

录像：告别乌托邦时刻（1986）

Video: Shedding The Utopian Moment

[美] 玛尔莎·罗斯勒 Martha Rosler
译者 常馨 Translated by: Chang Xin

摘要：本文结合具体的时代语境对录像艺术的发展历史进行了梳理和论述，以此来反思录像艺术实践中存在的例如对形式主义和物质主义的迷恋等问题。与此同时，本文结合对录像艺术的历史书写问题的思考，警惕陷入自我神话当中的录像艺术。录像艺术有责任密切地关注社会，通过对录像技术和媒介的深刻认知，创造性地使用录像这一艺术形式，充分而有效地发挥出艺术的革命性力量。

关键词：录像艺术，艺术史，玛尔莎·罗斯勒

Abstract: Based on the discussion of the historic context where the video art emerged, grew, and boomed, this paper discusses the problems of the video art practice, such as the obsession with formalism and media-first oriented ideas. Also, in the respect to the histography of video art, the paper warns that instead of trapping and drowning in the narcissistic self-myth, video art should more concentrate on the social transformations and play its revolutionary power fully and effectively through deep understandings and creative use of the video art as a method to interact with the society.

Keywords: video art, art history, Martha Rosler

【文献说明】《视频：告别乌托邦时刻》（*Video: Shedding The Utopian Moment*）是玛尔莎·罗斯勒（Martha Rosler）参加1984年在魁北克大学蒙特利尔分校举办的主题为“视频艺术”的学术会议上的发言稿，稿件原标题为《摆脱乌托邦时刻：录像的艺术馆化》（*Shedding the Utopian Moment: The Museumization of Video*），随后被编入这次会议的刊物《视频》（*Video*），由勒内（Rene）主编，1986年1月由Artexes出版社出版发行。本文作者玛尔莎·罗斯勒是美国当代艺术家，其作品形式包括摄影、影像/文字、视频艺术、装置艺术和行为表演等。其作品通过女性经验来关注日常生活和公共空间，作品主题也涉及到现代媒介，战争等公共议题。

我们已经知道，受20世纪60年代一些“事件”的推动，录像艺术在其发展早期曾经历了一个乌托邦式的时刻。彼时，对“生活准则”的思考（包括对生活最终目标的质疑），不可避免地影响了知识和艺术的追求。传播学和系统论取代了战后早期在西方占统治地位的表现主义艺术范式，新的理论基于麦克卢汉和巴克敏斯特·富勒（Buckminster Fuller）的远见，也受到了列维·施特劳斯结构主义的影响，（在这我只是列出几个代表人物）。艺术家们渴望凭借一种有影响力的、介入者的形象（如果不

是像萨满法师那样的），去往另一条通往艺术权力的道路，那就是将大众媒介作为塑造西方文化的能量，无论是与大众媒介和谐相处，亦或是和他唱唱反调。

无论是怎样五花八门的想法促使艺术家们奔向电视，更准确地说是奔向20世纪60年代后期引入美国的那些便携设备，都必然与广播电视作为当时的主流技术有关。很多早期使用这些技术的人认为自己在进行深刻的社会批评，这种批评专门指向那些作为广播电视文化或者说一切西方主流技术文化缩影的组织和个人。通过技术媒介，这些批评才得以实现，讽刺的是，这种媒介的互动潜能和多向传播能力似乎是无限的。艺术家不仅回应着普通大众的处境，同时也回应着作为当下文化生产者的艺术家面对庞大的大众媒体产业的沉默和失语：这是文化产业与意识产业之间的对抗。

上述第二种情形的回应或许成为了更直接的動力。早期艺术家们对便携影像技术的使用意味着对西方文化艺术机构的批判，因为这些艺术机构被认为是另一种控制结构。因此，录像艺术以“挑战者”的姿态登场，开始声讨艺术的生产流程、发行“渠道”，以及被动的艺术接受。早期录像隐含着一种系统性的和乌托邦式的批判——因为录像艺术并不打算进入艺术体制，而是试图彻底地改造它。这可以看作是先锋艺术的革命性遗

产——艺术与社会生活的结合，观众和制作人的相互交流，有助于跳出现有结构来重新定义艺术。

对主流的、通俗的流行媒介的尝试逐渐发展出了不同的脉络。受超现实主义影响的一派希望从电视的日常语言中发展出一种新的诗学，将审美愉悦注入大众媒体，通过“被解放”的感官创造乌托邦式的一瞥。这并非只是一种试图短暂逃离工具化现实的享乐主义审美，而是一场解放运动。另外一派比起诗学则对信息更感兴趣，这一派没那么在意先验的精神而对社会改造更感兴趣。从政治层面来说它更倾向于集体主义而非视觉主义，它试图开辟一个空间，在那里，被沉默的声音可以有机会言说。

上述第一条脉络建立在个人的感知和视角上，当然，这就意味着录像可能成为一种不断自我展示的私人剧场，和沉溺于自我投射中的纳西索斯般的自恋媒介。确实，将个人境况和私人世界置于大众的公共空间之上，甚至对大众抱有敌意，这是长期被讨论的现代社会的問題。然而，这种对个人经验和感知的强调，将“表达”视为个人自由的象征（“表达”本身就是目的）成为了录像作为“录像艺术”被纳入现存艺术结构中的开端。

艺术发行体制的核心目的是通过无视或者祛除作品中隐含的批判来驯化录像。和

之前的现代运动一样，录像也必须在与电子传播技术装置的关系中寻找自己的位置。然而，将录像艺术馆化意味着长久以来艺术界对录像和广播之间关系的忽略，仿佛是在支持录像艺术对自己的“媒介的本质”进行独特的现代主义思考。这篇文章的第一部分，将尝试以摄影作为主要例子来梳理19世纪的艺术家人关于蓬勃兴起的科技社会和市场价值的看法具备怎样的基本特征。我的讨论一方面调用了科学与技术的辩证关系，另一方面，则调用了神话和魔法。思考20世纪早期先锋艺术面对根深蒂固的技术消费主义所采取的策略，就需要提出这样一个问题：先锋艺术到底是走向了解放还是选择了妥协折中？文章的第二部分探讨了艺术史的历史叙事以及利益相关的资助机构在这其中扮演了怎样的角色。文章的第三部分分析了战后美国先锋艺术所产生的影响，讨论了麦克卢汉关于录像艺术的形成与接受的观点所具有的塑造力量，以此来形成对神话与技术之间的关系的思考。

第一部分：前历史

录像是一种全新的，有赖于新兴的复制技术的艺术实践。尽管如此，录像艺术还是已经，或者说正在被框定在上个世纪（19世纪）所打造的盒子内。科学和机器，即技术，从19世纪开始成为新兴阶级的教育工具，也同样成为了工农业理性生产的工具，推动了工农业的发展。虽然那个时代的工程奇迹骄傲地在大型展览和博览会上展示并供人欣赏，但关于这些科技力量及其伴随的价值观如何塑造社会却不曾形成明确的共识。左右两派的评论家都将机器的中心地位看作西方文化价值观衰落的表现。在许多人看来，仿佛是工业化（正是它催生了技术发展）撕裂了社会结构，摧毁了乡村生活和倡导社会凝聚以及努力工作的传统价值观，而正是这些价值观赋予了生活意义。

传播媒介以及媒介附带的知觉效应——当然那些实体的手段，如铁路（它用钢筋把结合在一起）也不应当被忽略——扮演了新兴中产阶级（唯物主义价值观的传承者和社会混乱的受益者）日益壮大的霸权中的核心角色。新兴的大众媒介尽管推动了阶级和派系之间关于社会权力的竞争和流动，却也唯我独尊地在成长中的中产阶级，或者说在整

个社会当中持续地宣传小资产阶级意识形态，正是这种意识形态赋予了科学一个核心位置。如社会学家阿尔文·古尔德纳（Alvin Gouldner）¹所言，“（科学）成为了新话语结构中享有盛誉和被高度关注的范式。”更不必多说这种对科学和技术的关注包含着征服、控制和工具主义的隐含目标，而这些则导致了社会的堕落并摧毁了共同体。

从19世纪早期开始，新的复制技术并没有因为统治精英的使用或消费而成为精英阶层的专属，而是很快融入了文化生活。或许最好的公共案例就是之前已经提到的大众新闻业的发展，以及同样在世纪中期被发明的摄影术。诞生于上个世纪（19世纪）的新闻业推动了公共领域的巨大扩张——一个充满了文化人士的空间诞生了，当中包括了具有文化修养的资产阶级商人，也包括了精英贵族。大众新闻的发展与民主参与的新诉求同步出现。新的诉求希望将未受教育和无产阶级大众也包含在更广泛的民主参与当中。然而，这种将社会从贵族精英统治下解放出来的想法侵蚀了传统权威，让此前的统治阶级意识形态陷入危机。

因此，文化价值观和机器之间的冲突四处蔓延。贵族阶级、新兴的无产阶级群众、传统的手工艺者、商人和艺术家都牵涉其中。艺术家一方面反抗文化的技术化和商品化，另一方面又沉溺于具有中产阶级特色的“自由市场体系”当中，同时把艺术独立划分成为中产阶级的自留地。因此，不同的社会成员出于不同的原因都对技术乐观主义持反对态度。无论是文化保守主义者，例如约翰·罗斯金（John Ruskin）²，还是政治激进主义者，比如罗斯金的学生威廉·莫里斯（William Morris）³，都在寻找一种将现代社会与既有社会价值观相结合的方法。居于智性（和精神）生活中心地位的工具理性促使人们去寻找一种补偿性的价值观，这种想法也许并非牵强附会。浪漫主义运动，无论是向后看还是向前看，都证明了这点。

我们太沉溺于世俗，朝朝暮暮
在拥有和失去间，消耗着人生：
自然与我们形如陌路；
——华兹华斯（Wordsworth）

对于一些人来说，19世纪最糟糕的莫过于社会的政治斗争，城市住房的疯狂蔓延，工人阶级的不断壮大，和乡村生活的荒

芜，而对另一些人（比如莫里斯）来说，最糟糕的则是新兴阶级的处境——他们匮乏的物质和文化生活以及这种匮乏对全社会造成的不利影响。莫里斯认为这事关政治权力，然而这样的想法却被打上了技术悲观主义和反技术的新人文主义的标签。

美国历史上对技术的态度十分迥异，起初美国思想家并不信任技术，到了19世纪中期，却也指望着技术发明能够改善劳动过程，在发展工业的同时保证妇女儿童的道德发展不受损害。而美国超验主义诗人和牧师拉尔夫·沃尔多·爱默生（Ralph Waldo Emerson）⁴最初曾是一名极端乐观主义者，但却在19世纪60年代开始变得悲观。

尽管有怀疑、压力和焦虑，但是很显然，开弓没有回头箭。在文化圈里，即使是那些对技术乐观主义和机械时代价值观最为怀疑的人，也在工作中展现了对科学和大规模复制技术（几乎是）接受的态度。举例来说，印象派画家们将从科学技术那里学习到的光学理论（例如挂毯的编织法）作为他们艺术作品的核心，通过对色彩的强调来与摄影保持距离。印象派拒绝在景观中展现可见的工业主义痕迹，而是选择了怀旧的田园牧歌般的再现方式。摄影迫使其他视觉艺术（甚至包括诗学）重新自我反思，但自己却成为了传统艺术的模仿者。

如理查德·鲁迪西尔（Richard Rudisill）所言，美国人对视觉图像癡症般的狂热早在魔灯发明以前就存在了，所以当复制视觉图像成为可能，它毫无疑问地立刻直击美国文化的内心。鲁迪西尔还谈到爱默生曾在他最有洞察力的时候声称自己是最好的观察外部世界的眼睛。约翰·卡松（John Kasson）观察到，爱默生“极为关注想象力在民主政治中的可能性”。因此，比起直接投身政治，爱默生更致力于研究“视觉的政治”。对于爱默生来说，政治民主是不完备的，除非它能够导向完全的自由，在这种自由中，意识和感知被完全点亮……我们对于外部客观世界地体认伴随着对其内在性的认知，涉及道德与理智两个方面。这种认知渴望着民主的参与，并为美国文化的形而上学思考提供了母题。

就在摄影出现之前，受艺术沙龙的影响，美国艺术在美国民众中的受欢迎度到了一个巅峰，普通人可以通过在俱乐部中订购

或者中奖的方式占有艺术作品，这些在新闻上都有过详细的报道。沙龙的衰落与摄影技术的兴起也是同步的，而摄影技术比绘画更贴近私人生活的核心，（很显然）艺术家们注意到了这一点。

值得注意的是将摄影术介绍到美国的人不仅是一个画家还是电报的发明者——萨缪尔·摩斯（Samuel F. B. Morse）——他从达盖尔（Daguerre）那里接触到了摄影术。当他们在摩斯位于巴黎的寓所里聊天时，达尔盖通过背景板、纱幕和变幻的灯光所提供的原-电影式的幻觉立体透视剧院在大火中毁于一旦。因此，这个故事几乎具备了神话色彩。尽管在摩斯那里声音和画面可以结合，但找到真正可以同步复制声音和画面的技术还是花了将近100年。

新技术的适应、融入和对抗的过程于是成为西方艺术史（美国艺术也终于在其中有了一席之地）的一部分。然而，尽管自启蒙运动开始就有艺术家和科学合作的历史（虽然他们的市场定位是面向中产阶级的），但甚至像印象派和摄影这样与科学技术深度融合的艺术，也都在强调魔法、诗歌、不可通约性⁵，并以此来挑战科学的权威。

建立在内在性与感觉和知觉之上的想象力对艺术家确立自身权威来说至关重要，但他们却不曾想，这种想象的力量也许是以自己的对手——科学——的新方法和新发现为基础的。19世纪后期的艺术实践，无论是被压抑的超自然主义者、原始主义者、性别主义者还是作为非理性知识来源的精神顿悟，通常都不建立在视觉本身上，而是基于一种阐释和联觉，以及对“阴性”（feminine）自然的拒绝之上。如尼采所言，各种动力之间的辩证关系在现代文化中司空见惯。

约翰·费克特（John Feket）在《批评的微光》（*The Critical Twilight*）中称象征主义“美学”陷入危机，正歇斯底里地与商品压力抗争。费克特称象征主义“彻底令人绝望和感到无力”地将所有历史和社会现实拒之门外。华兹华斯关于“得与失”的哀悼变成了审美的倒置以及神秘主义。费克特还特别提到，从兰波所坚持的“感官的无序”的形式主义转向更现代的（“迷恋语言并拥抱语言秩序原则”）形式主义美学，促进了当代（包含社会秩序在内的）各种秩序相关的意识形态之间的统一。

对现代性的屈服与立体主义密切相关，因其将理性观点等同于非人的文化。我们应当注意，对现实主义的拒绝，例如立体主义将视觉引入其他的感觉，同时拒绝摄影的即时再现，给了绘画继续与摄影竞争的机会。感觉与形式的关系一直是艺术家关心的重点，未来主义以一种摧毁时空，摧毁历史，摧毁传统的断裂的方式为现代性和城市主义带来的“有益的震惊”而辩护。未来主义中的感觉被压缩到形式当中，于是人物和背景变得无法区分，意识形态也（不得不）被压抑。尽管未来主义通过抽象和压缩的方法来处理现代性的概念，但是毕加索的立体主义则将非洲和其他“原始主义”想象作为一个偏离、打断、表意、不可通约和表达神秘性的技巧，实现了对资产阶级理性主义的中断。我们应当意识到，无论是立体主义还是未来主义都拒绝摄影式的空间。

到目前为止，我已经把摄影塑造成了一个理性的资产阶级技术控制的仆人，然而事情还有另外一面。世纪之交，摄影已经是发展成熟的一种理性再现技术，不仅能够展示私人生活或者公共领域的各种奇观，还成为社会控制的正式或非正式技术手段，例如：警方摄影、城市纪实、工业操作效率研究。照片成为了可供无数人消费的商品。然而，正如之前提到的，摄影美学实践对模仿其他艺术形式的风格更感兴趣。19世纪中期以后的欧洲艺术摄影与知识分子、社会精英的自画像关系密切（从茱莉亚·玛格丽特·卡梅隆⁶的作品中可以看出），也与此前对于现实主义绘画的欣赏有关（尽管是以一种冷静有距离感的方式，例如彼得·亨利·埃默森⁷）。

斯蒂格利茨⁸的摄影分离派⁹是美国第一次重要的艺术摄影实践，沿袭了欧洲19世纪末欧洲分离运动的传统，在这方面斯蒂格利茨有些一手经验。斯蒂格利茨将象征主义和他的导师埃默森的绘画现实主义美学融合在一起。象征主义联觉，意味着感觉的同时发生，这吸引了这位曾经的工程系学生，同时他对于通过无线设备和自动钢琴来对声音进行机械复制同样很有热情。摄影的例子说明了唯美主义对技术的选择和展现出的沉默。除了对摄影机的使用（摄影机仍然是一个令人困惑的机械干扰），大众复制技术对艺术摄影影响颇大。斯蒂格利茨的杂志《摄影作

品》创造了全国范围，或者说世界范围内的艺术摄影正典，一直以来照片都坚持版画和半调图像的形式风格。然而，这套生产流程最近才开始用于大众传媒。可以看出，摄影和大众文化之间显然存在距离。所谓的“艺术摄影”却保留着工艺价值观，反对“意识劳动”，依赖于自身技术——这是值得被记住的艺术摄影的悖论。摄影和印刷技术被认为是中立的，这种工具性的机器应当被置于审美精英的不凡见解之下。审美的敏感性仿佛是炼金坍塌，炼就了艺术的神秘主义转向。

1916年，斯蒂格利茨已经完全接受了保罗·斯特兰德¹⁰的摄影现代主义，以致于将垂死的《摄影作品》的最后两期都献给了他的作品，也可以说最后这两期杂志就是为了这个目的才继续发行。在斯特兰德之后，摄影机装置和它的“性质”被广泛认可，取代了手工负片冲洗在艺术摄影操作中的核心地位。对于斯特兰德和一些人来说，摄像机是一种有意识的观察工具，允许自己政治化地“切入”进城市微观世界、乡村和自然之中。摄影对于他们来说是通向而非远离社会的媒介。当然了，对另外一些人而言摄影现代主义意味着新的抽象形式主义，或者说，伴随摄影制作的急速发展，摄影的现代主义接受了科学与理性，但也允许商品世界中的物质象征主义，接受广告成为自己的信条。然而，摄影的图像主义已经预示了唯美主义与精英主义的联合，它们将作为一个高大的堡垒来对抗市场的货币手段和无产阶级劳动力，对抗将高雅艺术与现代大众娱乐文化相结合的形式现代主义，对抗商品文化。现代主义，用康德式的表达，则是偏爱物质艺术作品本身但是对艺术作品本应表达的意义却态度暧昧。形式主义意识形态被一些包豪斯代表人物例如拉兹洛·莫霍利-纳吉进一步深化，他们推行那些关于研究、发展、治疗教育法以及实验的科学词汇。在艺术和建筑领域，形式现代主义则向所有阶级许诺了一种更健康，更高效以及更合适的（解放性的）生活方式。而艺术潜在的革命意图和为民主参与铺平道路的愿景，可能很快就会转变成对于新技术精英的顺从。

可以观察到，尽管战后美国的现代主义被严格地与其他艺术形式和社会生活隔绝开，却仍然凭借其对媒介物质的迷恋将先锋



1
玛尔莎·罗斯勒
厨房符号学
影像
6分钟
1975

艺术纳入艺术体制的范畴。为了理解这究竟意味着什么，我们有必要去了解肇始于20世纪二三十年代的达达主义和超现实主义等先锋艺术运动的目的。彼时现代科技社会已经形成并根基深厚，对传播和复制技术的使用或者说挑衅态度是先锋艺术制定的行动计划。因为他们认为，尽管艺术机构已然成为了社会压迫的组织形式之一，但仍然有助于实现革命性的社会变革。这重拾了象征主义扰乱感知秩序的努力，但这一次，先锋派则带着全新的政治意图。达达主义和超现实主义的目的将艺术和日常生活融合并以此来摧毁艺术体制；通过对艺术进行改造，撼动深入人心的流行于大众社会的工具理性主义，动摇艺术潜在的为奴役制造共识，为大屠杀寻找“正当理由”的能力。

皮特·伯格将先锋艺术的此种举动描述为艺术体制的一种自我批评，是对“艺术作品仰赖的发行机制，和对资产阶级社会中艺术地位的双重反抗。因此，杜尚的“现成品”系列，让艺术机构为那些被轻视的物品背书，从而暴露了真实的艺术发行机制。伯格写道：

先锋艺术家的意图可以被认为是源自唯美主义的审美实践，通过对日常生活习惯的反抗，与方法-目的链所代表的的理性形成了极大的冲突，随后成为新的生活准则。

表现主义、达达主义和超现实主义的断裂性力量不仅是艺术世界的越轨之举，也同样是对传统社会现实的挑衅，因此被看作

一种解放的工具。正如伯格提到的，先锋艺术一方面想要用更加集体化和匿名化的实践取代个人化的创作，另一方面也想摆脱个性化的艺术技巧和狭隘的艺术接受。然而，正如伯格做出的结论，先锋艺术运动失败了。因为现实是，并非先锋艺术摧毁了艺术世界，而是扩张的艺术界吸纳了先锋艺术。先锋艺术令人震惊的、挑衅的技艺反而成为艺术界令人眼前一亮的招牌。用艾伦·卡普罗（Allan Kaprow）在20世纪70年代早期提出的对立术语来说，反抗艺术成为了艺术。

卡普罗本人作为战后美国代表性的先锋艺术家以及约翰·凯奇的学生，大约十几年前或者更早曾经帮助设计了一种暂时无法被体制同化的艺术形式——“偶发艺术”。卡普罗在《非艺术家的教育》（*The Education of the Un-Artist*）第一部分中写道：

此时我们意识到，文化社会学以内部“哑剧”的形式出现。它唯一的观众是一本写着善于创造和表演的专家姓名的花名册。它看着自己，仿佛望向镜中，斗争发生在自封的牧师与同样自封的突击队员，小丑，底层流浪者和三重特工的干部之间，后者似乎正在试图摧毁牧师的教堂。但是每个人都知道结局是什么：当然了，肯定是在教堂里……

卡普罗明显意识到，在市场的任何一个地方，独立艺术的毁灭已成为现实，先锋艺术家的希望被挫败了。但是没有比失败更成功的了，先锋艺术的失败意味着在战后它成为了学院的一部分。战后的美国疯狂地在西方艺术界展现霸权。稳定和秩序似乎已经成功地建立在一个疏离和孤立的艺术上。通过激烈地驱逐，或者说吸收、改造现在已经广为人知的激进美学，高雅艺术看起来已经克服了在政治和大众文化领域的负面影响。艺术话语通过唯美主义和原始主义，创造性引入了科学实验关于技术和魔法的辩证关系，驶向了先锋艺术的技术时代。

这种霸权在整个“美利坚世纪”一直持续着，直至20世纪60年代，在战争和美国军事化行动的极大推动下，电视和控制论技术急速发展，危机加速了。以广播的结构和形式为前提，电视仅仅需要给自己添加上画面便完成了升级。上个世纪（19世纪），广播已经建立了类似于报纸和摄影的大众媒体地位，在散播消费主义、民族主义和国家意

识形态中扮演了重要的角色。和摄影一样，广播让远距离之外正在发生的此刻成为了一个和空气一样免费的礼物。

广播盒子成为唯一的“直销店”，它“售卖”精美的家具，高耸入云的建筑，大教堂、壁炉、钢琴、盒子里应有尽有，甚至可以听到汽船的回音。人们仿佛拥有了免费获得的时间，看不见的东西也仿佛就在眼前，这让广播同时具有了科学（以及自然）和魔法的魅力。

尽管效果打了折扣，电视还是具备将摄影和电影的形式融合于一的本事。有了广告，所有重要的文本和物质世界的图像混在一起，包括国家的奇观、街道的混乱，以及无论是对上层还是底层，名人还是无名小卒的私生活的窥视和干扰。电视好像是一个动起来的杂志，甚至说不只是如此。如同德怀特·麦克唐纳（Dwight Macdonald），马歇尔·麦克卢汉，居伊·德波和鲍德里亚等一众所观察到的，电视中不断旋转的微缩景观排挤掉了真实世界里更加暧昧含混不清的体验。

阿尔文·沃德·古尔德纳（Alvin Ward Gouldner）评论文化机制（米尔斯）和意识工业（恩岑斯贝尔格）之间的争论时引用了赫伯特·甘斯1972年的文章：“美国社会最有意思的现象是……品味文化之间的政治斗争，超越了哪种文化将在大众传媒中占主导地位以及何种文化将为社会提供其符号、价值观和世界观。”

这种争论，读者可以很快察觉到，延续了此前亚里士多德式的古典文化和新兴中产阶级倡导的科学价值之间的争论。抽象表现主义追随了贫穷的波西米亚式先锋艺术的步伐，充满了强烈的美学元素，既没有像斯蒂格利茨那样轻视无产阶级的同情心，也没有舒适地身处其中。渐渐地，抽象表现主义发现自己被成功之神青睐——或者说，被诅咒。突然间，这些曾经边缘化的脱离论者，开始制作在市场上大受欢迎的昂贵商品，艺术家的个人生活也开始被疯狂迷恋和书写。波洛克以和詹姆斯·迪恩相似的造型出现在《生活》杂志的封面上，成为另一个曾经反叛如今却回头的浪子。被当做大众名流膜拜的艺术家成为了自身意义的对立面，然而事实一再证明，艺术家只有通过销售自己的作品才能在发行机构中占有重要地位。人们也

渐渐意识到这始终是一种精英艺术，尽管它曾经展示了怀疑和抽象，自由和贫穷，尽管它曾经让左翼、右翼、民粹者都失望，但是如今它成为了美利坚帝国主义的代言人。

波普艺术紧随其后，通过强调对父权制的消极和抵制，鼓吹高雅文化的光环和自治精神，大众文化的力量被公开的程式化地接受。毕竟正是大众文化和国家促成了抽象表现主义的“成功”，让艺术作品和其他一切商品一样贴上美国制造的标签。

通过被模仿、被贬损、被物恋和被扭曲的生产模式，凭借“明星朋友”和身体姿势，沃霍尔在时尚奴隶和复制机器的簇拥下完成了他错综复杂的关于“无力”的忏悔。艺术和技术的关系令人感到讽刺，传统的油画和丝网印刷这样的手工工艺流程被保留，但却是为了用传统技艺去复制和重新排版大众媒体上的摄影符号。先锋艺术的巅峰是将自己塑造成为大众媒介的奴仆，“灵晕”终于垂怜了复制品。

正如卡普罗所写的关于社会语境和艺术观念的文字：

……实际上，很难不承认登月计划的太空舱显然比当代所有的雕塑作品都更高级；往来于休斯航天中心和阿波罗11号的宇航员们之间的对话比任何当代的诗歌都更动人；声音失真、信号哗哗作响、静电的干扰，以及通讯中断，这超越了音乐厅里的电子音乐；人类学家被许可拍摄的贫民窟家庭生活的录像带，比那些著名的讲述生活不为人知一面的地下电影更加迷人；拉斯维加斯那些灯火通明的由塑料和不锈钢建造的煤气站可能是迄今为止最无与伦比的建筑；超市购物者们那些随机的，恍惚的运动比任何现代舞都要丰富；床底的线头和工业残骸的废料比起频繁出现的废品展览更加有魅力；火箭试验留下的水蒸气痕迹，静止，彩虹一般，宛如绘制在天空中的涂鸦，这当然不同于艺术家将气体作为媒材使用；“南亚剧院”中上演的越南战争，或者对于芝加哥八君子的审判，尽管可能站不住脚，比任何戏剧作品都要优秀……等等，等等。非艺术比起典型的艺术更加艺术。

代表着审美观念的卡普罗，看到公共空间和私人领域的崩塌，也只能臣服于科学、技术，国家以及迅速更迭的现代城/郊主义的力量，尤其当他们开始在电视中演奏起交

响乐时。20世纪60年代的“反霸权”带来了权力——自由之间的新关系，是更平民大众的而非前卫先锋的，是更政治导向的而非美学导向的。学生群体反抗马尔库塞所谓的单向度的文化建构及其大众主体建构。政治上被排斥的人则在反抗迫使他们变得无力的情况和组织。科学和技术的铁手制造的军国主义和大规模的战争威胁令人骚动不安。对科技和政治掌控的批评催生了共产主义者、乌托邦主义者、民粹主义者、非理性分子、反城市人士、反工业者、反精英者、反智分子、反军国主义者，青年为中心的共产主义反文化；享乐主义、进步主义、理性主义、反性别歧视、反种族主义、反帝国主义以及生态链等概念也应运而生。因此，作为占统治地位的意识形态之一的高雅艺术也陷入了怀疑，尤其是在年轻的艺术从业者当中。

除了向艺术商人，评论家和美学理论求助，艺术家还从科学、社会科学和文化理论等一切地方寻求指引。新形式给了艺术的商品化迎头一击。“物性”成为一个问题，不仅仅因为艺术品成为了商品，而是因为他们电子和大众媒介的产物旁边显得迟钝和无足轻重。

第二部：历史

终于谈到了录像，这是一个发展得很好的领域。事实上，说起录像的过去，神话要比历史更多。我们可以像背诵祷文一样细数录像艺术发展的基础“事实”。一些人会留意到20世纪五六十年代对于电视机的改造和破坏式的使用。另外一些人则更倾向于60年代中期横空出世的索尼便携录影机。洛克菲勒资本的推策略鼓励了艺术家使用这种新的小型科技。然而大家都意识到录像艺术的历史亟待书写。我希望大家能够思考其历史的本质，以及对对我们可能存在的价值。

历史描述旨在为一种公共历史的主张建立一种合法性。这样的历史将遵循一种准解释性的模型来发展，一段历史是由重大事件引起的广泛趋势，也就是说一方面历史是由大人物决定的，另一方面历史则决定和影响随后发生的事情。录像艺术的历史不是社会史而是艺术史，是与其他艺术形式相关联而非区隔开的。与此同时，录像希望成为主流而非边缘化的艺术形式。

为什么现在需要历史？只是恰好到了合

适的时机？还是录像艺术的捍卫者读到了美术馆墙上宣称摄影术已死或者衰退的涂鸦？（和那些彩色照片一样，录像的保存质量看起来非常糟糕，而且似乎两者都会轻易地一起消失得无影无踪。）如果录像丢失了可信度，那它在展览界就会一蹶不振。或者说，家庭影像和音乐节目的发展令形成关于录像艺术诞生和发展的链条变得有趣并且必要。

有人担心如果历史是由一些不相关的人来写，重要的时刻将会被遗漏。也有人意识到历史书写对保持资金流入至关重要。在大众媒介中给录像艺术一个身份催生了书写录像艺术历史的压力。或者说录像艺术也是艺术圈的一部分，同样是由风格鲜明和具有创作意图的作者所完成的。人们需要在录像艺术史中察觉到这些特征，这也是其他现代艺术建构自身历史的一项基本原则。

有时候，试图去模仿一种既有图式显得愚蠢。一个地位显赫的美国策展人曾对遥远的1974年作出了如下评论：

将屏幕当做窗户的这种想法和现实中那些最优秀的人使用录像的真实经验是大相径庭的。布鲁斯·瑙曼或者理查·塞拉手中的视频与其说是透明的，倒不如说模糊不清的更为合适。它是（传统）艺术观念的延伸。它在潜意识或者直觉的层面上令观众重新回到绘画，用一种新的方式再一次观看绘画。

在将来，我们中的绝大多数人只要曾经观看过视频，就都能够意识到拿着摄影机的艺术家的手。通过特殊的笔触能够判断出一幅梵高的作品不是被伪造的；很快，通过摄影机的使用手法，我们也能够分辨出戴安·格雷厄姆（Diane Graham），布鲁斯·瑙曼以及维托·阿肯锡之间的区别。成为个人标志的录像风格将会成为一个话题，信息论将会被归入古老的美学概念当中。

哦！我想这不会是简·利文斯通（Jane Livingston）的错，在1974年视频剪辑还没成长为能够和“笔触”相提并论的一个风格的标志呢！尽管她的评论听起来滑稽可笑，但她关于“过时的美学观点”所扮演的角色那话倒是没错，事实上唯美主义一直忙于从“信息”那里夺回录像，而将录像束缚在艺术的边界内则是艺术圈的一厢情愿。按照艺术圈竞争的老习惯，他们抹去了电影、摄影以及广播电视对录像艺术的影响，无视了关于接受，实践，原创性意义和

“接触”等相关问题。

历史书写并不单单是挑选和排列顺序的过程，还是提纯的过程。沃尔特·海恩斯·佩奇（Walter Hines Page）这位《世界作品》（*The World's Work*）杂志的主编喜欢对作者们说“创世故事只用一个段落就讲完了”。录像艺术的历史不是由学者也不是为了他们而书写，而是为了潜在的奠基者们，为了去艺术馆参观的大众，为了其他行业同仁，为了建立收藏和展览的基础。录像艺术的历史是流行文化的历史，是一座万神殿，是一段纯粹的叙述。更重要的是，这段历史是包容的而非挑衅的。出现在这段历史早期的名字可能是并未因录像艺术而被知晓的艺术家，也可能并非一直活跃在这个圈子内，还可能不是多年来或者现在仍有作品在艺术馆中展览的艺术家。当然，他们会是纽约客，而非底特律人，也不会是盎格鲁人和圣弗朗西斯科人，更不用提圣地亚哥人了。一些历史记载无疑会承认欧洲人的贡献（但那些可能更多只是在欧洲发生过的历史），但历史不会忘记加拿大人，甚至日本人所做出的贡献，想象他们已经进入西方艺术的世界！最后，作品的类型也有电影和雕塑的一席之地。录像历史的编纂是开放性和实验性的，旨在创造一种具体的尚未出现的或者试图建构的形式。我们甚至希望让历史留存一些开放式的记录，而不是一切都那么确凿无疑……

因此，一些人也许会告诉我们让录像进入艺术馆的体系是目前最好的保留录像艺术自治权一定程度免于市场吞噬的方法，但它仍然会限制和挤压一些不为人知的“留白”区域，而这些区域恰恰是早期录像艺术发展的社会环境。

第三部：神话 / 迷思

在每一段录像艺术史的发端都写着白南准的名字。玛莎·基弗尔（Martha Gever）一篇颇有影响力的文章就谈论了白南准在纽约惠特尼美术馆的一场展览中无与伦比的场景，文章称白南准是被加冕的艺术家。换做我，我会使用“神圣化”这个词，因为看起来他生来就是要免除录像艺术的原罪。白南准的神话意味着他为把录像艺术从电视的掌控中解放出来，打好了全面而坚实的地基，因此现在录像艺术可以自由地继续

其他尝试了。白南准还将录像艺术历史从无聊的复杂性当中解放出来，使一个不是那么秩序井然的现状成为可能。我们将这位先知放在最前面，但我们现在并不需要争论什么是金科玉律，也不需要再神化出另外一个高大形象，因为现在的录像艺术产业仍需要尝试许多新鲜迥异的玩意儿。

白南准的神话开始于1958年的德国（多么具有技术优势的环境），在约翰·凯奇这位典型的现代主义的先锋艺术家的帮助下，他顿悟了。玛莎·基弗尔写道后来白南准在1972年写给约翰·凯奇的信中说：“我认为我过去14年的时光不过是1958年达姆施塔特（Darmstadt）那一个令人印象深刻的夜晚的余波罢了。”大约1960年，白南准来到美国，或多或少地和激浪派运动建立了关系。激浪派是一个典型的先锋艺术，它渴望打击艺术体制，它将媒介、城市碎屑和语言混合使用，自命不凡地通过贬损一切获得乐趣，激浪派也不看重艺术的作者性、珍贵性和控制性。据称，白南准参与其中，并在一个激浪派的活动上放映了他第一盘录像带。再一次！就如何获得艺术资助这个问题，白南准再一次给我们指明了方向。据说，白南准用于拍摄这支录像带的设备是从洛克菲勒基金处获得的，是最早一批到达美国海岸的便携式设备。在录像艺术的神话里，这盘录像带就是教皇！

因此神话的一部分包含了一位来自东方的旅人，他来自一个被战争（我们的战争）破坏了的国家，由一位先驱式的先锋艺术大师在德国这个科技天堂启蒙，后来有一段时期在美国持续地挑衅电视这座“圣殿”。随后，他捕捉神在世间的使者的画面并将其带回到先锋艺术中。紧接着，他从先锋艺术中离开，开始象征性地将意识工业整合进文化机制的方法观念中，以此来实现美国文化光谱两端的联合。当然，他所做的一切始终有着来自政府、艺术馆、广播机构和其他体制的支持。

噢！当然了！他是一个典型的男人。一个站在男性权力一边，向父权社会鞠躬的英雄，也许仅仅是看起来吧！他的作品包含着对女性身体的迷恋，将她们的身体变作一个可以被自己弹奏的乐器，此外则是对其他男性艺术家/魔术师或者先知（典型的即约翰·凯奇）的致敬和效忠。

可以说，神圣的白南准做了艺术圈一直渴望的事情，那就是亵渎电视。他破坏、玷污、迷恋、复制电视机；用泥土填满电视机并以此充当象征性的排泄行为；让无知且转瞬即逝的电视机与永恒的智慧，也就是佛陀相对而坐；在电视机里种满植物以此将电视机和自然时节并置；将电视机变成家具的一部分以形成与建筑和室内设计的对照，最终，将电视机的信号变成了一段彩色的音乐噪音。

白南准侵犯电视的神圣性，干扰他非物质的信号，用滑稽的“创造力”抢了电视机鲜明工具性的风头。由此，白南准将电视机变成了艺术文化的一部分，把电视看作是日常生活中受到象征主义影响的部分，也就是阿伦·卡普罗口中的“反艺术”的艺术。

基弗尔讨论了白南准那些装置带来的催眠效果——形式化的电视信号，模拟观众的被动性，用审美性的娱乐替换国家和市场传递的信息。在一些装置作品中，观看者被要求平躺下来。他既不分析电视提供的信息和产生的影响，也不提供基于理性的能够与电视信息对抗的话语，更不试图让这个技术为他人所用。他所提供的只是日常生活中最常见的文化硬件所演奏的大规模的交响曲。白南准将电视象征性地抽离出常见的环境，至于从观念上或者通过其他方式来解决电视造成的问题，他对此则毫无野心。人们因此困在了白南准戏谑的诗学当中。

白南准在这些神话般的历史中的形象融合了魔法和科学这对为人熟知的矛盾。他强化而非有效挑战主流的社会话语。这为什么重要呢？历史上先锋艺术对科学技术的社会力量显得暧昧不清。超现实主义和达达主义试图在机器社会去反抗和摧毁艺术的体制化。他们将艺术和日常生活融合，通过解放感官，释放异见者和反叛者的力量去改造艺术。但很明显，他们的尝试失败了，然后后继者们，包括那些电视技术的使用者，还是（应当）坚持着同样的目标。

马尔库塞在1937年的文章《文化的肯定性特质》（*The Affirmative Character of Culture*）中强调，精英阶层是如何通过文化，利用“天上掉馅饼”的诱惑以及个人成长的术语将大众的意识从群体性生存困境转移到个人应如何努力打造自己的心灵花园上来。马尔库塞简明扼要地揭示出西方社会

的文化如何打击社会行动以及如何强化被动接受。而在西方传统中，形式一直被当做是对观众产生了实际影响的方式。

让我们简单看看美国先锋艺术是如何遏制大众媒介对文化机制所造成的伤害吧。约翰·凯奇和黑山学院派几乎全方位地影响了这些艺术的风格。凯奇和他的伙伴们教会了寂静主义者关注日常生活，关注感知和情感，这种关注是包容的而不是排外的。然而，一旦涉及到是什么决定何为感知对象这个话题，一切便戛然而止。这种情况并不陌生，世纪之交美国的反现代主义运动也有此特征，例如工艺美术也只强调审美体验的治疗作用和精神体验的重要性。

凯奇20世纪50年代中期的作品，就像迈纳·怀特（Minor White）的摄影作品一样，受到了东方神秘主义的影响，具体表现为反理性，反因果逻辑的禅宗气质，依赖顿悟来提供瞬时的超验，实现从沉重日常到崇高体验的转变。这样的体验以感觉创造为基础，在冥想中抵达此境界，但不能被翻译成象征性的话语。约翰·凯奇式的方法有赖于先锋艺术带来的震惊效果，他的做法总是反常规接受过程的，或者是反常地结束。像是弹奏钢琴的弦而非琴键，或者是在音乐会前专注地调音，以及将电视机变成一件乐器。像卡普罗抱怨的，这观念实在太过强大以致于很快非艺术比起艺术更艺术了，这意味着这种本应具有挑战性的反艺术实践，这种反美学，这种不能被体制化的“感性意识”形式，很快就被体制化了，被贪婪的官方艺术机构吞噬了。

很多早期玩录像艺术的人都曾有过类似的策略和想法。一部分（白南准就是其中的一员）人希望借由录像来反对电视。这是一种反抗式的实践，展现出一种对老大哥的敌对姿态。他们公开否认所谓的“制造艺术”的概念，道格拉斯·戴维斯（Douglas Davis）称录像艺术是“令人厌恶的术语”。带有科学现代主义的词汇“实验”被认为是针对20世纪60年代语境的一种愤怒的政治回应。对于另一些人，信息论在艺术界和文化批评中的流行，使得重新将录像作为有效的、社会赋权的多重信息传输手段，而不是个性化被动地接受意识形态或亚意识形态的灌输。

让我们来谈谈麦克卢汉。麦克卢汉最

初坚定地选择文字传统，即阅读，但是后来转而支持电视。麦克卢汉以一种不容置辩的警句的方式，斩钉截铁地将历史简化为一连串“技术首要导向”的序列。很多艺术家喜欢这个观点，既因为它很简洁明确，也因为它形式严谨。他们喜欢“媒介即信息”的说法，也喜欢麦克卢汉将艺术家看做“竞赛的触角”。麦克卢汉提供给反文化一种通过理解来克服一切的想法。共产主义者，无论是反文化派还是左翼人士，则都被“地球村”的概念吸引，并试图强调一种前文字文化。同时性概念和回归感官直觉的伊甸园的想法给了身处在异化的、压抑性的单向度工业社会中的嬉皮士和批评者们一个玫瑰色的迷幻春梦。

约翰·费克特写到麦克卢汉反对意识的神话般的和类推式结构（这种结构在列维施特劳斯的写作中倒是显得很有魅力）而是转向逻辑的和辩证的论述，用费克特的话说“为意识移置打开了大门，由内在联系（无论是社会、政治、经济还是文化的）转为不以人意志为转移的先验性整体。”费克特于是立刻引用了罗兰·巴特关于神话的论述（此处有省略）：

……神话是一种去政治的言说。人必须天然地理解“政治的”一词更本质的含义，理解它在描述真实的人类关系全貌和社会结构时的作用，还要理解它塑造世界的力量。神话并不否认任何，相反的，神话的作用就是去谈论；但用一种被简化了的方式——神话提纯了事实，让它变得无辜，赋予了它天然和永恒的合法性，神话用陈述性而非解释性的方式让事情变得明晰。神话有效地从历史逻辑转换到了自然框架：它抛弃了人类行为的复杂性，转而赋予了他们一个简单的本质，于是辩证法走到了尽头。通过那些肉眼不可见的东西，神话构筑了一个没有矛盾的世界，一个没有深度的，开放的（脆弱的），浸润在显而易见的事实之中的世界；神话还构建了令人欢欣雀跃的透明性，即事情本身即意义所在。

这是现代艺术家们做的梦！而麦克卢汉让艺术家确信自己是一个具有洞见和神话创造能力的巫师。

麦克卢汉写到艺术的功效应当是“不可名状的发生在精神维度的崭新体验得以被感知和被检视。”他还提到，和科学一样，

艺术是“一种实验室的研究方法”。他称艺术为“一种预警系统”和“雷达反应”，也就是说，艺术并不能促使我们改变而是帮助我们维持平稳的航线（一种军事术语）。艺术帮助我们适应技术带来的改变，技术现在看起来似乎赋予了自身凌驾于人类这个技术的造物者之上的力量。

麦克卢汉给了艺术家一种与神话有关的神秘力量，去满足他们征服或者削弱大众媒介威力这样一个无力的幻想。

艺术家们选择去接受而非分析自身的力量，他们相信艺术的力量源自心理学和生物学领域而非社会。于是，他们拿出那些已经陈旧的配方，认为可以通过一种新的方式使用它，这个配方记载着形式主义先锋艺术与日常生活现象以及文化之间的关系。

我无意去追溯麦克卢汉主义对录像艺术产生的实际影响。毕竟，艺术家和其他人一样只是从他们周围的话语中汲取他们所需要的并按照自己的方式去理解这些内容。许多进步主义者和反建制主义的创作者在麦克卢汉主义（当中当然也夹杂着一些道听途说）的刺激下，与新媒介在艺术馆体系之外展开了合作。

显然，和其他理论一样，麦克卢汉主义给艺术家们创造了通过反射强势的媒体的光芒来发光发热的机会，并且利用形式化的模仿美学给予了媒介凌驾于万物之上的权力。

结论

一些新的录像艺术史已经采用了这种形式化路径来描述艺术家们将艺术元素对象化的尝试，仿佛这样的修修补补可以帮助逃离已经内化于整个艺术体制当中的权力结构。对形式主义方法的强调已经令艺术家无意识地，像麦克卢汉一样，臣服于凌驾于日常生活之上的媒介力量。在将所谓的录像艺术与其他使用录像技术的行为区分开时，艺术家们仍心照不宣地认同了艺术的转型是关于形式、认知和感觉的过程。至少，这促进了一种神秘的关系，即关于生产资料是如何在国内市场和国际市场上被结构化、组织化、合法化和被控制的问题。

录像艺术比一般的艺术品交易更难赚到钱。如我之前所提到的，艺术馆和委托中介让录像艺术远离市场交易，但他们开出高额的费用。市场上行情冷清的艺术会不断萎

缩并最终消失在艺术评论体制内，录像艺术自然也不例外。录像艺术评论在主流出版物中始终是少见和不引人注目的。这样一来，那些既得利益者又获得了将艺术理论化的权力。在缺乏评论界支持的情况下，录像艺术的艺术馆之路必须将艺术实践和话语中的一部分自我阉割，以变成令人感到熟悉的和被认可的模样，好去满足那些臭名昭著的保守的艺术馆委员会成员和基金会成员——当然也已经有一些超越了这些狭隘视野的作品在艺术馆中被展览。

再次重申，这样的历史书写似乎建立在完全的对电视和对艺术馆体制的（伪）挑衅上，建立在将形式主义不加批判地肯定为某种神赐的能力之上，建立在对于技术官僚的科学主义的依赖上，用高度抽象的时间、空间、控制论循环和生理学取代了关于人类和社会的讨论，也就是说历史书写建立在一种直接从过时的，不可信的形式现代主义中提取出的词汇上。

通过将录像艺术与雕塑、绘画以及静物结合，艺术馆提升了装置艺术的地位。装置艺术无法离开艺术馆的土壤存活，而艺术馆通过接纳无数被驯服的和充满魅力的硬件装置成为一个展现高科技的扩张性空间。策展的框架倾向于不同的类型，这样一来录像就被不得不按照陈旧的形式分类：纪录片、个人影片、旅行片、观念影片、预处理图像，现在则是恐怖片、舞蹈片和风景影片（以及音乐片）。与此同时，只有勇敢的策展人才会常规化地放映纪录片。甚至像交互式系统这样在20世纪70年代早期的带有挑衅色彩的艺术形式，现在也很少出现了。

也许艺术馆化最严峻的结果是领域的“专业化”，伴随着不可避免地对所谓的“制作价值”的膜拜。事实上，这些只不过是一系列既定的商业广播电视的风格变化，充其量也就是电子宇宙中的客观协同作用罢了。没有比让艺术家为广告制定新策略和装点门面更适合意识产业的了。问题是，“生产价值”意味着花费巨额的资金在制作上。电脑剪辑迅速成为录像艺术的生产标准，所花费的成本是人工剪辑影片的十倍。一些极为真挚的录像艺术家认为这种技术形式的密集出现会暴露电视的操纵意图。然而，先锋艺术入侵艺术体制和高科技的失败历史暗示了相同的失败的命运。

阿尔文·古尔德纳这样形容艺术和媒体之间的关系：

无论是文化机构还是意识产业，都对应着现代社会意识的分裂性特征：极端不稳定的文化悲观主义和技术乐观主义的混合体。文化机构更有可能成为“坏消息”的载体，例如：生态危机，政治腐败，阶级歧视；然而意识产业则扮演着希望的提供者，和专业的光明面观察者。文化机构在政治中显著的无能和在结构上的被孤立为他们种下了悲观主义的种子，然而意识产业中的技术人员却被最强大，最先进和最昂贵的通信硬件包围着，并有机会使用这些技术，他们的乐观主义恰恰根植于这样的日常经验中。

我们姑且推断美国录像艺术家当前对于超级高科技的狂热是出于嫉妒。否则，如果艺术家们在体制化的刺激下转而希望借用技术的乐观主义力量来克服自己的悲观主义情绪，那不能不说是令人遗憾的。

另一方面，正如对“白南准神话”研究所揭示的，认为最好的挑衅方式是毁坏电视的物质存在，干扰其信号或者其他的愚蠢行为同样是有问题的。电视的力量在于能够利用信息，无论是有趣的，还是无聊的信息，通过不停地重复图像来占据市场的每一个角落。我们当然可以提供一系列更具社会导向和更具社会生产力的反抗性实践，这些实践以人为中心，以人为本——而不是来自或围绕着行业和机构。当然，这些艺术，必须更大程度地生存在艺术馆之外，而非其内部，不过放弃艺术馆的领地是愚蠢的，因为那儿仍是最容易接触到其他制作者的地方，也是挑战无能的艺术机构的地方。显然，眼下或者说长久以来的问题仍然是谁在现代世界掌控了传播方式，以及在未来即将被创造和接受的话语形式又会是怎样的。

译者简介：常馨，北京大学2020级博士研究生，电影研究方向。

注释：

1. 阿尔文·古尔德纳（Alvin Gouldner, 1920-1980），美国社会学家，文化批判主义的代表人物之一。
2. 约翰·罗斯金（John Ruskin, 1819-1900）是英国维多利亚时代主要的艺术评论家之一，也是英国艺术与工艺美术运动的发起人之一。
3. 威廉·莫里斯（William Morris, 1834-1896），英国艺术与工艺美术运动的领导人之一。

4. 拉尔夫·沃尔多·爱默生（Ralph Waldo Emerson, 1803-1882），生于波士顿，美国思想家、文学家。

5. 托马斯·萨缪尔·库恩的提出的概念。库恩看来，是通过科学革命。他进一步指出，如果一个理论经过科学革命推翻另一个，这两个理论在逻辑上是不相容的，在大多数情况下它们甚至是不能比较的，即是说由于它们在概念结构上的根本差异造成彼此不可比较。这种不可比较的特征，库恩称之为“不可通约性”。

6. 朱丽亚·玛格丽特·卡梅隆（Julia Margaret Cameron, 1815-1879），英国摄影师，以抓住模特个性的柔焦人物像著称。她拍摄过的著名人物有托马斯·卡莱尔、约翰·赫舍尔爵士、艾伦·特里、阿尔弗雷德·丁尼生。她还拍摄带有寓言或宗教意义的舞台照片，类似拉斐尔前派的画作。

7. 埃默森（Peter Henry Emerson, 1856-1936）是英国作家和摄影师。他的摄影作品是推广摄影艺术形式的早期例子。他以拍摄具有自然背景的照片而闻名，并且与摄影界对摄影的目的和意义存在争议。

8. 阿尔弗雷德·斯蒂格里茨（Alfred Stieglitz），是一位身兼各派的全才摄影家。他早期曾是画意派摄影高手，后又成为直接摄影的倡导者和先驱者。作为摄影分离派的创办人，他积极向美国艺术界引进包括马蒂斯、毕加索在内的欧洲前卫艺术家，对美观现代艺术观念转变产生了重大影响，因此被誉为美国“现代摄影之父”。

9. 推动摄影成为一种独立的艺术形式，与高度依赖绘画的艺术摄影和画意摄影相分离，带领摄影艺术走向现代。

10. 保罗·斯特兰德（Paul Strand）习业于斯都格里茨，后来成为电影摄影师。20世纪美国摄影艺术界一位承先启后的重要人物。