

▶ New Prominent Image Art

32位国外艺术家的影像实践

新影像艺术

陈建军 选译

The Practice of 32 Foreign Artists

凤凰出版传媒集团
江苏美术出版社

New Prominent Image Art

32位国外艺术家的影像实践

新锐影像艺术

陈建军
选译

The Practice of 32 Foreign Artists

凤凰出版传媒集团
江苏美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

新锐影像艺术 / 陈建军选译. —南京: 江苏美术出版社,
2007.5

ISBN 978-7-5344-2303-1

I. 国... II. 陈... III. ①摄影—艺术家—简介—世界
②摄影艺术—简介—世界 IV. K815.7 J405.1

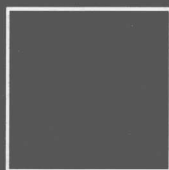
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 065498 号

出品人 顾华明
责任编辑 王林军
装帧设计 武迪
版式设计 陈冰青 孙姝
审读 章浩
责任校对 赵菁
责任监印 贲炜

书名 新锐影像艺术
选译 陈建军
出版发行 凤凰出版传媒集团
江苏美术出版社 (南京中央路 165 号 邮编 210009)
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>
经 销 江苏省新华发行集团有限公司
制 版 南京新华丰制版有限公司
印 刷 南京顺和印刷有限公司
开 本 720 × 1000 1/6
印 张 11
版 次 2007 年 8 月第 1 版 2007 年 8 月第 1 次印刷
标准书号 ISBN 978-7-5344-2303-1
定 价 28.00 元

营销部电话 025-83248515 83245159 营销部地址 南京市中央路 165 号 13 楼
江苏美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换

目录CONTENTS



Preface
前言

P001



Aernout Mik
阿诺特·米克
荷兰

P004



Andreas Gursky
安德里亚·格斯基
德国

P011



Anri Sala
安瑞·萨拉
法国, 阿尔巴尼亚裔

P018



Anthony Goicolea
安东尼·乔科里
美国

P024



Candice Breitz
坎迪斯·布莱兹
德国, 南非裔

P030



Cardiff & Miller
凯迪芙与米勒
德国, 加拿大裔

P037



Christian Jankowski
克里斯第安·简诺斯基
德国

P043



Daniele Buetti
丹尼尔·布文提
瑞士

P048



Doug Aitken
道格·艾特肯
美国

P054



Douglas Gordon
道格拉斯·戈登
苏格兰

P059

Eija-Liisa Ahtila
埃亚-利亚斯·阿赫蒂拉
芬兰

P064



Elger Esser
埃戈·安瑟
德国

P074



Fiona Tan
菲奥纳·坦
荷兰, 印度尼西亚裔

P085



Jonathan Horowitz
乔纳森·霍罗维茨
美国

P095



Kutlug Ataman
库特鲁·阿塔曼
土耳其

P103



Philippe Parreno
菲利普·帕雷诺
法国

P112



Eleanor Antin
埃莉诺·安廷
美国

P069



Emily Jacir
艾米丽·雅西尔
美国, 沙特阿拉伯裔

P079



Jeff Wall
杰夫·沃尔
加拿大

P090



Jun Nguyen-Hatsushiba
阮初枝淳
越南, 日本裔

P100



Olaf Breuning
奥拉夫·布朗宁
瑞士

P108



Pierre Huyghe
皮埃尔·伊格
法国

P117





Rineke Dijkstra

瑞内克·迪克萨拉

荷兰

P122



Sharon Lockhart

莎伦·洛克哈特

美国

P127



Shirin Neshat

席瑞·娜莎特

美国, 伊朗裔

P134



Stan Douglas

斯坦·道格拉斯

加拿大

P141



Tacita Dean

塔西塔·迪安

德国, 英国裔

P146



Thomas Struth

托马斯·施特鲁特

德国

P150



Vera Lutter

维拉·露特

美国, 德国裔

P155



Vibeke Tandberg

维比克·坦博格

挪威

P160



Wolfgang Tillmans

沃尔夫冈·提尔曼斯

英国, 德国裔

P165



Translation Afterword

译后记

P170

Preface

前言

不可否认，在这个所谓的读图时代，摄影(Photography)、录像 (Video)、电影 (Film) 已成为当代前卫艺术的重要表现形式之一，是当代艺术家的一种主要表述途径，本书将这种形态的前卫艺术统称为“影像艺术”。

有学者认为，“影像艺术”的范畴涵盖着“正统”的摄影、电视、电影艺术，而且，与“影像”对应的英文是“Image”，因为其范畴更加宽泛，国外也很少以“Imaging Art”作为这类艺术的名称。为了避免两者相混淆，而主张以“新媒体艺术”为名。然而，需要指出的是：一、过去和现在国内都未曾流行用“影像艺术”来称呼“正统”的摄影、电视、电影艺术（尽管有学者将 Terry Barrett 的“Criticizing Photography”书名，译成“影像艺术批评”，并不等于“正统”的“摄影艺术”就此改称为“影像艺术”了）；二、汉语的“影像”一词，相对于英文“Image”来说，有明确的词意指向，能够形象地概括此类艺术的形态，所以国内艺术家亦约定俗成地如此称呼；三、“新媒体”的范畴也很广泛，既不能与“第四媒体”（互联网）区分开来，也不能使之与大众化实用性的“真正”的“新媒体艺术”相区分。因此，本书主张在汉语领域中，用“影像艺术”作为这类前卫实验艺术的统称。

人类的每一次技术进步，都会带来艺术上的变革。现在，最能反映两者之间这种关系的，莫过于图像技术对艺术的直接而特有的影响。影像艺术发生于上世纪 70 年代西方的主要原因，就是摄

影、电视等图像技术的飞速发展,尤其是电视的普及,改变了人们的视觉经验,并由此形成了新型的消费社会,从而奠定了影像艺术产生的技术与文化的双重基础。当时西方兴起的反叛与极端主义的各种思潮,以及对商业电视的反抗,也是催生影像艺术的一个重要因素。各种影像艺术之所以在西方也被统称为“时基媒体”(me.basedmedia)艺术,主要基于它的技术属性。因此,从这个角度看,影像艺术发展至今日,大致经历了两个发展过程:一、应用电子技术引发的,从光电到激光和全息影像艺术;二、应用数字技术引发的,从计算机到信息影像艺术。

影像艺术所呈现的影像,反映了“图像传达信息,提供快乐和悲伤,影响风格,决定消费,并且调节权力关系”(Irit Rogoff语,《视觉文化读本·视觉文化研究》,罗岗、顾铮主编,朱国华译)这一当今世界视觉文化现象,它给观者提供视觉思维或视觉游戏的线索,让他们从自己的语意记忆中,引发出个人独特的联想和解读;从视觉扫描所得到的符号性意义的连结中,编辑出更具体而完整的观念。直白地讲,这些影像是艺术家创造的,可能不在常理之中,是用来与观者对话,而不是告诉观者“这是什么”。这就是影像艺术区别于“正统”的摄影、电视、电影艺术的主要特征。所以,Terry Barrett对(摄影)影像的六个分类(描绘性、解释性、阐释性、伦理评价性、审美评价性、伦理性)就不适用于本书所谓的影像艺术,不能概括前卫的影像艺术实践。

影像艺术的影像所具有的视觉引导功能,被艺术家作为一种有效的形式手段,广泛地用于艺术创作活动,甚至引入到行为和装置艺术之中。所以,尽管影像艺术进入当代艺术视野的时间并不长,但其形式已越来越多样化,到目前为止至少出现了六种不同类型的艺术实践:①对生成性视觉技术的应用,包括对造型因素的形式研究;②对概念艺术、表演行为或偶发行为的记录;③对日常的生活事件以至社会活动的记录(游击Video);④在雕塑、环境、装置的监视器上播放的Video录像;⑤涉及运用Video的现场表演和交流作品;⑥与高级技术研究的结合,通常是通过计算机的处理或控制。

十多年来,我国的影像艺术得到了很大的发展,在越来越多的艺术家加入到这个行列的同时,各地纷纷举办国内或国际性的影像艺术展。值得关注的是,许多艺术家已取得了令人瞩目的成就。“中国的艺术家,特别是从事摄影和录像创作的艺术家长们,以其独具魅力的艺术作品,显现了当代中国社会日新月异的变化,尤其是中国当代都市的文化生活,在体现鲜明的现代性同时又洋溢着怀旧色彩。他们的作品虽然受到了西方当代艺术观念的某些影响,但在创作内容和艺术风格上却保持着独特的本土特征,因而不断获得国际学术界的肯定和赞誉。”这是《中国文化报》对2005年11月在中国美术馆举办的“聚焦——中国当代艺术,来自haudenschild收藏机构收藏的中国当代摄影、录像及装置作品展”中参展的国内艺术家及其作品的评价。这个展览是一个国际巡回展,北京是整个巡展计划的第三站,第一站在美国圣地亚哥州立大学美术馆和圣地亚哥美术馆,第二站在上海美

术馆(2004年3月),墨西哥将是整个巡展计划的第四站。展出的作品大部分来自美国Eloisa和Chris Haudenschild夫妇建立的以他们姓氏命名的收藏机构,多年来这个机构持续关注中国当代前卫艺术。从这个关于中国影像艺术的国际巡回展看,上述的评价至少能让我们认识到,尽管影像艺术在国内已有了一定程度的“热”,但其评价机制和受众还主要在国外。

那么,就像许多领域的学术研究一样,认识国外目前最具代表性的影像艺术就十分重要。认识其艺术观念和手段,并由此来认识其评价立场和标准,从而形成我们的阐释与判断,来建立我们的评价标准体系,这就是选译本书的出发点。

本书介绍了近年来(主要在1999—2005之间)国外影像艺术领域最突出的艺术家及其作品,尤其是他们的创作观念和手段,所选译的文字及选用的图像,主要与此方面的内容相关。之所以选择1999年至2005年这个时段,是因为在一个世纪的最初几年,艺术家的创作活动往往最为活跃,艺术观念和风格往往变化剧烈,甚至形成整个世纪艺术发展的基础,如上个世纪初所发生的艺术变革那样。本书以多元的表现内容和多样的表现形式为依据来选择艺术家,根据艺术家在这个时段参加重要展览的次数,根据国外权威或重要的相关出版文献(主要是期刊,如Artforum International、Art in America、Afterimage、C: International Contemporary Art, Independent, The London、Interview、Art Journal等),以及其他综合因素来进行选择的。本书所介绍的32位艺术家的影像艺术实践,代表了当今国外影像艺术的最新成就及进展。

译者

2007年3月

译者简介

陈建军 男 1962年8月生
浙江师范大学美术学院副教授
著有:《纳比派》(人民美术出版社)
《沃霍尔论艺》(人民美术出版社)



Aernout Mik

阿诺特·米克

阿诺特·米克，1962年生于荷兰的格罗宁根（Groningen），现生活、工作于阿姆斯特丹。

Aernout Mik 的 Video 作品与摄影作品，主要表述存在于个人与群体之间那种令人不安和相互影响中的集体行为，呈现这些行为事件逐渐发展为完全失控时的情形。其作品中精心设计的特定情节，都由一些业余演员来表演，没有严格计划的叙事主线，且没有预定的原因、时间以及地点，使作品带有些许不确定因素。这些无声的叙事使观者的情绪回转在娱乐消遣或可笑的喜剧之间。

Mik 的作品《中间人（Middle men）》表现了一个股票交易市场忙碌的一天，该片可以说是心理实验片的典范（图1）。其场景被安排在一个虚拟空间里，看起来更像是舞台，而非真正的交易场所：经纪人身处成堆的纸片当中，他们茫然地或坐、或走，或是在经历了一场极具毁灭性的熊市冲击后，徘徊在无助之中，充满疑虑地凝视着一个不可见的监控器。在演员们似乎以昏迷的状态进行表演的同时，匀步扫描的摄像从绝对客观的角度呈现了这一情景。

Mik 在 49 届威尼斯双年展中展示的作品《粘性（Glutinosity），2001》（图2），表现了政治示威游行中最为典型的一幕：一些示威者躺在大街上，全副武装的保安人员戴着面具小心翼翼地试图将他们移开，没有任何的反抗，这一切正在发生的事情，显得过于平静。缓缓地来回移动的摄像，更增添了气氛的神秘感。我们的目光在这种陌生的景象上停留得越久，就越能体会出它所具有的超现实意味。



图1. 中间人 (Middle men), 2001, Video 装置, 数字 Video 转换 DVD, 背投射系统, 柏林 carlier | gebauer 画廊, 2001
图2. 粘性 (Glutinosity), 2001, Video 装置, 数字 Video 转换 DVD, 背投射系统

1
2

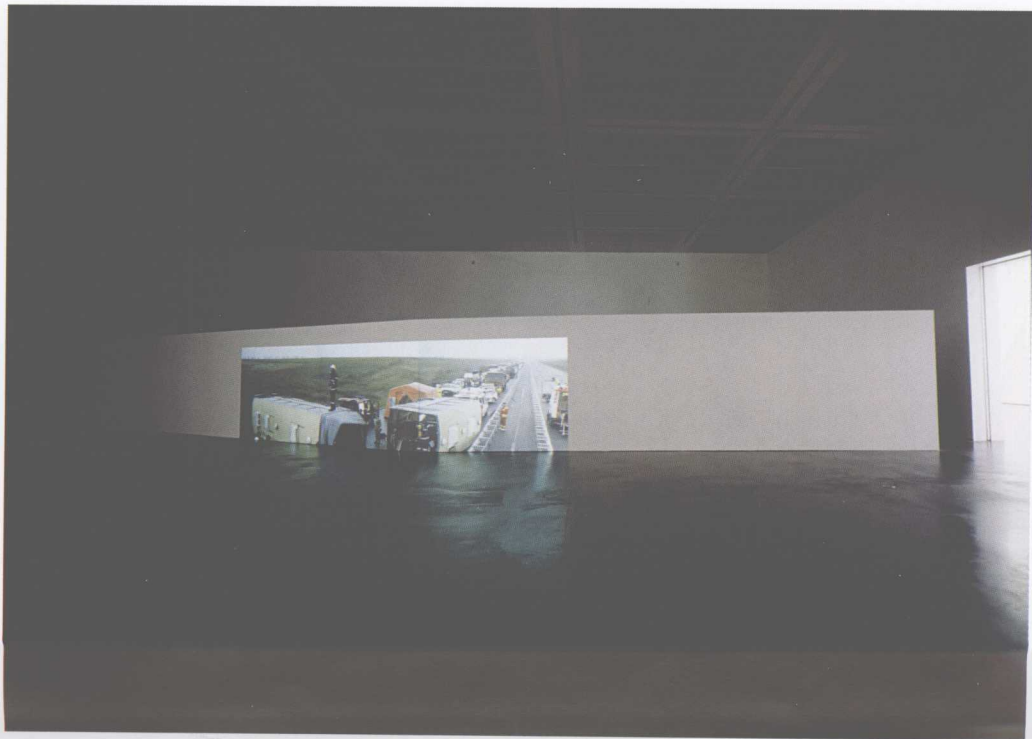


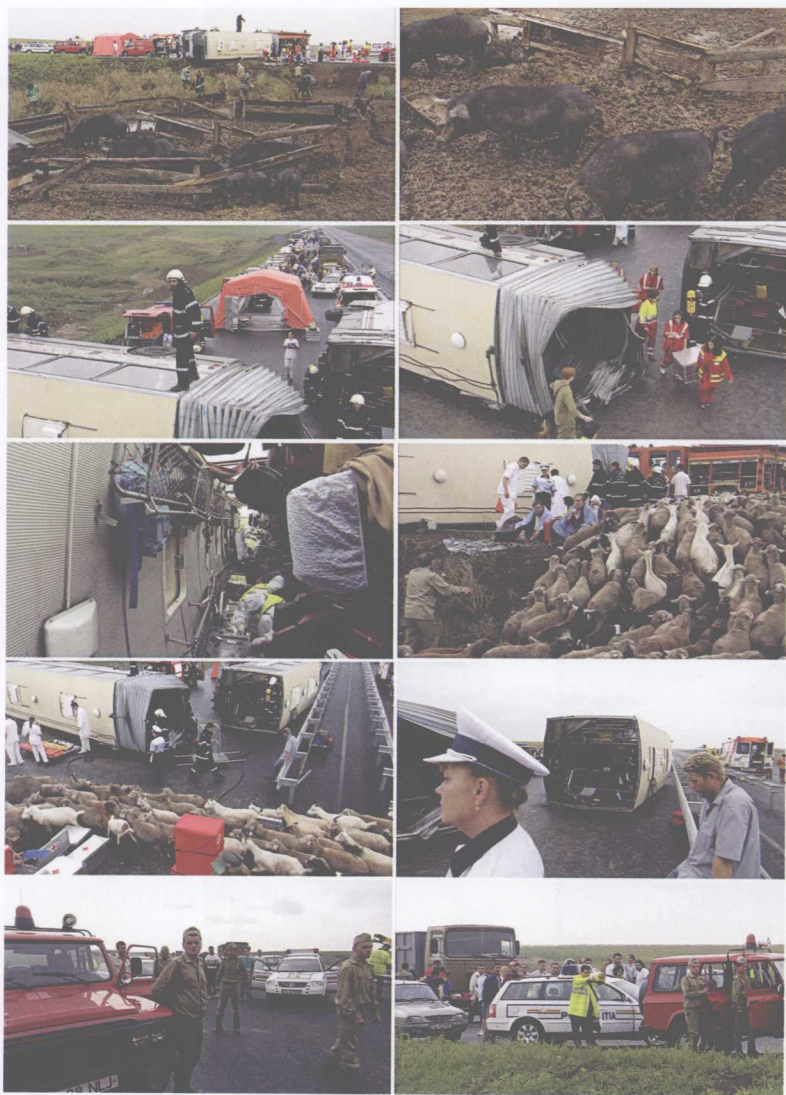
2005年，Mik在美国芝加哥当代艺术博物馆展出他的作品《折射 (Refraction)》，在其30分钟的循环放映中，观者好像在目睹一次真实的公路事故片断：一辆公共汽车在欧洲的一条公路上翻车，引来一连串的交通后援，吸引了大批的急救人员、消防员、调查员和围观者（图3）。Mik在充分利用了一系列韦尔斯和希区柯克的电影手法后，摄像机冷漠无声地流动在事故残骸和蜂窝般的人群之间，在公路上前后来回拍摄，包括相邻的农田、附近陷在猪圈淤泥里的猪，以及牧羊人赶着的一群绵羊和山羊。这些平常不过的镜头，由于其细致入微的自然主义视角，很快就让人疑惑并产生一种超现实感。首先，事故的牺牲者，即那些堆挤在一起的、被毯子盖住身体的人，没有一个看起来像是真的受了伤，这没有尸体、没有血腥的场景着实让人觉得奇怪。更怪异的是，居然没有声音，我们所看到的是一场无声电影，而且没有对话字幕。当牧羊人赶着他的畜群（其中包括一头驴子，它松垂的耳朵正愉快地抽动）经过交通事故现场的中段的时候，它们的夹具松掉了，动物们冲乱了不锈钢的红十字提箱，这些东西就像不远处猪圈里的饲料槽一样（观者中肯定有人希望山羊去咀嚼氧气面具）。我们忍不住想大声地笑出来，特别是在没有人（包括除障工人和事故的牺牲者）给予这样一种奇异的闯入（即使它一遍又一遍地发生）哪怕最细小的关注时。

3
4

图3. 折射 (Refraction), 2004, Video装置, Video装置, 数字Video 转换DVD, 背投射系统, 美国芝加哥当代艺术博物馆, 摄影: Michal Raz-Russo

图4. 折射 (Refraction), 2004, Video装置, Video装置, 数字Video 转换DVD, 背投射系统





Mik 正在对被称为灾难片（被夜以继日的电视报道所不断重复的“悲情”场面，那些报道深入到所有形式的屠杀中）的影片进行毫不仁慈的嘲弄。惟一缺少的是：一位阴沉着脸的电视记者正上气不接下气地报道一些惊人的细节，并现场直播给那些在家里病态地痴迷于此的躺着的“土豆”们。当然，这正是Mik他自己扮演的角色，尽管没有面对着他的镜头和没有“上气不接下气”，而我们却被搞得像“土豆”一样。在关于这个作品的花絮中，有一群艺术记者，包括一些艺术评论家，他们一点儿都不笑，即使看到那些牲畜在混乱中乱踩时，可能他们觉得在“高级艺术”的殿堂里，发出粗鲁的笑声是不合适的，或者他们只不过还没喝咖啡而已。让我们希望Mik的作品是一杯咖啡吧！

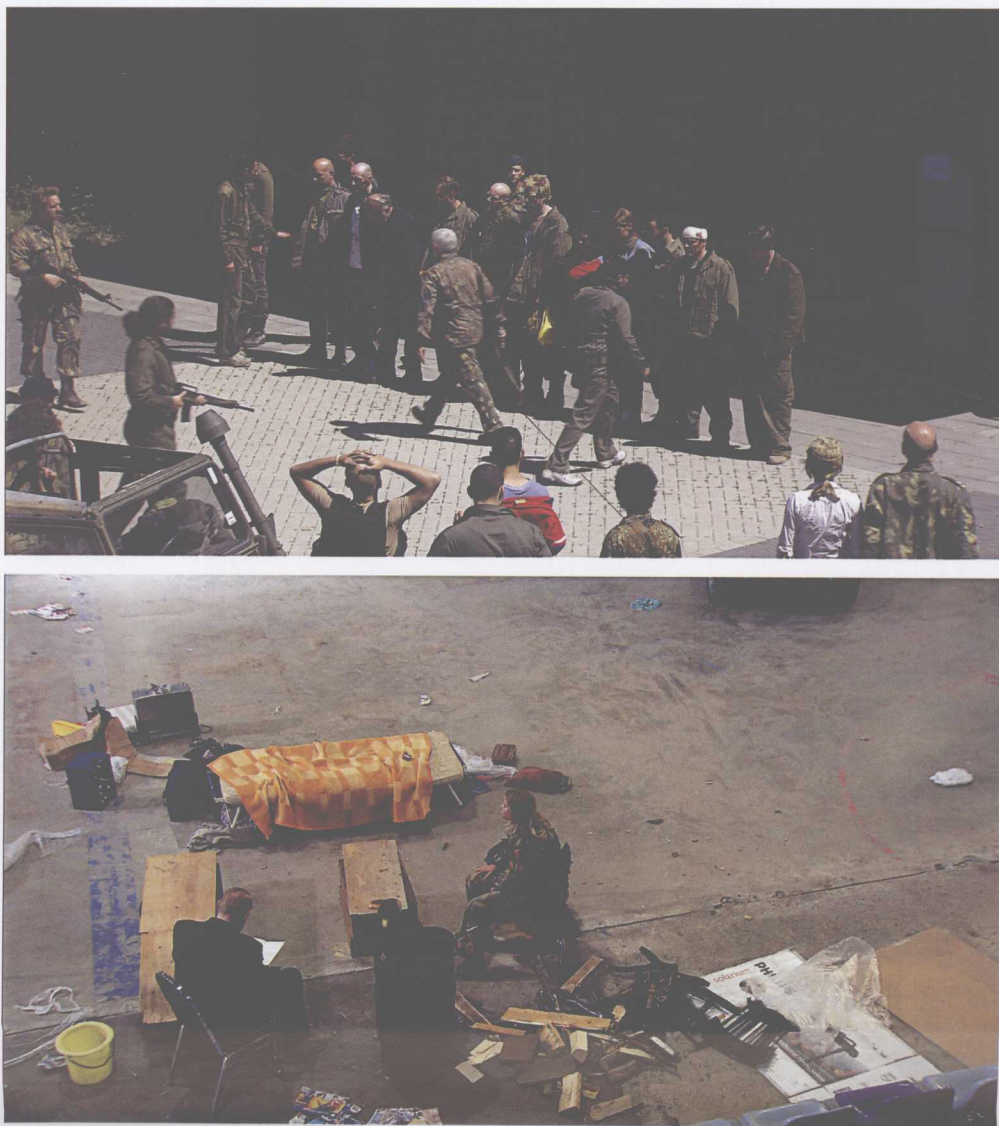
（图4）



图5. 原拍摄 (Raw Footage), 2006, 视频、音频装置, 2屏幕, 图像来源于路透社 & 英国独立电视新闻公司的纪录片档案资料, BAK (basis voor actuele kunst and the artist) 出品

Mik 最近在荷兰 Basis Voor Actuelekunst 举办了名为“原拍摄/替罪羊 (Raw Footage/Scapegoats)”的个展。这个展览包括两部分的影像, 其内容是关于战争的经验 and 描述, 以及关于常规战争状况与极端战争状况的混合。《原拍摄》是一个双视频的 Video 装置, 是 Mik 第一次用纪录片方式制作的作品, 影像的主体是在南斯拉夫战争期间原始拍摄的未发表过的摄影。Mik 花了几个月时间埋头于大量的媒体档案里, 想寻找一些与南斯拉夫战争相关的实情资料, 以颠覆那些大众媒体关于这场战争表面而壮观的图片报道(图5)。与《原拍摄》不同,《替罪羊》的内容是虚构的, Mik 以此来探究现代战争摧毁的力量与危害这个一直存在的问题。其影像内容有点像预演的西欧的战争状况, 军队、犯人和武装的百姓都参与了权利争斗, 受害者和迫害者的角色在不断地变换(图6)。由此看来, Mik 似乎正在转变, 变得严肃而沉重起来了。

图6. 替罪羊 (Scapegoats), 2006, Video 装置, 数字 Video 转换 DVD, 背投射系统, BAK (basis voor actuele kunst and the artist) 出品





传播空间 (Dispersion Room), 2004, Video装置, 数字Video 转换DVD, 背投射系统, 慕尼黑Haus der Kunst 画廊 2004

选译资料来源:

1. Mik shows us a bus accident — adds goats and lo! it's a sight gag, by Kevin Nance, Chicago Sun-Times, Jul 4, 2005
 2. Aernout Mik: the project — Los Angeles, by Christopher Miles, ArtForum, May, 2003
 3. Visual Art: Pick of the galleries — Aernout Mik ICA, London, Independent, by SIMON GRANT, The (London), Dec 17, 2000
- (所有图片由柏林carlier | gebauer 画廊提供, Andreas Bunte 负责联系)

Andreas Gursky

安德里亚·格斯基



安德里亚·格斯基, 1955年生于德国的莱比锡, 现生活、工作在杜塞尔多夫。

Andreas Gursky是一位浓缩西方现代文明并使其符号化的艺术家。他以迷人的巨幅全景彩色照片,来捕捉人类生活的典型景象,描述人与高度组织化、结构化的空间环境之间的关系(图1)。他总是同时并行地发掘很多不同的主题,包括建筑外观、内部空间、人群等。他采用在升降机上取景的方法,以抓摄住场景中的每个细节,使摄影的纪实性与绘画的色彩语言有机地融合在一起。他声明自己的艺术探索,仅仅是为了抓获预计的视觉效果,呈现从主题结构到细节的可见性,从而使作品具有震撼的视觉张力(图2)。

Gursky在遵循客观摄影美学观念的基础上,渐渐形成了反映真实物质的同时突出物质的色彩、内容类型化与科技化的艺术特征。在关注奢侈的过度膨胀的消费社会后,他将自己的眼光放在新的工作上,仍以其一贯的疏离风格,反映全球化的黑暗面,从早期的表现人们假日休闲的场景,逐步转向了代表这个物质时代面貌的现代都市的巨大建筑设施及其宏大场景上,并创造出一种表现高科技、快节奏、高消费和全球化景象的当代方式。对此,Gursky引述罗兰·巴特(Roland Barthes)在《符号帝国》中对西方城市中心特点的描述,来作为他当前作品的说明:“在这些被标志化的场所,浓缩和集中了文化价值上的东西,精神(教堂),能力(办公楼),金钱(银行),商品(大商场),言语(广场、咖啡店、行人),走向这些中心,就能遇到一个真实的现实社会,它们是超级真实的现实会合处。”