



#1



#2

媒体艺术时代的绘画

——威廉·肯特里奇作品的观念与实践

Painting in the Era of Media Arts ——the Concept and Practice of William Kentridge's Works

王子云 Wang Ziyun

摘要：文章从媒介变迁角度梳理媒体艺术发生和发展的背景，将威廉·肯特里奇的几件代表性作品《影子队列》、《时间的拒绝》进行分析和解读，指出了肯特里奇作品中的传统艺术形式与媒体时代的绘画探索，媒体艺术为传统艺术提供了借鉴，而媒体艺术也需要认真审视传统。

关键词：威廉·肯特里奇，媒介史，媒体艺术，绘画

Abstract: The article teases the happening of media arts and the background of its development from the perspective of media changes, and analyzes and interprets some of the artists' representative works *Shadow Procession*, *The Refusal of Time*, pointing out the traditional artistic form and the exploration of painting in the media era. Media arts provide reference for traditional arts, however, media arts also need careful examine of tradition.

Keywords: William Kentridge, Media history, Media arts, Painting

1-2
威廉·肯特里奇
时间的拒绝 (Refusal of Time)
装置与影像
2011

从1839年达盖尔摄影法公诸于世到现在，媒体艺术（摄影、电影、广播、电视、多媒体）逐渐占领了古典艺术各种艺术类型（绘画、雕塑、戏剧）所占据的舞台，如果我们简单梳理出一条媒介发展线索的话，从1839年摄影术的诞生，随之而来的电影，1920年代崛起的广播，1960年代成为最为普遍的大众媒介的电视，以及1990年代之后迅速扩张的互联网，每一种媒介技术都带来新的美学问题，同时，对绘画这一古老的媒介造成一轮轮的冲击。在当下，媒体艺术时代的到来，无论是装置艺术，还是录像艺术使艺术史的叙事走出“框外”，亦即汉斯·贝尔廷所说的“破框”。这不仅意味着话语的改变，媒体艺术的工作结构和时间结构也提出了许多新的问题，这些问题已不在

处于艺术史惯常话语的范围之内。在此基础上，我们再次审视绘画在媒体艺术时代的处境，艺术家威廉·肯特里奇作品的观念与实践，无疑是值得分析的个案。

瓦尔特·本雅明1936年广为流传的文章《机械复制时代的艺术作品》中，以“灵晕”的消失悼念艺术作品的膜拜价值让位于展示价值，并强调艺术应该通过对技术媒介的运用，来克服手工制作的原作的局限，在复制技术中抵达新的观众，激发隐含在大众之中的变革潜能。机械复制时代的到来，特别是摄影术在19世纪后半叶的发展，动摇着“再现”的根基，绘画初次被宣布“死亡”。本雅明做出的论断是，摄影和电影比绘画更符合现代意识，机械复制把艺术作从仪式性的膜拜价值中解放出来，而本



#1

真性的标准不再适用于艺术生产，艺术的整个功能便建立在实践的基础上，这种实践便是政治。生于南非约翰内斯堡的白人艺术家威廉·肯特里奇（William Kentridge）（1955~）具有艺术及政治学的两重知识背景。他曾说到：“政治进入我的工作室是必然的，在南非你没法回避政治，但它不是唯一重要的。我的作品既是政治的，又是个人的，我的创作立足点是将艺术当作日记，所有的东西都可以容纳，个人问题、城市问题、内心的问题、外部世界的问题。”肯特里奇的艺术实践从剧场动身，继而转向素描和动画。其创作主题则来自三大面向：南非种族隔离时代的历史，以及欧洲的文学、剧场和最早期的电影，艺术史及文化史中图像衍变的叙事。他自1989年起将所绘的素描转化成定格动画影像，更充分地施展绘画特有的不定性和变动的特质。在他众多的作品中，以绘画为基本构成元素是他媒体艺术实践的基础，同时融合媒体艺术中的时间性、过程性和更为广阔的视听因素。

威廉·肯特里奇的作品常常回到艺术史上经典绘画作品中，去发现传统中可以被解构和转换的叙事。比如他1999年创作的《影子队列》，这部作品的中影子的概念，引用柏拉图的《理想国》里那段精彩的“洞穴寓

言”，囚徒、火光、洞穴后壁和影子构成的空间，常常成为诸多政治美学问题的核心。肯特里奇感兴趣的是囚徒及其在后壁上的投影构成的一种观看关系，“观看”在此成为图像以及我们理解世界的隐喻。这部影片用摄像机逐帧记录活动纸偶的一系列动作，纸偶是有手撕的纸片组成，用铁丝固定，可以在活动。《影子队列》中的人物是一份运动中个的底层人物清单，包括扛着城市碎片的矿工，边走边阅读的人，推独轮车的穷人……这份清单来自自由约翰内斯堡街头具体的人。

影子在这里并不是具体的形象，作者故意将形象分解至辨识的临界状态。队列的概念的直接参考戈雅“黑色绘画”时期的作品《宗教法庭的队列》，画中人群从画面深处走来，走向画外的光源，人们朝着光行进，影子被拉长——在画面中，阴影使得人物向前的动态变得难以处理，有光源但又有画外的物体挡住了光线；横向的构图使人群在画面的一侧向前行进。哲学家便是那群看到阳光并且回到洞中，解除处于黑暗中的人类身上的枷锁，并率领他们从洞穴走向光明。肯特里奇的观念里，这背后的意味包含着这样一个议题，启蒙、解放和暴力之间的关系便隐藏在这场运动之中，那怕有时需要诉诸暴

1
威廉·肯特里奇
绘画的其他面孔
125×75cm
2011

2-3
威廉·肯特里奇
时间的拒绝（局部）（Refusal of Time）
装置与影像
2011

力。

在肯特里奇这件作品中，南非的政治现实与底层民众的生活状况与戈雅表现19世纪初西班牙宗教法庭严苛和残酷之下的黎民，正遭遇着同一种沉重的苦难，这种苦难却在不同时代一次次回响。

肯特里奇大部分的影像作品都遵循这样的一套工作方法，首先将用软性木炭条在纸本上涂绘，用相机拍下每一帧生产定格动画。这种方法的原理，在摄影术刚刚诞生时，动态摄影大师艾德沃德·迈布里奇的瞬间摄影中经常使用。迈布里奇是早期试图是改变摄影的凝固性的探索者，他的摄影方法直接激发了电影的诞生。肯特里奇并非只是用这样的方法呈现出事物的动态，在作品《绘画的其他面孔》中，他拍摄鸟儿的起飞并将整个过程倒播，在影像中回溯第一个动作到他最初的动力。如同历史可以在一卷胶片中存储、召回，再审视。

更进一步来讲，历史与时间也是肯特里奇感兴趣的题材，他的很多作品基于对这两个方向的思考。名为“对时间的拒绝”的项目是肯特里奇和科学历史学家皮特·加里森（Peter Galison）共同创作了《对时间的拒绝》和表演《拒绝时刻》，他们共同构成一件空间装置作品，它包括一系列的混乱、重叠的电影、舞蹈、绘画等部分。两位合作者都对时间十分着迷——时间该如何计量，如何运作，以及它是否是一种实在的东西。这件作品涉及的诸多关于时间主题的探讨，由19世纪巴黎用蒸汽校对时间而联想到的用呼吸作为衡量标准的个体时间，用距离来衡量的地理时间以及伴随光缆诞生而出现的时区，歌剧时间的造成的心理收缩和扩张，与约翰内斯堡形成冶金业相关的二十亿年历史和陨石撞击中包含的地质时间等。《时间的拒绝》将科学的概念转化成可见的具有隐喻的实体，整个作品以30分钟为一个周期，五频影像中行进的队列将观者环绕，展厅中被称为“大象”的装置做着机械性的呼吸动作。对时间的“拒绝”同样有个人及政治两层含义，就个人来说，是在通过呼吸拒绝时间及生命的终结，从非洲的角度出发，则是拒绝以欧洲为中心的时区及由此产生的强权。

威廉·肯特里奇作为一位依旧在世并十分活跃艺术家，本文只能在有限的文献基础之上对其作品进行点状的分析 and 解读，总



#2



#3

得来说他的艺术实践和观念具有多义性和开放性。不管是绘画、摄影还是影像、装置，在肯特里奇那里都是一组家族相似的概念。他的作品即有对传统艺术形式的批判性再造，也有基于传统艺术形式展开的“破框”尝试。绘画和摄影都是他展开实践的叙事框架，而非目的，他的大部分作品最具辨识性的特征便是使用木炭条画出流畅而松动的纸本，然后转换成影像作品；绘画的笔痕与未完成的面貌，契合了后期的影像作品中的时间性和动态感。

在当下媒体艺术的时代，新媒介的兴起早已动摇或者说瓦解了传统艺术形式的基

础，然而肯特里奇的作品从媒介角度来说，却以摧毁的方式使绘画在媒体艺术的版图复活，成为一种鲜活的构成语言。也许百年前的那句“绘画死了”的惊呼以成为一种过于迷恋媒介变革的恐慌，而事实是不管摄影术还是媒体艺术的出现都试图在绘画的“废墟”上寻回历史感和现实感，并且使绘画在原有“模仿”和“再现”的模式中走出，另觅他途。所以并不存在任何形式的对绘画或传统艺术形式的摧毁，摧毁便是解放，便是救赎。