

导言

艺术史——图像——生态——形式主义——研究对象——探讨三种不同的评估图像——事件的隐喻——反馈——病毒——化身——《反馈》是一项艺术——历史研究

第1章 开放回路

《反馈》的目标就是回溯商品——网络系统和艺术实践中这些断裂的时刻——“平行流”——电视的“潜意识”——网络——商品——观众——“同步的事件接受流”——电视的封闭回路——反馈——“媒体地貌”——公共世界的封闭回路

第2章 病毒

商品的第二天性——开放回路——生态——形式——病毒美学——失控的繁殖——寄生性——格式塔——激发热情、内向探索、脱离体制——符号革命——回放——录像合成器+——重塑图像的生态系统

第3章 反馈

《游击电视》——媒体——美国——连线国度——需要反馈实现心理平衡——商业电视通过身份认同建立起社群——电视和生活互相去真实化——形象——背景关系——宽容时代

第4章 化身

社会身份——个人信仰——政治形象——公共意见的长时段——误称——录像反馈的二元形式——角色的图像与自身分离——化身的出现——自我控制——错误的命名

后记：宣言

FEEDBACK

David Joselit

[美]大卫·乔斯利特 著

郭娟 译

反 馈

录像艺术的媒体生态学

FEEDBACK

David Joselit

[美] 大卫·乔斯利特 (编)

郭 娟 (译)

图书在版编目(CIP)数据

反馈：录像艺术的媒体生态学 / (美) 大卫·乔斯利特著；郭娟译。

——长沙：湖南美术出版社，2017.5

(录像艺术译丛)

书名原文：FeedBack—television against democracy

ISBN 978-7-5356-8153-9

I. ①反… II. ①大… ②郭… III. ①录像—艺术—研究 IV.

①J931 ②TN946

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第215209号

© 2007 David Joselit

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form by any electronic or mechanical means (including photocopying, recording, or information storage and retrieval) without permission in writing from the publisher.

本书原版由麻省理工大学出版社出版。版权所有，盗版必究。未经出版者书面许可，不得以任何电子或机械方式(包括影印、录制、信息存储和检索)复制本书的任何部分。

Licensed by the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, U.S.A.

本书中文简体字翻译版由美国马萨诸塞州坎布里奇市麻省理工大学出版社授权出版。

湖南省版权局著作权合同登记号：图字 18-2017-013

本书由新世纪当代艺术基金会资助出版

反馈：录像艺术的媒体生态学

出版人：李小山

策划：录像局

著者：(美) 大卫·乔斯利特

翻译：郭娟

责任编辑：刘迎蒸 彭勇

封面设计：刘迎蒸 罗紫依

版式制作：周智兰

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(宁乡金洲新区泉洲北路100号)

开本：710×1000 1/16

印张：12.5

字数：120千字

版次：2017年5月第1版

印次：2017年10月第1次印刷

书号：ISBN 978-7-5356-8153-9

定价：48.00元

[版权所有，请勿翻印、转载]

邮购联系：0731-84787105 邮编：41006

网址：<http://www.arts-press.com>

电子邮箱：market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题，请与印刷厂联系调换

联系电话：0731-87878870

鸣 谢

《反馈：录像艺术的媒体生态学》（以下简称《反馈》）成书的这若干年时间离不开一群学者、艺术家和朋友们的大力支持及启发。20 世纪 80 年代，我在波士顿的当代艺术机构（Institute of Contemporary Art）担任策展人时，通过大卫·罗斯（David Ross）和鲍勃·莱利（Bob Riley），开始接触录像和媒体艺术，而 1995 年到 2003 年间在加州大学欧文分校（UCI）的视觉研究博士项目任教时，我开始意识到电视在战后文化中扮演的角色。在欧文分校，我尤其受益于和萨利·斯坦（Sally Stein）、安·弗瑞堡（Anne Friedberg）以及吉姆·赫伯特（Jim Herbert）之间充满活力的对话及合作。在研究过程中，纽约电子艺术联盟（Electronic Arts Intermix）的瑞贝卡·克莱曼（Rebecca Cleman）和约什·柯莱恩（Josh Kline），古根海姆美术馆的约翰·汉哈特（John Hanhardt），安迪·沃霍尔美术馆资料馆的 Matt Wribican，沃霍尔电影系列画册的作者凯莉·安吉尔（Callie Angell），哥伦比亚大学的约翰·瑞哲曼（John Rajchman），索诺马州立大学的乔纳·拉斯金（Jonah Raskin），可口可乐资料馆的泰德·瑞恩（Ted Ryan），以及艺术家维托·阿孔奇（Vito Acconci）、乔安·乔纳斯（Joan Jonas）、弗兰克·吉列特（Frank Gillette）、伊拉·施耐德（Ira Schneider）、迈克尔·山姆伯格（Michael Shamburge）等，都曾向我提供无私的帮助。我尤其想要感谢 UCI 和耶鲁大学“媒介和媒体”（Medium and Media）研讨会的参与者，以及希拉·墨非（Sheila Murphy）——她在 UCI 期间我们曾经从事过关于沃霍尔的联合研究工作。我的研究助理杰·科里（Jay Curley）在《反馈》工作最紧张繁重时起到了巨大的作用。他在组织繁杂的研究材料方面的智慧和技巧，

以及在处理图表时的高度负责态度令人敬佩。约翰·汉哈特、凯特林·琼斯（Caitlin Jones）、阿曼达·帕默（Amanda Parmer）、莱斯利·诺伦（Leslie Nolen）、乔恩·赫夫曼（Jon Huffman）、金山洋子（Yoko Kanayama）在图片研究方面提供了帮助。

我为《反馈》所做的研究工作得到了霍华德基金会（Howard Foundation）的资金支持；在克拉克艺术学院（Clark Art Institute）的驻留，尤其要感谢迈克·安·霍利（Michael Ann Holly）和玛丽埃尔·瓦塞尔曼（Mariët Westermann）；耶鲁大学提供的教师休假，有赖于奈德·库克（Ned Cooke）和艾米莉·贝克米耶（Emily Bakemeier）的努力。这本书里的一些章节曾经以不同版本在《艺术杂志》（*Art Journal*）、《艺术论坛》（*Artforum*）、《灰房间》（*Grey Room*）和《十月》（*October*）杂志上发表，我对这些出版物的编辑表示感谢。以各种正式或者非正式的方式为本书提供了帮助的人包括亨利·阿比拉夫（Henry Abelove）、埃里克斯·阿贝洛（Alex Alberro）、诺拉·阿尔特（Nora Alter）、乔治·贝克（George Baker）、艾里克·班克斯（Eric Banks）、伊夫-阿兰·博瓦（Yve-Alain Bois）、考塞拉·布鲁克（Kaucyila Brooke）、林恩·库克（Lynne Cooke）、道格拉斯·克里普（Douglas Crimp）、汤姆·科洛（Tom Crow）、托马斯·艾格罗（Thomas Eggerer）、劳拉·英捷尔斯坦（Laura Engelstein）、布莱欧妮·费尔（Briony Fer）、拉塞尔·弗格森（Russell Ferguson）、霍尔·福斯特（Hal Foster）、塔玛·加伯（Tamar Garb）、罗密·戈兰（Romy Golan）、玛丽亚·高夫（Maria Gough）、提姆·格里芬（Tim Griffin）、塞尔日·居尔布特（Serge Guilbaut）、卡琳·希加（Karin Higa）、加雷思·詹姆斯（Gareth James）、艾美利亚·琼斯（Amelia Jones）、布兰登·约瑟夫（Branden Joseph）、珍妮特·卡普兰（Janet Kaplan）、诺曼·克里布拉特（Norman Kleeblatt）、权美媛（Miwon Kwon）、艾娃·拉杰-布尔莎（Ewa Lajer-Burchard）、凯莉·兰伯特-贝蒂（Carrie Lambert-Beatty）、凯伦·朗（Karen Lang）、梁硕恩（Simon Leung）、尼尔·莱文（Neil Levine）、迈克尔·洛贝尔（Michael Lobel）、芭芭拉·伦敦（Barbara London）、凯瑟琳·罗德（Catherine Lord）、雷茵霍尔德·马丁（Reinhold Martin）、克里斯廷·梅林（Christine Mehring）、史蒂芬·梅尔维尔（Stephen Melville）、理查德·迈耶（Richard Meyer）、马提亚·米夏卡（Matthias Michalka）、海伦·莫斯沃斯（Helen

Molesworth)、劳丽·莫纳汉(Laurie Monahan)、凯斯·默克希(Keith Moxey)、艾里克斯·内梅洛夫(Alex Nemerov)、米妮翁·尼克松(Mignon Nixon)、凯丽·奥利弗-史密斯(Kerry Oliver-Smith)、艾里克斯·波茨(Alex Potts)、彼得·普莱斯柯德(Peter Prescott)、乔尔·桑德斯(Joel Sanders)、阿尔伯特·斯波顿(Albert Sbordone)、瓦妮莎·施瓦茨(Vanessa Schwartz)、费莉希蒂·斯科特(Felicity Scott)、帕特里克·辛克莱(Patrick Sinclair)、诺亚·思戴玛斯基(Noa Steimatsky)、伊丽莎白·萨斯曼(Elisabeth Sussman)、南希·特洛伊(Nancy Troy)、凯蒂·特兰佩(Katie Trumpener)、莎茜尔·怀特宁(Cécile Whiting)和克里斯托弗·伍德(Christopher Wood)。麻省理工大学出版社的罗杰·科诺维尔(Roger Conover)的参与和支持——包括他给本书副标题所提的建议——无比珍贵,马克·洛温塔尔(Marc Lowenthal)也是一位令人愉快的合作者。

我想要特别感谢我的三位挚友——帕姆·李(Pam Lee)、杰夫·卡普兰(Geoff Kaplan)和史蒂文·尼尔森(Steven Nelson),在完成本书的过程中,是他们敦促我保持诚实并且保留了足够的幽默感。我感谢我的母亲吉尔·乔斯利特(Jill Joselit)和姐姐艾米·戈德堡(Amy Goldberg),很遗憾我的父亲劳里·乔斯利特(Lawry Joselit)无法与我们一起分享这份喜悦。我将这本书献给我的爱人史蒂夫·因孔特里(Steve Incontro),感谢他的支持和他给予我的所有一切。

目 录

1 /	导 言	电视与民主
5 /	第 1 章	开放回路
47 /	第 2 章	病 毒
90 /	第 3 章	反 馈
139 /	第 4 章	化 身
180 /	后 记:	宣 言
182 /	索 引	
192 /	出版后记	

导言

电视与民主

艺术史作为单个图像罗列的时代终结于光的引入，光成为图像生产的主要媒介，于是图像变得无限多重、复杂并且普遍。光就是彗星。

威廉·巴勒斯

电视通过把光变成私有财产而驯服了彗星，自 20 世纪 50 年代中期以来，它就作为艺术朝向信息的实验进程的另一个商业性的自我（Doppelgänger）流连于艺术史。¹ 艺术之于电视就像形象之于背景，而电视，通过它对公共话语的私有化以及对广播渠道的严格控制，以民主为背景并与之对抗。在电视时代，政治是通过媒体生产的符号来运作的，而这些符号的设计被用来催生一致性意见。作为一种视觉媒介，民主之于艺术犹如形象之于背景。即便像汉娜·阿伦特（Hannah Arendt）这样的政治学权威也在她对于 1971 年发表的“五角大楼文件”（Pentagon Papers）——国防部长罗伯特·麦克纳马拉（Robert McNamara）授权的一份研究越南战争决策的文件——的回应中承认了这种处境。阿伦特用她一贯的敏锐和精确辨识出，对于约翰逊政府而言，重要的并不是在越南取得实际的胜利，关键的是胜利的图像：

终极目标既非权力也非利益。甚至它也不是用来为某些需要并且带着目的性使用“全世界最大权力”之图像的特定、切实的利益集团服务的世界影响力。现在目标是图像本身。这可以从那些解决问题的专家们使用的语言中体会到，他们大量使用从剧场借来的语汇，比如“情节”（Scenarios），“观众”（Audiences）……

图像生产作为全球政策——不是对世界的征服，而是“赢得人们思想”的战役的胜利——

确实是历史上人类愚蠢行径之巨大军火库里最新出现的现象。²

通过描述一种“图像本身”的政治,《反馈》阐明了艺术史和视觉文化是如何参与它的进程的。电视是《反馈》的研究对象,并非仅仅因为电视是“赢得人们思想”的政治和再现互相交织最蔚为壮观的场域,也是因为在美国,电视是通向民主的主要障碍。它严重中心化和令人却步地资本化了的信息流代表了社群,与此同时又阻碍集体性联盟的生成。电视尽管看上去是公共甚至普遍的,但实际上任何一个平民都没有可能进入它。《反馈》列举了一系列由艺术家和行动主义者在电视网时代发展出的视觉手段,他们以此冲进这个悬浮的世界并且从中建立起反公共系统。

为了达到这一目的,《反馈》设置了三个相互关联的目标。首先,它提供了一种关于美国最初或者说“网络”时代电视系统的工具性分析——这个阶段始于20世纪50年代早期电视的广泛传播,终止于70年代末期另一种竞争性系统即有线电视的巩固。³我的探讨集中在美国,因为美国的电视业是如今遍布世界大部分区域的那种商业网络的最初模型,同时也是因为它的历史和录像艺术的历史紧密相关。第二,《反馈》尝试去定义在通过图像实施的政治中存在的问题和机遇,而不是坚持那种顽固不化而且或许是错误的观点,即,公共话语主要是由理性的语言学辩论构成的。⁴我会细致探讨媒体图示是如何被生产出来的,它们如何创造出公众,而这些图像又可以如何被挑战。最后,《反馈》也意图挑战当下艺术史学科中的方法论——这些贯穿20世纪艺术研究的方法论仍然受革命和颠覆的幻觉引导,其明显的不切实际已经让它们要么是种机会主义式的愤世嫉俗,要么是种极其幼稚的盲目。在这本书中,我会使用一种生态—形式主义的方法,其研究对象是相互关联的图像生态系统,而不是单件的艺术作品。与其在录像的商业应用(电视)以及所谓的非商业应用(艺术和行动主义)之间划出严格的界限,不如记述它们差异性的资本化过程以及从不同的端点(艺术家、生产者和游击者)进入它们统一性生态系统的好处和风险。由此,我将探讨三种不同的评估图像—事件的隐喻:反馈,它既指理性交换,也指去稳定化的反馈噪声;病毒,一种寄生性或者灾难性的图像流通模式,可以入侵并且改变系统;以及化身,一种无论何种日常身份的人都可以使用的假体符号。

《反馈》是一项艺术历史研究，它的档案并非是个艺术家的作品，或者是某种风格、主题，甚至也不是一种媒介。它详细地记述了 20 世纪中叶美国录像生态系统中打破或者重塑了电视封闭回路的事件。尽管这些事件和传统意义上的艺术作品不同，但我还是用构建了艺术史的形式分析方法来解析它们。比如挪用根植于抽象绘画的图像—背景反转隐喻来评估多种媒体中的再现行为，包括政治的媒介。在电视世界中，艺术对抗电视而电视对抗民主，艺术史有能力成为一种政治科学。我把这本书作为朝向这个方向迈出的第一步。

注释

引文来自丹尼尔·奥迪尔（Daniel Odier），《工作：威廉·巴勒斯采访》（纽约，1974），174 页。

1. 我认为基于信息的艺术始于贾斯帕·琼斯（Jasper Johns）和罗伯特·劳森伯格（Robert Rauschenberg）在 20 世纪 50 年代中期的创作。
2. 汉娜·阿伦特，《政治中的谎言：对五角大楼文件的反思》，选自《共和危机》，17—18 页。
3. 我对电视的工具性分析受到奥斯卡·内格特（Oskar Negt）和亚历山大·克鲁格（Alexander Kluge）的启发：“**只能用反产品来攻击产品。电视批评应该从该媒介的历史性结构出发，也就是说，电视是一种工业活动。此外，观看者的任何一种自决（self-determination），作为电视可能存在的解放性进展的基础，必须放在这种工业维度下进行考量：也就是说，通过那些不是在单一电视媒体中可以轻易察觉的东西（来进行考量）。电视无法在单个节目的层面被改变，而必须是从它整个历史的层面，这个历史决定了该节目。**”（原文为黑体）。奥斯卡·内格特和亚历山大·克鲁格，《公共领域和体验：资产阶级和无产阶级公共领域分析》（明尼阿波利斯：明尼苏达大学出版社，1993），103 页。首次出版于 1972 年，原文为德文。
4. 在他精彩的著作《谈政治：从亚伯拉罕到“W”之风格的内容》中，迈克·西尔弗斯坦（Michael Silverstein）向我们展示了政治中的语言的地位是如何受到图像撼动的。在解释为什么乔治·W. 布什（George W. Bush）总统缺乏在公共场合发表流畅讲话的能力非但没有对他产生不利，反而成了他的政治资本时，西尔弗斯坦指出，布什不善使用语言恰恰显示了他“在努力”，这种努力创造出了一种诚恳的光环，使得一些民众与之产生共鸣。但更为重要的是，西尔弗斯坦论述到，在美国，劝导性语言——涵盖广告和政治，不再是句子和段落作为单元构成的合乎文法的语言，而更像是激发情绪的图像碎片，比如“自由在路上！”西尔弗斯坦把这个短句称为“企业化语言”，他认为它是“由短语和词作为单元构成的，而不是具有阐释性指向的长句子和段落。它是一种‘构成性语言’——实际上就是一种图像性编码”。把文本呈现为图像的做法在布什政府的著名手法中得到了进一步发展——在演讲台上方悬挂横幅，用来传递讲话内容的要点，无论总统实际上说了些什么。

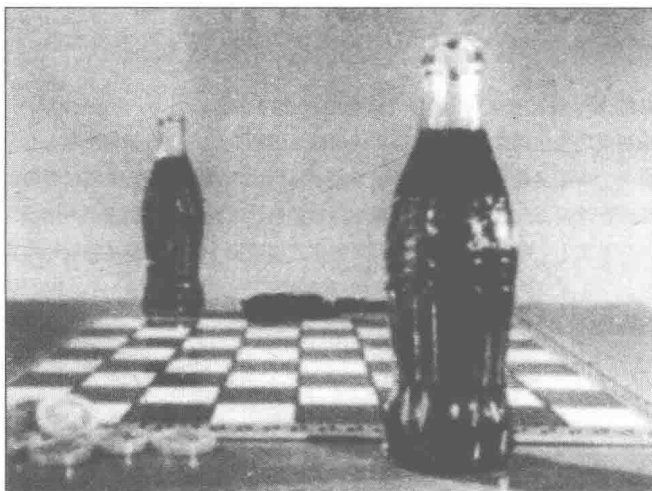
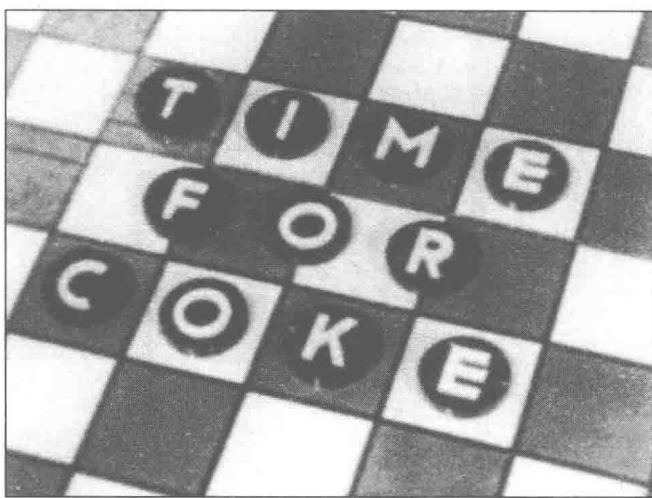


图 1.1 《可乐时间—西洋棋》，定格动画电视广告，1953。供图：可口可乐公司

第 1 章

开放回路

I

棋手缺席，棋子自己在棋盘上移动。游戏结束后，又有十一个棋子回到了棋盘格里，每个棋子上都刻有一个字母，拼出了著名的“可乐时间”（Time for Coke）。在这些会动的棋子的召唤之下，两个可口可乐瓶子也自己斜着滑到了棋盘上。另一处，十六支好彩香烟正在跳谷仓舞，却没有吸烟者在场。有个声音冲它们喊道：“左转右转向前跳，好彩就是好烟草！”在一幕不太雅观的行为里，一罐拟人化的雷达自己按下按钮，喷射出一团强力杀虫剂。在电视出现的早期，定格摄影和动画把物从它们的人类主人那里解放了出来。物开始呼吸，获得了生命。¹

信息社会的范式是网络（Network）——在地球表面浮现的不断扩展的数据网。网络是一种没有明确边界的结构，却并不是全然无形的；它们不断伸展、汇集，幻化为万花筒式的图案。²而消费社会的范式是商品：欲望的物化形象。商品是网络中的休止点，在其中，金钱、欲望和信息间的可转化性被暂时中断。网络中那些转瞬即逝的、运动的东西显然在商品中静止了下来。但是，电视广告的历史表明，反过来说同样成立：商品是活动的，而网络则被关在了盒子里。³作为网络 and 商品之间的接触点，电视形成了一种交互流，通过它，物扩展为信息，而信息缩减为物。由此而来的公共交流渠道的私有化构成了一种真正奥威尔式的反乌托邦，但如同很多艺术家和激进人士向我们表明的那样，信息循环中的潜在能量永远不可能被彻底控制。商业电视封闭的回路可能被打破或者扭曲，即便只是临时性的。确实，后二战艺术中一个根本性的创新就是将构成了电视的这种可变的客体性模式应用于非商业用途。这在多个艺术运动中都有体现，比如波普和观念艺术，以及大地艺术和表演艺术，

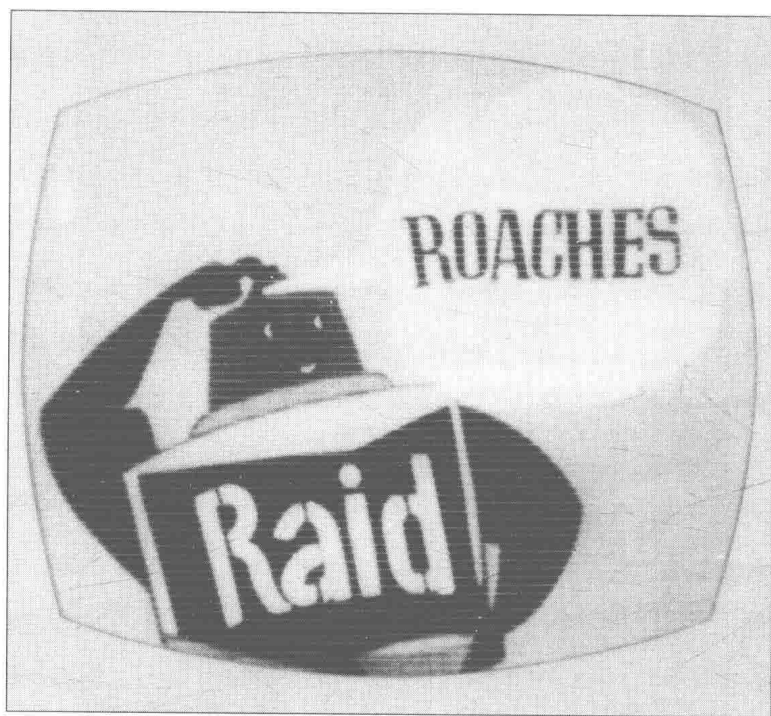


图 1.2 《杀手雷达》(Killer Raid)，电视广告，1956。供图：美国庄臣公司

信息被压缩进或者扩展出物的轮廓。《反馈》的目标就是回溯商品—网络系统和艺术实践中这些断裂的时刻。在电视研究领域之外，同样也是在艺术史的一些专业方向之外，还有一些后结构主义和后现代主义理论家在探讨一种“分散的”和“网络化”的主体性模式，⁴而电视的客体性恰恰是这种主体性的完美补充。在这些理论中，运动性被注入人和物：法兰克福学派的拥趸们深信不疑的作为绝对稳定状态的“物化”目的论被重新思考，继而被视为了一系列的再定位，即便不能将商品化全盘废除，至少也可以释放出其中一些潜在的能量。⁵比如保罗·维利里奥就曾把运动或者速度中的质视作具备空间和社会积极性的。他用来分析这些新的研究对象的一个术语是“穿越性的”：“在主体性的和客体性的之间，我们似乎没有给‘穿越性的’留出空间，那种从此处到彼处，从此人到彼人的运动，但离开了这些，我们将永远无法对感知世界的种种方法有深入的理解。”⁶“穿越性的”消解了人和物之间的差异，而是倾向于一种行动的情境理论。它辨识出了电视在其激活物和疏通网络时试图驯服的那种运动。在消费社会中，物通常代表着理想，这些再定位之举并非仅仅是表面化的，而是可能含有真正的社会效应。如果说商品的意义来自其循环，那么便有可能发展出一种目标不是废除或者“批判”商品化（这样的目标是乌托邦式的，于是也是无实际效用的），而是重新疏导物之轨道的政治。在销售业中，商品的移动性被狭义地疏通——可乐瓶和香烟被赋予了生命，从而诱惑观众——电视成为了为物开通新路径的最大的竞技场，同时也构成了最好的障碍。但是电视商品被疏通的移动性并不能完全中和穿越性行动中的潜在能量。一方面它要激起物的运动，另一方面又试图控制这种运动——电视无异于在玩火。这本书的目标就是将电视的潜意识可视化：在电视看似太平无事的物之剧场中找到真正的“穿越性的”。

要了解电视，需要对电视如何在不同网络之间建立起连接有细致的认识。虽非有意为之，但这个关系中根本性的矛盾或许体现在了《纽约时报》广播和电视编辑杰克·古德（Jack Gould）于1958年出版的一本小书的封面上。⁷这本题目为《关于广播和电视的一切》的出版物旨在向孩子们解释电视为何物，从某种程度上来说也是鼓励这些小男生和小女生们去了解这种媒介背后的科学原理，在地下室和家庭娱乐室里为它培养基础观众群。古德也在对电视做一种意识形态上的宣传，比如在

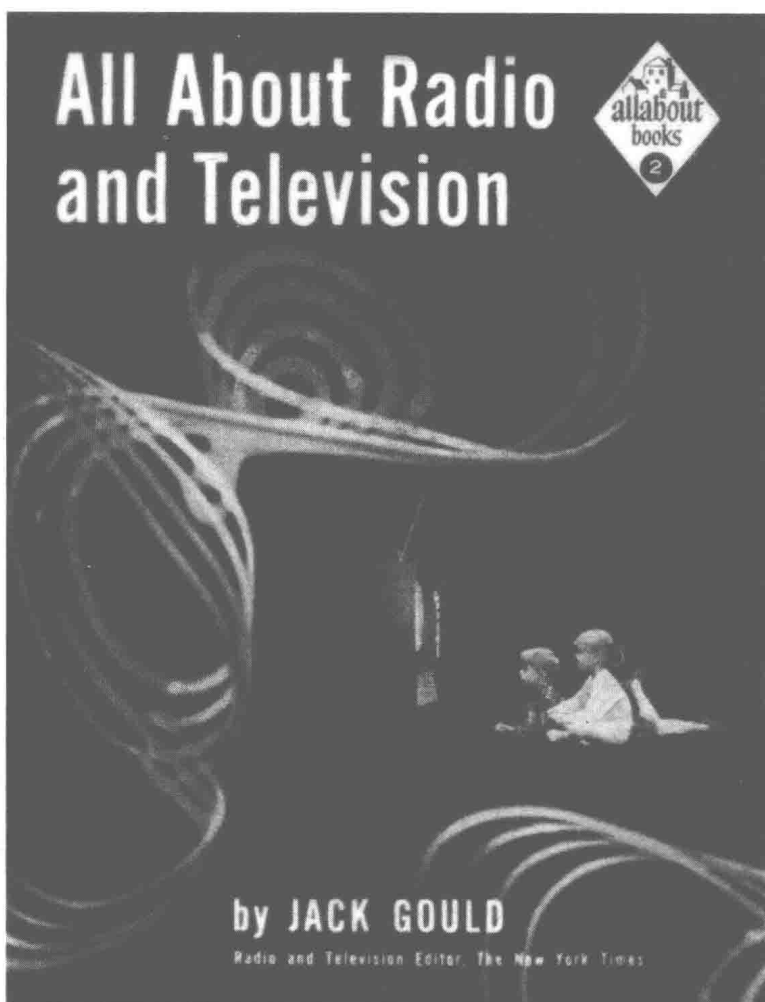


图 1.3 《关于广播和电视的一切》封面，杰克·古德（纽约，兰登书屋，1958）

“电视真有趣”和“我们为什么需要电视网络”等章节里。古德对电视的讲述是传统并且正向的，而这恰恰使得他的书封面上所暗含的再现危机变得更加显著。该书封面的中心是一个朝向右侧的电视机。两个穿着睡衣的金发小观众——可能是一对姐弟——正聚精会神地盯着电视屏幕观看，一个坐着，另一个趴在地上，抬头冲着电视机。这个充满家庭氛围的场景处在一片虚空之中——封面背景是全黑的，消除了任何的空间方位感。但环绕着这个悬浮的场景的却是两团彩虹色的电磁波。电视商品和网络——分别表现为具象的摄影和抽象的波纹图案——之间的鸿沟几乎是创伤性的，好像某种来自科幻小说的怪兽般的势力侵入了孩子们舒适温暖的小世界。⁸《关于广播和电视的一切》的封面暗示了一种令人不安的事实：尽管网络 and 商品之间就像我此前指出的那样在结构上紧密相连，却又极为不同，甚至彼此敌对。这一矛盾或许有点出人意料，实际上却又十分合理，因为商品需要借助网络才能实现移动，比如从家用电器商店移动到起居室；而网络的运动性，作为穿越性法则，始终会对商品的稳定性构成威胁。

古德的书封面中所暗含的商品和网络之间的对抗关系在两位艺术家 60 年代的作品中达成了充满想象力的和解：白南准（Nam June Paik）1963 年的《预制电视（Prepared TVs）》以及安迪·沃霍尔（Andy Warhol）1968 年为施拉夫连锁餐厅拍摄的电视广告。1963 年，在德国伍珀塔尔的帕纳斯画廊的展览“音乐展——电子电视”上，白南准展示了数个通过不同方式改造过的黑白电视机。根据伊迪丝·戴克-菲利普斯（Edith Decker-Phillips）的叙述，这些电视机全部调到了同一频道，但每台电视都受到某种干扰，这些干扰大概分为三种类型：通过改变内部回路将信号变成抽象图案；将外接媒介如收音机或者录音带连到电视信号从而对其形成干扰；改造电视机本身，让观众可以通过比如对着麦克风说话而操控屏幕上的图像。⁹在一篇名为《实验电视展之余波》（写于 1963 年，一年后发表）的文章中，白南准用他一贯的古怪文风指出了这些作品的两个重要特质。首先，他强调说他的这些“预制电视”每一个都是独一无二的：“这 13 台电视有 13 种不同的录像—水平—垂直配置。我可以很自豪地说，这 13 台电视都真正改变了它们的内部回路。没有一个是像你在家按垂直—水平控制键时出现的那种简单的模糊。”¹⁰白南准花了不少力气辩解说他的改造不能被



图 1.4 白南准,《音乐展—电子电视》展览现场,帕纳斯画廊,伍珀塔尔,1963年3月11—20日。图片:伍尔夫·杰林。供图:白南准工作室