

# 影像艺术与视觉诗意

鲍远福<sup>1</sup>, 陈添兰<sup>2</sup>

(1. 人文艺术学院; 2. 工学院, 安徽新华学院, 安徽合肥 230088)

**摘要:** 在21世纪的艺术视域中, 数字影像成为新媒体艺术创作的主要媒介, 电影、电视、录像、计算机网络等媒体制造的影像成为主要的艺术传播平台。利用新媒体进行创作的影像艺术以数字化的图像语言为视觉表象, 以新技术手段为诗意载体, 借助于 Video、摄像机、投影仪、互联网和多媒体视频编辑软件, 制造了后现代社会的“仿真”与“拟像”现实。大量的影像与 Video 艺术实例证明, 影像艺术具有视觉诗意: 借助视觉画面的审美表现力传达作者对影像文化的诗意追思。

**关键词:** 数字影像; 视觉诗; 新媒体; Video 艺术

**中图分类号:** J02    **文献标识码:** A    **文章编号:** 1008-309X(2008)06-0013-06

“影像艺术”起源于上世纪初马塞尔·杜尚(Marcel Duchamp, 1887-1968)和约翰·凯奇(John Cage, 1912-1992)在艺术观念和实践上的革新。杜尚创造性地运用了新材料, 大胆地将新的媒介(现成品、破布条、丝网、玻璃、剪贴画等)运用到架上绘画中, 凯奇则着力于新音乐观念的创新, 开启了“激浪”艺术(the Fluxus)的先河。在杜尚与凯奇艺术观念的影响下, 白南准(Nam June Paik)、安迪·沃霍尔(Andy Warhol)、约瑟夫·波伊斯(Joseph Beuys)、维托·阿孔奇(Vito Acconci)、布鲁斯·瑙曼(Bruce Nauman)、丹·格拉汉姆(Dan Graham)、谢莉·纳谢特(Shirin Neshat)、比尔·维奥拉(Bill Viola)、加里·希尔(Gary Hill)、皮皮洛蒂·里斯特(Pipilotti Rest)等人逐渐从架上绘画、色彩、线条等旧的认知方式与传统艺术思维的束缚中解放出来, 把艺术实践扩展到图形、图像、媒体技术、心理学、伦理学、宗教甚至文化学等领域。

20世纪50年代以后, 计算机和通信技术等新媒体、新技术被广泛应用到艺术创作中去, 图形图像、非线性编辑和多媒体协作技术以及虚拟现实、数字媒体和远程交互的观念逐步渗透到艺术的制作与传播领域, 新媒体艺术及其重要分支“影像艺术”的发展越来越走向它的本源——数字化、虚拟化、图像化和多媒体性。与此同时, 对新媒体艺术的特征——“影像本体”与“视觉诗意”的研究也方兴未艾, 美国学者列维·曼诺维奇的《新媒体语言》<sup>[1]</sup>一书对新媒体艺术的视觉语言特征作了探索, 国内艺术批评家朱其<sup>[2]</sup>、马凌燕<sup>[3]</sup>等人也有相关的论著研究新媒体艺术的诸种特征。

## 一、现象、影像和“影像本体论”

影像艺术以“影像”作为主要表现形式。这里的“影像”与日常生活中的种种视觉化、图像

收稿日期: 2008-02-29

基金项目: 安徽新华学院人文社科资助项目(2008rw007)

作者简介: 鲍远福(1981-), 男, 安徽六安人, 助教, 硕士, 研究方向: 文艺理论与新媒体艺术

式的“现象”有着本质的区别。所谓“现象”是指日常生活中的万事万物所呈现的视觉表象,“影像”则是对现象的艺术加工,它也是现象在人类心理层面上的投影。英法文中的 image 相当于中文的“影像”、“图像”、“镜像”等,拉丁文的 imāgō 有“复制”、“再现”之意。Image 的基本含义就是图像与原物一模一样。所谓“影像”的概念包含两个要素:一是原物存在,二是影像与原物完全一样。而中文“影像”的含义只有一种。但在英文中 image 常有引申义,因此并不固守这两个要素,有时又被译为“图像”、“形象”等。这样,影像的概念就包括肖像、画像、光学图像和电子图像。随着新科技的发展,出现了相对于手工绘制及原始光学图像的活动图像,它是当前使用最多的影像内涵,主要指电子技术、数字成像技术和“非线性编辑”技术制作的可复制图像,包括电影、电视、录像以及计算机、网络、数字技术等高新技术主控、承载和传播的图像。概言之,“影像”就是由“动像”和“静像”所组成的图像系统的综合性称谓。

所谓“影像本体”,我们可以将它理解成视觉结构与心理结构的“视域融合”。20世纪40年代,法国电影理论家安德烈·巴赞(Andre Bazin)提出了“影像本体论”的观点,它构成了电影现实主义理论体系的基石,其核心命题是:摄影把客观现实中的物体如实地转现到它的“摹本”上,所生成的影像与被摄物“等同”,“影像就是这件被摄物”,它具有自然的属性。影像“产生了被摄物的本体”,它就是这件原物的“摹本”,而被摄物则是影像的本体和原型<sup>[4]7</sup>。巴赞在论及摄影影像的本体论问题时借用“本体”这一哲学术语,提出了摄影本质观的核心命题<sup>[4]1-10</sup>。影像本体反映的是客观的现象真实与主观心理在视觉结构上的同一,它表现出来的是视觉结构与心理结构的“视域融合”。

巴赞的“影像本体论”主要是针对摄影术提出来的。当我们引入虚拟现实或数字技术制造的“拟像”概念时,这种论断仍然有它的启示意义,只不过数字影像的本体转移到了数字和信息,带有人工化、电子化的性质。它以“比特”(bit)为单位,在虚拟世界的幻觉中枢里运转,影响人类的主观心理认知结构,但就其本质意义来说,影像所表现的是“现象界”——人类实践认识到了的和人类实践没有涉及的已知世界与未知世界——与人类精神在视觉经验与时间空间层面上的统一。

“影像”与艺术的关系主要表现为两个方面:一方面,它们以自身的创作与成品进入当代艺术;另一方面,它们作为一种视觉资源和技术手段为当代艺术家所借鉴和挪用,成为绘画、雕塑、录像、装置等艺术样式的图像资源或技术与视觉的结构要素。所谓“影像艺术”是“利用公共媒体中的电视、电影、录像、电脑等影像技术和设备作为艺术创作材料,表达艺术家个人的艺术观念,追求在场效应和艺术互动接受,运用多种科技手段进行艺术探索的一个总称”<sup>[3]</sup>。“影像艺术”如果可以称之为艺术,那么它在当代新媒体艺术体系中所具有的复制性、真实性、民主性、个人化、虚拟性、互动性等就成为不可避免的研究课题。

## 二、影像艺术的技术语言与个人化叙事

视觉的语言表现在“体”和“色”的运用上。具体说来,表现“体”的元素有点、线、面,它们构成了影像的结构形式与整体布局的对应,并产生立体感和空间感;表现“色”的元素除了自然界里的所有颜色之外,还有光的明暗对比、着色深浅的对应、阴影和水印等效果。不过人类的视觉语言与照相机、扫描仪的机械原理并不相同,因为除了用眼睛来“看”(光的反射与折射原理)之外,我们还用心灵来“看”(思维分析),也就是说有深层的心理动机隐藏于人类的视觉

语言中，人类眼中的影像是主客观的统一。

在传统的艺术中，视觉语言的诸元素不外乎“形”、“色”、“光影”、“空间”和“肌理”等。当这些元素组合、交叉时，艺术家要做的就是协调这些元素，将个人的人生体验和情感注入到其中，使它们鲜活起来，形成意义充实、表现有力、风格突出、美轮美奂的“有意味的形式”，即艺术作品，它们都是非常个人化的东西。

在视觉语言的层面上，新媒体艺术的影像更侧重个人化、观念化和对于商业化消费浪潮的疑思，有的作品在风格上表现出艰深晦涩的特征，传达了艺术家们对于急剧变化的日常生活以及生活场景之外的个体经验。像“法国新浪潮”的先驱者让-吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard）等人进行的电影实验，可谓登峰造极地用视觉的语言来达到表意的目的。他的作品有一种激进的政治思想，他“不断地使我们感到他对观念商业化的个人抵抗，与超现实主义和新达达电影相比，他有一种极其清晰的诗意的和政治的新电影语言”，“戈达尔后期的电影和 Video 是关于他与自己斗争的记录，他试图寻找一种电影感觉，能模拟爱、恨、困惑、矛盾的声音，以表达这个世界的可能性和不可见的意义。在 Video 艺术史上，戈达尔的重要实践是把 Video 作为一个视觉文本，在影像文本的个人叙事方面进行了杰出的实验”<sup>[5]21-22</sup>。如《关于激情的构想》（*Scenario of Film Passion*, 1982）、《电影史》（*History of Cinema*）、《快乐的智慧》（*Joyful Wisdom*, 1967）等。

此外，早期 Video 艺术家的作品有很多借助视觉效果对哲学语言进行艺术性的阐释，如布鲁斯·瑙曼、肯·菲戈尔德（Ken Feigold）、加里·希尔、琼·乔纳斯等。其中，瑙曼对维特根斯坦的日常话语的哲学化的兴趣一再地体现在他的表演中，如《颠倒着旋转》（*Revolving Upside Down*, 1968）等作品；菲戈尔德则表现出对雅克·拉康（Jacques Lacan）“符号精神分析”的着迷，这在他的《纯粹的人类睡眠》（*Purely Human Sleep*, 1980）、《双重》（*The Double*, 1982）等作品里都有反映<sup>[5]33</sup>。加里·希尔的作品则体现了观念艺术的语言学，他认为语言和文本是录像艺术中不可或缺的元素。他的作品中常会出现一些由于电子干扰而产生的运动的图形（线条、曲线等），他试图以视觉效果阐释电子声响的形状。“在希尔的心目中，图形本身即为一种语言，一种可以表达艺术家思维方式和审美追求的话语，在录像机等媒体的帮助下，加里·希尔常常为我们创造出经过他重新阐释过的图像语言系统”<sup>[6]36</sup>，如《电子语言学》（*Electronic Linguistics*, 1977）等作品。

同样，白南准的大型电视机装置传达了一种对宗教语言与机器美学的精神献祭，他想要做的是把技术与人类最古老的情感体验在艺术的层面上结合起来。在《凤凰的电子象征声音》（1992）、《光合作用 II》（*Photosynthesis II*, 1993）、《电子高速公路》（*Electronic Superhighway*, 1995）等大型的大型电视机装置中被重复和循环放映的录像概括了当代所有的影像特征：街景、人群、生产流水线、时装展、明星秀、交通阻塞、环境污染、战场、原子弹爆炸时的蘑菇云……所有这些由大众传播媒介制造的文化碎片被无序、杂乱地编织在一起，似乎在向我们诉说着媒介泛滥的社会现实，其强烈的视觉特征是对信息和“拟像”泛滥、技术复制所造成的精神空虚与隔膜的文化隐喻。

### 三、“视觉诗”

#### （一）从白南准到比尔·维奥拉：视觉诗学的影像轨迹

白南准艺术的最主要表现手段是电视。通过电视，他成功地将狂野的视觉幻像、技术理念和具有高度娱乐性的价值观结合在一起。早在 20 世纪 50 年代左右，他就用自己的索尼便携式摄像机拍下了罗马教皇访问纽约的影像，并于当天晚上在一家咖啡馆播放，表现了与大众传媒不同的

影像追求,风格粗犷而且具有个人化的视觉体验;当他后来制作《禅之电影》(*Zen for Film*, 1962-1964)等作品时,他完全是在进行一种对于电影影像和语言本质的探索。白南准对探索技术化语境下人类心灵世界的秘密很感兴趣,像他的《电视佛》(*TV Buddha*)、《达摩》(*Dharma*)、《机器人家族》(*Family of Robots*)等作品都把电视机、显示器、磁带、录像带和投影仪作为艺术表现的媒体,同时他的影像中的宗教风格也十分明显。白南准坚持艺术和科技结合的目标“是将科技和电子媒介人性化”<sup>[6]37</sup>;他的影像艺术试图用技术语言来表现人类心灵中最深刻、最神秘的潜在心理认知结构——关于宗教、伦理以及社会交流的秘密。这标志着影像诗学已经成为新媒体艺术家们一种探索的主要方式。

20世纪70年代,比尔·维奥拉创作了大量的单屏录像带和Video装置作品,他将新技术、新观念推向真正的艺术高度,使Video在纯视觉形态上拉开了与商业电视和电影的差距,他的作品在影像层面上像一首首“视觉诗”。他试图在大众影视的叙事和言语结构之外重新寻找一种视觉主题,以宗教、神话、哲学等言说方式探索技术语言在影像层面上的表现力,他在录像带、录像装置和Video上所做的实验,代表了新媒体艺术的“诗意倾向”。他把自己的作品描述为“视觉诗”(Visual Poems),以此来抗争个体的身份危机和精神困境<sup>[7]</sup>。

20世纪80年代中期,视频装置成为维奥拉艺术表现的主要媒体。他通过光线的明暗对比和形式感来探索人类在精神领域的心理认知,视觉语言被他用来解读人类的宗教情结。在《缓慢旋转的叙事》(*Slowly Turning Narrative*, 1992)中,艺术家想要把那间放置投影装置的房间和进入其中的观众都当作一种不断旋转的投影屏幕,投射在观众四周和墙壁上的影像,也是人类灵魂的投影。此外,水、火和死亡的意象也是比尔·维奥拉常用的母题,水在他的作品中是重生的意象,火则代表毁灭,所以他的《跨越》(*The Crossing*, 1996)讲述了人类浴火重生的故事,蕴含着深刻的宗教寓意。维奥拉曾说过:“我很爱哭,经常每天都如此。我觉得眼泪是人类情感最深刻的表现形式。”<sup>[8]</sup>基于这一理由,水和火在他的作品中表现出了深邃的诗意倾向。

比尔·维奥拉像白南准一样,学习过音乐和音律的设计,对视觉和宗教冥想也有独到的领悟,所以他的作品都以声音和影像作为主要的表现形式。在他那里,“视觉的诗意”真正地成为新媒体艺术发展到成熟阶段的标志。在《信使》(*The Messenger*, 1996, Video装置)、《新千年的五个天使》(*Five Angels for the Millennium*, 2001)、《黑夜之旅》(*Night Journey*, 2005)等作品里,他用先进的技术语言和朴素的日常生活意象,表达了古老的人类情感,这使他的作品呈现出一种史诗般的视觉经验。

## (二) 加里·希尔和马修·巴尼:图像和语言关系的诗意追问

任何可见物都有一个隐藏着的身影。在利用现代科技手段创造超前于日常经验的影像方面,加里·希尔走在了时代的前面。他作品中的人物十分逼真,你似乎感觉到他们正与你同处一室,甚至仿佛听到他们的呼吸。希尔的影像集中探索视觉符号与语言的诗意关系。在他的Video装置中,这种产生自人类心灵深处的视觉诗意在艺术家对“言”与“象”关系的探索中呈现出来,带有技术风格的美感。他的第一个Video装置《墙洞》(*Hole in the Wall*, 1974)被看作是从雕塑到Video的过渡,同时也是动态的影像到静态的语言结构的转换。他摄录自己打穿一家画廊的墙的事件,并在墙洞上用显示器播放这段录像,这本身就是对行为、影像和语言之间诗意关系的思考和抒情化表达。在后来的《最初的言说》(*Primarily Speaking*, 1981-1983)、《症结》(*Crux*, 1983-1987)、《在电影院和硬地之间》(*Between Cinema and a Hard Place*, 1991)、《墙》(*Wall Place*,

2000)等作品中,希尔一直关注着语言和影像之间的诗意关系。

20世纪90年代,来自北欧的Video艺术家以马修·巴尼(Matthew Barney)为代表。巴尼借助电影胶片将表演和生物基因学的概念重新塑造为一种视觉景观:华丽、暧昧而呈现着视觉美感。他模糊了胶片和磁带间的界限,并开创了个人化的非故事性的实验短片在商业化电影院放映的模式。他的《悬丝》(*Cremaster*)系列开始创作于1994年,其间混合了表演、摄影、录像、装置和电影等语言形式,穿插了历史人物、神话传说、生物学图解、戏剧语言、表演艺术和建筑学理论,以极其绚丽、时尚的视觉构图和色彩为风格;还结合了身体、流体、装饰、色彩、神话学和炼金术等,表现的是后现代社会里种种冲击人类视觉经验的欲望、情感和精神状态。“他刻意整合了很多矛盾、分裂的怪诞妄想,光怪陆离的象征性视觉效果,使其作品像一部神秘怪诞的北欧寓言电影。”<sup>[9]</sup>

### (三) Video 艺术中的女性主义：性别、政治和诗意

Video 艺术中的女性主义最早可以追溯到小野洋子(Yoko Ono, 1933-)。此后的艺术家有被称作“维也纳行动主义”(Viennese Actionism)代表人物维莱·伊克波特(Valie Export)和在“本土化”和“世界性”的影像风格之间寻求平衡的谢莉·纳谢特,擅长制作带有攻击性、挑战性和充满争议的影像画面的卡塔耶娜·考伊拉(Katarzyna Kozyra)等人。小野洋子的《庇护计划》(*Shelter Plan*, 1964)、《自由》(*Freedom*, 1970)等16毫米电影短片为女性主义用Video从事身体表演开辟了新路,“她的影像作品既发挥了电视媒介忠实地记录现实的特征,同时也表达了镜头之外的思想”<sup>[10]</sup>。伊克波特的录像带《行动渴望:性器的恐惧》(*Action Pants: Genital Panic*, 1969)描述了她身着黑衣、发型夸张、裸露下体、手持微型冲锋枪端坐在椅子上的形象;在《男人的澡堂》(*Men's Bathhouse*, 1999)里,考伊拉为了认真探讨男性和女性在心理脆弱的环境下文化态度的差异,不惜化装成男人的形象潜入公共澡堂偷拍。21世纪初,女性艺术家更多地借助DV和数字技术来实现她们的女性主义影像诗学梦想,如中国的曹斐、日本的森万里子(Mariko Mori)等。

伊朗裔艺术家谢莉·纳谢特的作品关注第三世界女性的性别和政治诉求。她的影像主要体现一种不同于欧美艺术家的双重身份和性别政治语言,如女性/男性、西方/东方、全球性/当地性。她以当地特征的女性形象和物品象征为影像元素,放在一个二元化的东方/西方、全球/当地、精英/民间的叙事和影像结构内取得一种国际流浪主义的诗意和视觉经验的跨度,获得一种从当地到全球的影像空间上的穿透力<sup>[2]</sup>。借助于Video、摄像机和胶片等表现媒介,纳谢特想要表现的是在全球化语境中,来自第三世界的文化焦虑,即对文化沙文主义和强权政治盛行的世界中身份危机、性别对立和文化差异的诗意追问。她的《安拉的女人》(*Allah's Women*, 1994)系列、《停泊》(*Anchorage*, 1996)、《网下的幽魂》(*The Shadow Under The Web*, 1997)、《骚动》(*Turbulent*, 1998)、《狂喜》(*Rapture*, 1999)、《热情》(*Fervor*, 2000)、《迁移》(*Passage*, 2001)等尝试了从摄影、胶片到Video装置的所有元素,所表现的是她最擅长的主题:冥想、暴力、死亡以及性别、政治、文化、宗教和民族之间的差异和平衡。

## 四、小 结

新媒体影像艺术家们通过色彩和时间的铺陈、摄影机的镜头以及图像的结构和画面的重复,使观众在欣赏影像的过程中获得视觉上的美感和心理学意义上的诗意。他们利用新媒体进行创作的影像艺术以数字化的图像语言为视觉表象,以新技术手段为诗意载体,借助于Video、摄像机、

投影机、互联网和多媒体视频编辑软件,制造了后现代社会的“仿真”与“拟像”现实。由于“摄像机具有成为反映自身影像真实的一种渠道的独特功能,当它被置于一个经过设计的诸如某个装置的环境中,它就具有了能够全方位审视自身的能力”<sup>[11]</sup>。因此,正是对自身的审视功能,使得摄像机有时可以出人意料地制造出具有视觉震撼的影像作品。在这些数字化的影像中,视觉的冲击被强化和诗意化,在技术化的语境中再造了一种人文主义的话语氛围,视觉的诗意使影像艺术的语言美感在艺术精神中得到了升华。

#### 参考文献

- [1] Manovich L. *The Language of New Media* [M]. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001: 27-47.
- [2] 朱其. 20世纪后期以来的新媒介艺术[J]. 文艺理论与批评, 2005, (6): 71-75.
- [3] 马凌燕. 影像艺术的类型与审美特征[J]. 东南大学学报: 哲学社会科学版, 2006, 8(4): 93-96.
- [4] 安德烈·巴赞. 电影是什么[M]. 崔君衍, 译. 南京: 江苏教育出版社, 2005.
- [5] 朱其. *VIDEO: 20世纪后期的新媒介艺术*[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2005.
- [6] 王秋凡. *西方当代新媒体艺术*[M]. 沈阳: 辽宁画报出版社, 2002.
- [7] Michael R. *New Media in Late 20th-Century Art* [M]. London: Thames and Hudson, 1999: 140-141.
- [8] Viola B. *About Arts, Tears and the Mystic* [EB/OL]. [2007-02-27]. <http://www.mcnblogs.com/mcindie/>
- [9] 曹恺. *纪录与实验: DV影像前史*[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2005: 210.
- [10] 陈玲. *新媒体艺术史纲: 走向整合的旅程*[M]. 北京: 清华大学出版社, 2007: 69.
- [11] 王利敏, 吴学夫. *数字化与现代艺术*[M]. 北京: 中国广播电视出版社, 2006: 59.

## Digital Art and Visual Poetics

BAO Yuanfu<sup>1</sup>, CHEN Tianlan<sup>2</sup>

(1. School of Literature and Art; 2. College of Engineering, Anhui Xinhua University,  
Hefei, China 230088)

**Abstract:** In the art view of the 21st century, digital images have played a chief role in the creation of New Media Art, and the images presented by movie, television, video, computer net and so on have become the main platform of spreading art. Created by means of new media such as project vehicle, and camera, internet and multi-media editing software, the digital art is visualized by digital code, which gives the birth to the simulation and simulacrum in post-modern society. Based on digital images and sufficient video cases, this paper focuses on the visual poem in current digital art.

**Key words:** Digital images; Visual poems; New media; Video art

(编辑: 饶道庆)