19世纪中期以后，随着现代工业社会的来临，现代主义的艺术观念也开始形成，并猛烈地冲击着以学院艺术为代表的古典主义传统。现代主义艺术运动以形式主义为理论基础，以抽象艺术为基本特征，虽然它与传统的艺术观念势不两立，但仍然是一种美的创造，不过所反映的是新的审美观念，即工业化时代的视觉经验与价值观念。

现代主义艺术运动在两次世界大战之间达到它的鼎盛期。第二次世界大战以后，尽管现代艺术家仍然雄心不减，想继续推进已经确立的现代艺术事业，但现代社会的历史条件似乎发生了变化。首先是现代艺术策源地巴黎已不再是西方社会的文化中心，美国经济飞速发展，传统社会进一步解体，现代文明的盲目发展也迅速导致了人类与其生存空间的尖锐矛盾，现代主义对于工业文明的浪漫理想受到现实的挑战。反映在艺术上的现代主义观念也出现了危机，因为现代主义艺术以反映机器时代的视觉经验为基础，以抽象艺术为基本形态，但信息时代与商业时代的来临，人类的视觉经验远远超

出了架上绘画所提供的抽象美的范畴。这种变化集中体现在50年代和60年代的美国，也就是说，这两个年代成了现代主义和后现代主义的分水岭。1950年美国的主流艺术是抽象表现主义，而1960年的主流艺术则是波普艺术，波普艺术正好处在现代主义艺术与观念艺术的交接点上。尽管波普艺术在观念上与现代主义传统的抽象艺术是相反对的，但还有一点是共同的，即仍然保持了架上艺术（包括绘画与雕塑）的形态，不过是用现成品的形式代替了传统的形象或形态创造。然而也正是在这个“现成品”中潜藏着非艺术的危机。用现成品的搬用取代形象的创造，也就是意味着作为一种“技能”的艺术（不论是传统的还是现代）一统天下，传统的绘画和雕塑反倒成为当代艺术的边缘。有一个美国评论家认为，艺术在50年代以后就死亡了。这个悲观的结论即是针对观念艺术而言。现代主义艺术虽然破坏了东方艺术的美才重新评价了艺术史，使人类的审美视野得到了极大的扩充。但抽象艺术是贯穿于现代艺术中的一根红线，它是一种纯美的创造，与古典艺术不同的是，抽象艺术不仅自身作为审美的对象，而且也为现代社会提供了崭新的艺术观念，从建筑到工业设计，从商业广告到服饰、家具等应用美术，抽象美术无所不在，由康定斯基、保罗·克利等众多抽象艺术大师加盟的包浩斯美术学院，更像是一部现代设计观念发动机。

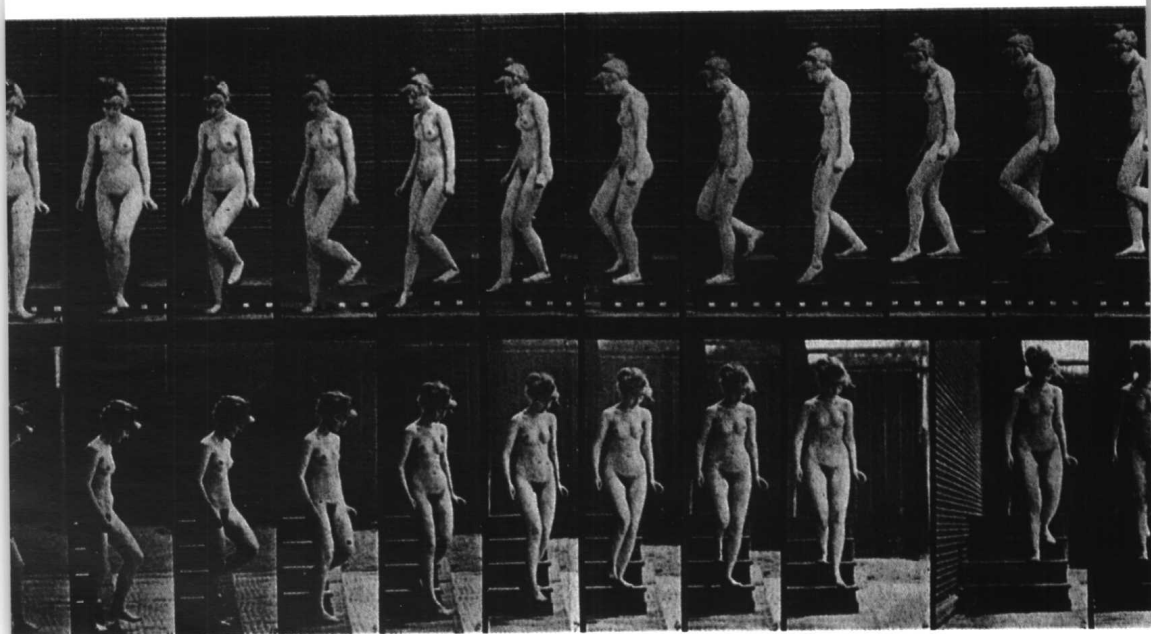
然而也就在抽象艺术走向惟美之时，西方艺术史上这条从古典到现代追求艺术之美的红线似乎在60年代一下被掐断了，观念艺术不期而至，它毫不顾忌艺术的传统，肆意打破艺术的边界，一切非

艺术的、反艺术的、丑陋的、恶心的行为和摆设都可以成为艺术，当然也还有美丽的、壮观的、令人眼花缭乱的表演和装置，这些都归于观念艺术的名下。人们不能不感到困惑，这是历史发展的必然规律还是人类一时误入歧途？那些色彩动人的雕塑难道永远离开了我们的创作，只是艺术市场上的一个筹码？据考证，在西方历史上，“艺术”（art）一词的原意是技艺，来源于拉丁语artise。既然是技艺，当然讲究精致和漂亮。当工艺与艺术分工之后，这一词又专指非实用的艺术创造。观念艺术的“观念”一词，在英文中是concept，有概念、观念和思想的意思。相对“思想”一词而言，它又较为具体。因此可以理解为关于具体对象中的思想或想法。但不论怎么说，一个精神性的思想和观念是无法与体现在物质实体中的技艺和风格联系在一起，因此观念艺术这个概念本身在语言逻辑上就包含着荒谬。但是，这种荒谬本来就存在于现代艺术发展的历史之中，它并不是一蹴而就的，也不是从天而降的，而是一定历史条件的产物。著名的瑞士美术史学家海格里希·沃尔夫林说过：“不是每一件事物在所有时代都是可能的，某种思想只可能是（历史）发展的某个阶段的思想。”那么同样，每个时代都有它自己的艺术，观念艺术是否也有它归属的时代，或时代对它的需要呢？

观念艺术告别了架上艺术的时代，就像激浪派艺术家白南准说得那样，在形象的创造上，显像管代替了油画笔。这就是说，新的媒体代替了旧的媒体。观念艺术也就意味着媒体艺术，不过新媒体艺术的概念是在艺术的长期发展后才产生的。尽管观念艺术从一开

始就采用了完全不同传统艺术的媒材，不过在那个时候观念的力量远远大于形式的力量。事实上，在20世纪五六十年代，制造视觉图像的媒介远不如今天这么发达，电视还没有真正影响到千家万户，摄像机更是少数专家的工具，家用电脑还没有出世，互联网则闻所未闻……今天，当你用电脑处理数码相机拍摄图像的同时，你一定不会去想你是否受过专业的美术训练了。你在处理你的图像的同时，实际上就像一个传统的画家那样，把你的感情、思想和想法用图像表达出来，这也就是新媒体艺术的时代。

本书的目的就是阐述从观念艺术到新媒体艺术的发展过程，还要追溯它的渊源，以及它的社会、历史和文化背景。观念艺术在西方已经有了三十多年的历史，作为一种艺术形态，它从反叛传统开始，逐渐为社会所接受，到今天已发生功能性的变化，并广泛影响到社会的各个层面。在中国，观念艺术几乎还不被人了解，只有艺术圈内的少数人在进行这方面的实验。但是，随着社会的发展，尤其随着中国经济的飞速发展，中国也在快速进入信息时代，也必定会产生信息时代的艺术，到那个时候，每一个普通的公民都会直接面对新媒体艺术了。



目 录

序言

- 1 一 追根溯源
 - 1 “达达”主义和杜尚
 - 6 约翰·凯奇——激浪艺术——前卫电影
 - 16 多媒体与表演
- 25 二 影像艺术
 - 25 新媒体
 - 27 影像表演
- 33 三 观念影像艺术
 - 33 个人探索（60年代）
 - 44 自我发现（70年代女性艺术家的探索）
 - 51 个人叙事（80年代）
 - 64 影像回归（90年代至今）
- 75 四 影像装置
 - 84 影像装置空间与监视器
 - 87 影像艺术之父——白南准
 - 95 影像艺术诗人——比尔·维奥拉
- 103 五 新媒体艺术
 - 103 技术整合
 - 112 电脑艺术
 - 118 网络艺术
- 127 参考书目

一 追根溯源

追根溯源，新媒体艺术的历史发展要上溯到1960年以前的全部艺术史和科技史。但是，为了逼近真相，我们的探讨应该限制在那些对新媒体艺术的发展做了准备并有直接影响的艺术家的流派和技术力量，特别是那些被新媒体艺术家所承认的，和他们的发展有一定联系的艺术家和科学创造。

“达达”主义和杜尚

大多数作者追溯新媒体艺术的起源，是以“达达”和杜尚为起点的。但我们可以，也可能追溯到更远，至少到1914年的前卫艺术，如立体主义和未来主义。其中毕加索和他著名的拼贴技法(Collage)，将绘画的概念延展至画布以外。毕加索在绘画作品上粘贴上报纸、桌布、麻绳，试图打破绘画性特征而加上新鲜的生活内容。

同时，许多艺术家也从自己所接受的绘画和雕塑的训练中走出，开始探讨艺术本身的实验性、开放性和非叙事性。他们在作品中加上展示日常生活的实物及碎片，通过种种新媒介来探索时间和空间的意义。

一次世界大战的爆发终止了艺术家们的这种实验，但从一战诞生的“达达”主义者们，却借鉴了战前艺术家们的手法和作法，只是他们走得更远，做得更极端。这是因为理想破灭的知识分子，绝望地用消极的、无政府主义和破坏性的形式，来表达他们对这个疯狂的战争世界的反应。

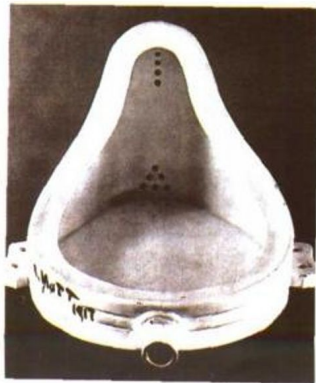
“达达”一词本身就充满了荒谬与戏谑，据说是由诗人查拉从字典里随意选出来的。而“达达”者们的创作更充满了荒诞和无意义。他们聚集在伏尔泰酒馆里，发表扫荡一切的宣言，朗诵无



阿尔普《查拉的肖像》1916—1917
涂漆木材，浮雕 40 × 32.5 × 9.5cm



杜尚《脚踏车轮》1913。现成品装置，
脚踏车轮及木凳
车轮直径 64.8cm，木凳高 60.2cm



杜尚《泉》

意义的诗，沉迷于疯狂演出和胡言乱语的讲演之中。“我们转向了美术，远处的大炮仍然在轰鸣，我们用我们全部的灵魂在朗读，在证实，在唱。我们寻找一种根本的艺术，我们想把人类从那时的疯狂中解放出来。”（阿尔普语）

正是基于此，“达达”运动成为了一场“艺术化的反艺术运动”或是“没有艺术的艺术运动”。“达达”主义者强调喧闹、并置和机遇三种元素，提倡不受理性控制的直觉和偶然机遇产生的绘画。如阿尔普（Jean Arp）的“机会”（chance-derived）构图便是完全取自“随机”拼贴，如同从字典里随机选取的达达一字那样，带点戏谑、好玩、自觉与颠覆的味道。阿尔普的论题是为了创造一种纯粹的生活，只需遵从偶然性的法则就够了。

“达达”艺术家们弃绝了常规的艺术，同时也激发他们发现某些语言，诸如拟声诗歌、爆炸式的铅字字体、歌舞表演节目中的丑角讽刺特性、对风格固定的艺术的轻蔑，以及对多种材料的运用，来表达艺术与生活之间的同等的、可以相互转化的特性。

“达达，就像自然一样，是没有企图的。达达赞同自然而反对艺术。达达就像自然一样是直接的，并且试图给每一样东西分配一个适合它的位置。

达达，就像自然一样，是合乎道德的。达达代表无穷的意义和有限的表达方式。对于达达主义者来说，生活是艺术的含义。”

阿尔普的这段论述实实在在道出了“达达”的目标和追求所在。而在这之前，已经有一个人悄悄地在进行着这方面的实验，这就是代表“达达”精髓的关键人物杜尚（Marcel Duchamp, 1887—1968）。他的出现，对20世纪西方艺术产生了持久而深远的影响。

杜尚的第一个影响来自现成品（readymade）的概念。他把一只自行车轮装在厨房的凳子上，把一个雪铲带回家，分别给它们起名为《脚踏车轮》（Bicycle Wheel）和《断臂之前》（In Advance of the Broken Arm）。他还把一个签了名的小便器送到美国“独立艺术家展览”上，结果是这件作品的意义直到现在还在被人讨论。

杜尚也搞了一些“现成物之辅助”（Ready-made Aided）。他买过一幅冬日黄昏风景画的复制品，在画面的地平线上插入一个红点和一个黄点，起名为《药房》；他在达芬奇《蒙娜丽莎》的照片上添上小胡子和山羊胡，标题为《L.H.O.O.Q.》；他还搞了一些现成物品的复制模型，诸如《旅行手提包》和《绿盒子》这样的实物。

杜尚说：“一个我想阐明的问题是，这些作品的选择并未被任何审美的欢乐所左右，选择仅仅是出于一种形象的漠不关心，一种好与坏品位的缺失，实际上就是一种感觉的缺失。”“生活是美的，普通之物也是美的。”

杜尚就是这样通过他的现成品取消了美，取消了艺术的趣味，他对艺术的本质和功能提出了质疑，并拓宽了艺术的界限和范围。他把一种新的思想提供给了这个世界，并直接导致了后来“达达”运动、超现实主义、动态雕塑、废品艺术和波普艺术的发展。

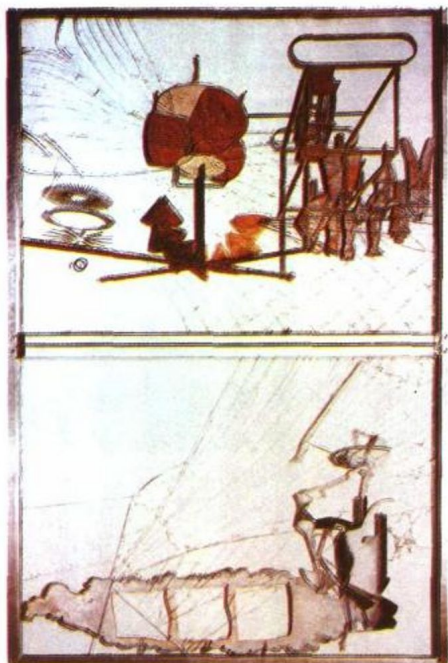
杜尚的第二个影响是他的机器绘画和机器实验。如果说他在《下楼梯的裸女》中表达的是对未来主义的失望和怀疑，那么他在

为《大玻璃》做的一系列彩绘和素描中则是对绘画和雕塑传统效力的质疑。他在《处女》、《从处女到新娘的经过》、《新娘》中通过一种机器的有机体，表现出高等动物的呼吸、循环、消化和生殖系统的解剖图，将传说的主题转化为现代生物学和工程学的大胆形式。

在二三十年代，杜尚完成了《旋转的饰版》和《旋转浮雕》，对机器的运动做了简单的实验。但他有一件作品至今对我们来说还是个谜，那就是他晚年花费20年时间在卧室秘密进行的《给予1，照明的煤气》。那是一个封闭的房间，前面用砖头起了一个带圆拱的门，门上有两个小洞。从门洞里可以看见一堵墙，上面有个缺口。透过缺口可以看见一个和真人一般大小的裸体女人。裸女的背后是逼真的风景，还有机器控制安排的一道瀑布。

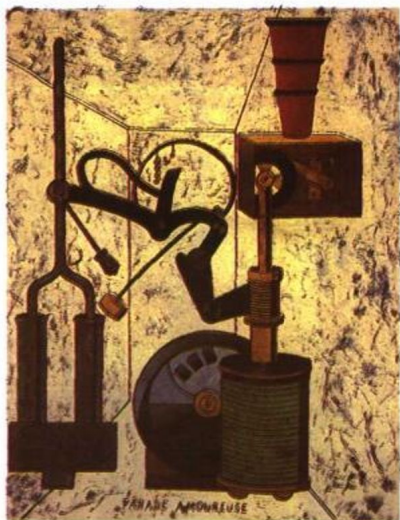
杜尚至死也没告诉我们他的作品的含意，但他给人们留下了沉思和遐想的无限空间。杜尚的影响可以说是无处不在的，尤其到了20世纪下半叶，电影、小说创作、装置、多媒体等各种艺术领域和流派无不渗透他思想的痕迹。

“达达”派里还有两位重要人物，毕卡·比亚 (Francis Picabia) 和曼雷 (Man Ray)，他们和杜尚一起在纽约为代表这些艺术家思想的杂志《291》和291画廊效过力。他们所代表和倡导的“达达”的创造性的、实验性的反叛冲动和对“艺术原初根基”的揭示，将20世纪所有艺术门类的“安全阀门”一下子打开了。



《旋转的饰版》1920

玻璃、金属、木头 185 × 121 × 101.5cm



毕卡·比亚《爱的炫耀》1917

木上油画 96.5 × 73.7cm

杜尚《新娘甚至被光棍们剥光了衣服》(Bride Stripped Bare by Her Bechelors) 1915—1923,

玻璃、铝箔、银箔、油彩

276 × 176cm

曼雷《Kiki》1924

胶版印刷 38.6 × 30cm



约翰·凯奇——激浪艺术——前卫电影

杜尚和“达达”对20世纪艺术的影响是深远而深刻的，甚至二战后美国抽象表现主义运动的兴起也与此渊源深厚。但推动战后欧洲艺术发展，尤其是波谱艺术（Pop Art）诞生的还有一个关键性的人物，那就是先锋音乐家约翰·凯奇（John Cage）。

凯奇出生于美国加州的一个工程师家庭，自小琴棋诗画，无所不好。在他思想发展过程中，受到东方音乐和禅宗的影响，开始思索音乐的本质问题。他将在哥伦比亚大学接触到的东方禅学和勋伯格的实验音乐结合起来，形成自己的偶发音乐实验和理论。



约翰·凯奇在60年代与他最默契的伙伴大卫·图德（David Tudor）在一起

凯奇的基本思想就是不让观众意识集中于一点的“非焦注”（unfocusing）思想。他认为艺术家创作的不是某种脱离观众的或者封闭的东西，相反的，艺术家的创作使观众更向外开放，更了解他们自己和他们的环境。他在艺术实践中十分强调偶然的因素，甚至掺杂了街道上的各种杂音，还有的直接使用无声。

在他著名的“四分三十三秒”这个作品中，钢琴家不做任何演奏，琴盖都不用打开，只需在台上坐四分三十三秒，把这段时间留给听众自己去捕捉生活中自然的声音。

他的另一个代表作品《Atlas Eclipticalis》听来像是一群杂乱无章的怪音，是生活中各式各样声音的组合。吱吱呀呀开关门的声音，叮叮当当器具碰撞的声音……

他于1952年夏天在黑山学院的活动，则开辟了一条与现代主义艺术活动相左的新路。参与这项活动的有艺术家劳申伯，音乐家图多尔，舞蹈家宁汗姆，以及诗人奥尔森和理查兹。事先谁都不知道别人会干什么，整个活动完全受制于抛掷硬币式的偶然性。

凯奇引导大家注意力的分散，启发表演者随机互动，并对日常事件、声响和动作艺术的接纳。

凯奇的这种音乐创作态度给西方音乐带来了革命，同时也浸润到美术、舞蹈、戏剧等领域，引起了这些领域的革新。在美术界最直接的受益者就是他的两个学生，波普艺术主将罗伯特·劳生伯（Robert Rauschenberg）和约翰斯·贾斯伯（Jasper Johns）。

劳生伯实验了“组合绘画”（Combing Painting），即由画布和固定在画布上的各种物品合成，再发展到随意放置的立体物，如《床》是在被子和枕头上泼洒颜料；《组字画》是把一个剥皮的公山羊套进一个汽车轮胎里，还有一个绘画和拼贴的底盘。

与劳生伯多变的面貌相比，贾斯伯的作品则比较精致。他采用的都是极其平凡的形象，一排数字、靶子、美国地图、美国国旗等，强调了波普艺术运用日常生活物品的问题。

劳生伯《组字画》1959，组合油画、实物





约翰斯·贾斯伯《国旗》1958



菲利普·克尔涅 (Philip Corner)
《钢琴行动》(Piano Activity) 1962

凯奇的另一位学生卡普洛 (Allan Kaprow) 则在凯奇的影响下成了偶发艺术的首创者。1958年他完成了一件环境艺术品, 1959年上演了一部即兴表演剧。卡普洛的戏剧表演实际上是由实物拼接而成的环境艺术, 它把人的感受延伸到了一种由音响、连续时间、动态、情感甚至气味等情境之中, 在任意的环境和随机的行为中启发人们重视日常生活本身。

当许多年轻的艺术家认同了艺术是一种观念和生活中的新角色的观点时, 激浪运动便在60年代应运而生, 它是一场综合的国际艺术运动, 许多艺术家、作家、电影人、音乐家、舞蹈家都卷入其中。激浪运动的精神与“达达”主义相仿, 麦希纳斯就宣称它是“音乐、戏剧、诗歌、艺术中的新达达。”

作为一股新的前卫艺术运动, 激浪派艺术强调反艺术, 提倡破坏的主题, 尤其反对那些为博物馆和收藏家们所役用的艺术, 攻击高雅现代艺术的严肃性。在早期激浪派艺术表演中, 一个带舞台的音乐厅和一个钢琴是最常见的景象。在这些表演中, 钢琴将一点一点地被毁掉, 或者接受各种方式的功能损害。与此同时, 激浪派也提倡奇特的构成物 (constructed objects), 如白南准的《Ur Musik》是绑着电线 (琴弦) 的一个木制包装箱, 前面有一个可活动的盒子能发出声音。乔治·麦希纳斯则制造了无