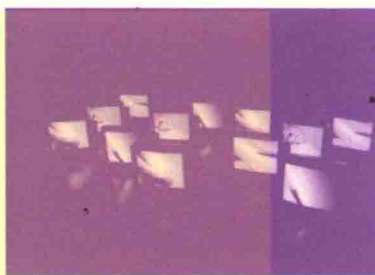
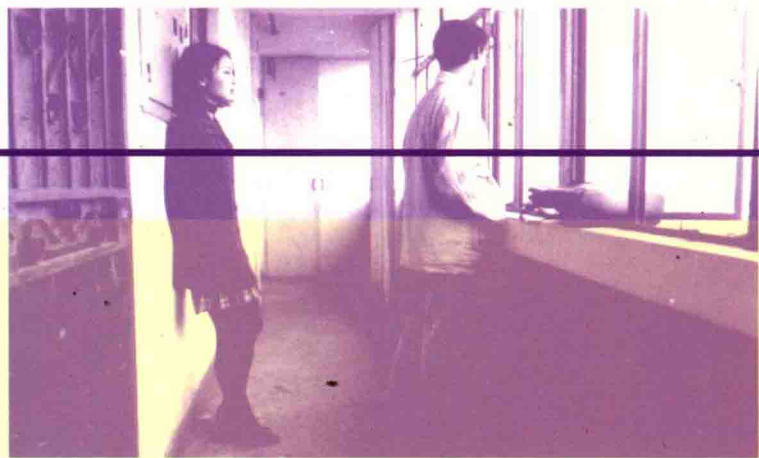


今日当代艺术研究丛书

Today's Contemporary Art
Research Series

VIDEO

影像



主编 / 张子康
副主编 / 李小倩
学术顾问 / 黄笃
编撰 / 今日美术馆
今日艺术研究院

Editor-in-chief / Zhang Zikang
Deputy Chief Editor / Li Xiaoqian
Academic Advisor / Huang Du
Editor / Today Art Museum
Research Institute



今日当代艺术研究丛书
Today's Contemporary Art
Research Series

VIDEO

影像

主编 / 张子康
副主编 / 李小倩
学术顾问 / 黄笃
编撰 / 今日美术馆
今日艺术研究院

Editor-in-chief / Zhang Zikang
Deputy Chief Editor / Li Xiaoqian
Academic Advisor / Huang Du
Editor / Today Art Museum
Research Institute

 中国今日美术馆出版社

影 像

今日当代艺术研究丛书

Today's Contemporary Art
Research Series

VIDEO

主编 / 张子康

副主编 / 李小倩

学术顾问 / 黄笃

编撰 / 今日美术馆今日艺术研究院

编写整理 / 李笑男 张昭

监制 / 今日美术馆

出版统筹 / 曾孜荣 徐芸芸

责任编辑 / 臧优优

装帧设计 / 赵妍 金翰 何冬

出版发行 / 中国今日美术馆出版社有限公司

地址 / 香港中环干诺道中77号标华丰集团大厦6楼606室

联系电话 / 00852-28681767

印制 / 北京蓝图印刷有限公司

成品尺寸 / 170 × 240mm

印张 / 14

版次 / 2012年8月第1版

印次 / 2012年8月第1次印刷

书号 / ISBN 978-988-16445-5-8

定价 / 88.00元

版权所有，翻印必究。

前言

解读当代艺术，包含了预设与肯定。在中国当代艺术发展的三十年中，艺术创作不仅仅是某一位艺术家的体验与表达，它更是群体记忆的一种表白。了解生成这些艺术的背景，从整体社会的精神内核来阐述当代艺术，才是延伸这些议题的真正价值。

影像艺术作为一种新的艺术形态，在其短暂的发展中却包含了非常复杂的实践过程。针对影像艺术的研究是缺乏以往的历史参考的，更多的是需要我们在还原创作语境的同时，寻找其可能存在的典型性与规律性。但另一方面，艺术最不希望的就是被定义，它需要开放性与可能性，希望有所探讨与争议。不过，这样的碰撞，也正是我们编辑此书的价值所在。

书写美术史是美术馆的职能之一，在梳理美术史的过程中，不仅是要介入到作品的背景与艺术家的成长的语境当中。事实上，美术馆的研究要包含具有社会发展的深层价值，从而能让研究成为对后世有还原与提示作用的文本。此次，选择对影像艺术进行研究，是想书写影像艺术这个独立与敞开，重视体验与观念的艺术门类的实际发展现况，同时，也为展现其未来可能出现的绚烂。

艺术这个字眼看似单纯，其实包含多重与多元的释义，它会因其参与者立场不同而产生出不同的看法，也会在不同场景被换上不同的身份。而针对当代艺术的研究是将两种语境勾连，我们从视觉艺术到文本研究，无疑是对一个时代的重新思考。我们在编辑此书的最初是希望阐述影像艺术作为艺术一个门类独有的特质，今天看来，影像艺术已不再只是某种特定的观念与实践方式，它更是具有包容力与普遍性的综合艺术形态。

今日美术馆馆长 张子康

目录

- 005 前言
- 007 第一部分 释义与历史
- 023 第二部分 中国当代影像艺术的发展进程概述
- 053 第三部分 作品以及艺术家
- 220 索引

今日当代艺术研究丛书

Today's Contemporary Art

Research Series

VIDEO

影像

主编 / 张子康

副主编 / 李小倩

学术顾问 / 黄笃

编撰 / 今日美术馆

今日艺术研究院

Editor-in-chief / Zhang Zikang

Deputy Chief Editor / Li Xiaoqian

Academic Advisor / Huang Du

Editor / Today Art Museum

Research Institute

 中国今日美术馆出版社

目录

- 005 前言
- 007 第一部分 释义与历史
- 023 第二部分 中国当代影像艺术的发展进程概述
- 053 第三部分 作品以及艺术家
- 220 索引

前言

解读当代艺术，包含了预设与肯定。在中国当代艺术发展的三十年中，艺术创作不仅仅是某一位艺术家的体验与表达，它更是群体记忆的一种表白。了解生成这些艺术的背景，从整体社会的精神内核来阐述当代艺术，才是延伸这些议题的真正价值。

影像艺术作为一种新的艺术形态，在其短暂的发展中却包含了非常复杂的实践过程。针对影像艺术的研究是缺乏以往的历史参考的，更多的是需要我们在还原创作语境的同时，寻找其可能存在的典型性与规律性。但另一方面，艺术最不希望的就是被定义，它需要开放性与可能性，希望有所探讨与争议。不过，这样的碰撞，也正是我们编辑此书的价值所在。

书写美术史是美术馆的职能之一，在梳理美术史的过程中，不仅是要介入到作品的背景与艺术家的成长的语境当中。事实上，美术馆的研究要包含具有社会发展的深层价值，从而能让研究成为对后世有还原与提示作用的文本。此次，选择对影像艺术进行研究，是想书写影像艺术这个独立与敞开，重视体验与观念的艺术门类的实际发展现况，同时，也为展现其未来可能出现的绚烂。

艺术这个字眼看似单纯，其实包含多重与多元的释义，它会因其参与者立场不同而产生出不同的看法，也会在不同场景被换上不同的身份。而针对当代艺术的研究是将两种语境勾连，我们从视觉艺术到文本研究，无疑是对一个时代的重新思考。我们在编辑此书的最初是希望阐述影像艺术作为艺术一个门类独有的特质，今天看来，影像艺术已不再只是某种特定的观念与实践方式，它更是具有包容力与普遍性的综合艺术形态。

今日美术馆馆长 张子康



第一部分 释义与历史



影像(Video)是依赖于复制技术的一种技术实践。这个词最早出现于1930年代,相对于听觉性频道,人们用这个词来描述视觉性的频道。最早的影像(Video)是由约翰·路奇(John Logie)录制于1927年。他发明了一个名为“有线视像”(Phonovision)的设备,可以利用唱片来保存图像。其原理同留声机很相似,凭借一枚高速移动的唱针,通过阴极射线管记录图像。当然,这个时候的图像生成质量比较差,颗粒明显,声音也不完全真实。从技术层面来说,video是一种通过磁带来传播同步图像与声音的记录媒体。词语“video”也经常用来区分不同类型的摄影机,胶片摄影机使用更多的是传统的化学制剂胶片,而video摄影机应用的是电子的显像管(现在用得更多的是芯片)将外界的光线和声音转化成电子脉冲。这样,影像(video)媒体主要具有两个内涵,一是用来形容此种视频信息;二是用来形容这种记录电子信息的设备。

如果说1965年便携式摄影机的出现是这一媒介在现实生活中被发明的重要标志,那么,在这台机器出现之后,影像(video)艺术便在西方得以迅速地蔓延开来。至今为止,影像(video)艺术中至少出现有六种不同的实践:1)用以生成视觉影像的技术媒体的应用,主要是对艺术中造型因素的形式研究;2)属于记录观念艺术行为或偶发行为的范畴,这种应用经常针对艺术家的身体本身;3)游击队影像(Video);4)影像(Video)与雕塑、环境、装置中的监视器配合应用;5)运用影像(Video)的现场表演与交流的作品;6)最后,同新科技研究的结合(最常见的是计算机技术)形成数字多媒体的影像作品。

事实上,上世纪六七十年代投身影像艺术的艺术家的主要可以分为两类:一类是基于电视的影像艺术,另外一类是利用胶片技术进行影像艺术的制作。前者包括白南准、维托·阿肯锡(Vito Acconci)、弗兰克·吉列埃特(Frank Gillette)、埃拉·席纳德(Ira Schneider)、安东尼奥·穆塔达斯(Antonio Muntadas)、理查德·塞拉(Richard

Serra)、凯斯·苏尼尔(Keith Sonnier)、琼·乔纳斯(Joan Jonas)、彼得·坎普斯(Perer Campus)等;后者包括大野洋子等“激浪派”的众多成员以及罗伯特·莫里斯(Robert Morris)、布鲁斯·瑙曼(Bruce Nauman)、罗伯特·惠特曼(Robert Whitman)、安东尼·麦科考尔(Anthony McCall)、丹尼斯·欧根海姆(Dennis Oppenheim)、迈克尔·斯诺(Micheal Snow)、丹·格拉海姆(Dan Graham)等等。就二者差别来看,后者应用的技术基础主要来自于电影技术,展览的方式多是投影,很大一部分原因在于当时的电视技术无法实现大尺度投影的缘故。从后来影像艺术的发展来看,进入80年代以来,当影像(video)技术可以解决上述问题的时候,艺术中对于电影技术的应用便逐渐被影像(video)完全取代了。但在谈及20世纪六七十年代的影像艺术的时候,尤其是将其作为一种艺术形态的转型特征来考虑的时候,两类艺术实践都应纳入其中。

影像(video)艺术崛起于上世纪60年代西方复杂的艺术现实之内,是一种混杂多源的艺术形态。西方早期的影像艺术大致可以用以下四种方式来描述。首先,视觉艺术家们,包括行为艺术家、激浪派、观念艺术家等,在影像媒介中发现了用于探索艺术过程和观念的新领域。自上世纪60年代中期开始,影像与行为艺术之间通过观念纽带联结,被西方艺术家不断地实践,形成了西方早期影像艺术的一支。第二,由于影像媒体与电视之间既是同胞兄弟又是对手的复杂关系,早期的影像艺术家们以一种政治性的企图应用影像媒体反对电视体制的商业权力,进而介入到媒介文化中形成影像艺术同当时的文化语境的批判性互动。第三,将影像媒体作为一种艺术形态、一门艺术语言而进行的诸多实验。如白南准等艺术家的实验为影像艺术表达方式的建构提供了雏形。第四,因为影像艺术的低制作成本、低保真效果以及即时性等特征,成为抵制既成商业性的艺术机制和艺术方式的手段。如游击队影像以及女性主义影像艺术家的崛起等都体现出影像艺术这种形态的政治性。

一、溯源：行为、观念与影像之间的三角关系

杰克逊·波洛克于1950年代在工作室拍的一系列“滴溅”画的照片和纪录片,这让身体这个观念在波洛克的作品中占有了一席之地。

阿伦·卡普罗1958年在《杰克逊·波洛克的遗产》一书中认为，早逝的波洛克的悲剧“比他的死亡有更精致的一层意义，因为他并不是在巅峰时期死亡”。他认为波洛克的艺术中的精华更多地在于他的“行动”。美国策展人保罗·希梅尔在洛杉矶当代艺术馆策划的“行为之外：在行为艺术与物体之间，1949—1979”的展览中说，波洛克“接触”画布的欲望转换了艺术家的角色，这一角色从站在画布之外的人转换成一个演员，他的每一个行为都是主题。而记录波洛克行为的影像则是对这一观念的再现。

在波洛克之后，艺术家的身体与行为开始被考虑为一个艺术的组成部分。在几乎相似的时间段，格林伯格所提倡的现代主义艺术在“形式自律”的规定之下开始走向了一条狭窄的线性道路。从抽象表现主义艺术到极简主义艺术的发展过程中，我们看到艺术回到物质本性的突出特质。唐纳德·贾德的“几何体雕塑”和托尼·史密斯的“黑色立方体”都通过作品自身的物质性同观众进行沟通，“极简主义将所有与形状有关的东西都列为客体的既定属性，而不是客体的自律性。它并不打算消解或者终止其自身的客体性，而相反，它试图去发现和建构这样的客体性。”^①这一变化悄然改变着形式主义艺术的走向。当物质自身的客体性跃升于艺术得以自律的“形式价值”之上的时候，普通的物与作为艺术品的物之间的物质属性的区别被打破，而有价值的艺术探索将不再局限于所谓“艺术的媒介”之中，而被延伸到作品的物质性本身，自然，或者人的身体。

影像为艺术家探索身体的物质性提供了可能性。当身体成为艺术中的一种“材料”的时候，行为也就开始成为影像艺术的重要材料。在这样的逻辑之下，1970年代的早期，影像艺术便同身体形成了一种天然而紧密的联系。在这一阶段，很多艺术家，开始关注影像中的身体与行为，并且展开了很多此类创作，如维托·阿肯希（Vito Acconci）、布鲁斯·瑙曼（Bruce Nauman）、琼·乔纳斯（Joan Jonas）、罗伯特·罗森伯格（Robert Rauschenberg）、卡罗里·尼曼（Carolee Schneemann）、安德烈·派普（Adrian Piper）等等。

布鲁斯·瑙曼曾经将影像（video）作为雕塑的延伸。他在工作室里的录影机前面“表演”不同的行为，并且称这些行为为“再现品”。他



汉斯·纳姆斯拍摄的波洛克的行动绘画 1950

① Micheal Fried, "Art and Objecthood" in *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University Of Chicago Press, 1998.

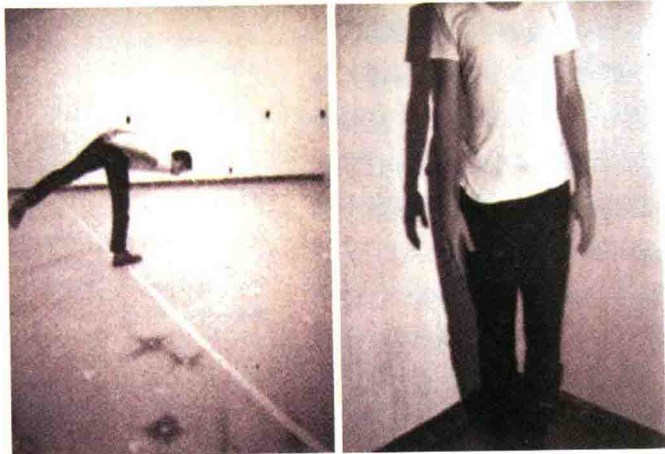
呈现不同的日常生活中的姿势，比如站立、走路、弯腰或者下蹲等，用他的身体做出活雕塑。在20世纪60年代，瑙曼一共录制了大约25部影像作品，内容都是一些重复的、平凡的动作。这些行为性的影像作品表达了艺术家记录自己的身体与作品关系的企图。约瑟芬·库索斯在谈论观念艺术的时候说，渗透在艺术中的东西是观念，是“艺术行为将自己直接定位在表达过程之中，艺术表达的元素（可以是物品、引用、片断、照片、环境或者其他的东西）应用并不在于审美需要……而在于文化编码的建设性结构文本”。⁽²⁾ 这些看似无意义的，甚至有些乏味的影像目的在于在艺术发展逻辑中寻找新的媒介表达方式的价值，其表述的过程通过影像呈现，进而也分享了观念艺术的特征。在这个过程中我们可以看出行为、影像与观念三者之间的关系，这也是西方早期影像艺术在艺术史发展逻辑之中形成的一个短暂的缩影。

影像与行为之间的第二条联络线索同激浪派相关。上世纪60年代，大量以行为为内容的激浪派电影出现。追溯至上世纪50年代，像约翰·凯奇和阿伦·卡普罗的艺术实践，如凯奇的《4' 33"》（1952），卡普罗的“偶发艺术”，都将杜尚的“现成品”观念拓展到日常生活领域并与行为联系起来。这是西方艺术发展的另外一条脉络，在上世纪六七十年代，却同已经发展到极致并且日益走向自身反面的“形式主义”艺术汇合了。伴随着现代主义艺术的分类标准被打破，日常物品被引入到艺术作品中。多种艺术方式的混合应用，包括绘画、舞蹈、雕塑、音乐、剧场、摄影和录像都出现于艺术领域。激浪派以其强烈的反已有艺术机制的通达精神而著称。在第一个便携式录影机出现

之前，像白南准、沃斯塔尔、大野洋子等艺术家就已经从事了多年的行为艺术，通过向欧洲的行为艺术家（如伊夫·克莱因、博伊斯）以及电子音乐家和实验声音艺术家们借鉴，从而将传统的艺术方式拓展到科技、日常用品、声音、行为表演当中。而用影像记录下来的关于身体、行为、生活或者其他包罗万象，却唯独曾经绝不属于艺术的东西，成了他们乐此不疲的实践。这

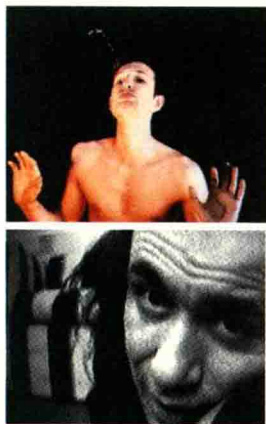
2. Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After: Collected Writing, 1966-1990*, MIT Press, Cambridge, 1991, P. 127.

布鲁斯·瑙曼
《慢动作行走——布莱希特式行走》
1968



部分影像作品同样包含着行为、观念与影像之间的三角关系。

阿瑟·丹托在《艺术终结之后》一书中将上世纪60年代出现的这种不同以往的艺术总结为：“艺术品可以被想象、或者被生产，它们完全无关乎艺术状况，因为后者需要的是你不可以用艺术品具有的某种特殊属性来定义艺术品。”⁽³⁾ 如果艺术同美学之间的联系是一种历史偶然相遇，并不是本质的一部分，那么，当格林伯格所承认的艺术品与纯物品之间的困境不能再用视觉语言来表达时，“当现代主义成为放弃物质主义美学而倾向意义的美学律令时”，⁽⁴⁾ 影像作为观念或者意义再现的一种方式，同艺术家的行为与观念形成了天然的联系。观念艺术的创始者约瑟夫·库索斯（Joseph Kosuth）在1969年的文章《哲学之后的艺术》*Art after Philosophy*中宣称“所有的艺术（杜尚之后）都是观念性的（在本质上），因为艺术家仅仅观念性地存在”。⁽⁵⁾ 他说，“观念艺术拥有它自己基本的理念，艺术家操作意义而非形状、色彩或者物质”。观念艺术的出现宣布了艺术客体只有达成沟通的功能才能成立。观念（经验）的沟通与传播成为艺术构成的要素之一，甚至是更为重要的要素。在70年代观念艺术思潮崛起和后来很长一段时间观念艺术在艺术领域泛化的过程中，影像作为一种观念与意义有效而有力的沟通传播主体，在艺术表达上逐渐发展为具有实践优势的艺术形态。



上 布鲁斯·瑙曼 《喷泉自画像》

1996

下 布鲁斯·瑙曼 《主题歌曲》

1973

二、电视、录影机与影像艺术

沃尔夫·沃斯塔尔（Wolf Vostell）在1963年用赛路片机摄制的作品《太阳在你脑中》（首部手提录影摄像机要到1965年才问世）被视为有史以来第一卷录影带作品。沃斯塔尔通过操纵电视画面，把它们重组成全新和抽象的排列次序，大大开拓了两年后当便携式录影机出现时影像艺术的发展。1963年，白南准在瓦伯泰的帕玛（Parna）画廊的展览“音乐的解说——电子电视”（*Exposition of Music-Electronic Television*）中首次展出的电视影像作品，其中包括一组十三个电视屏幕，观众可利用一个脚控开关转换画面位置，被称为“参与性电视”；另一组电视屏幕则面向地板，拒绝被观看。

这组展品题目为《林布兰电视》，是对一些关于电视的公认价值

3 阿瑟·丹托，《艺术的终结之后——当代艺术的历史和边界》，江苏人民出版社，2007，第19页。

4 阿瑟·丹托，《艺术的终结之后——当代艺术的历史和边界》，江苏人民出版社，2007，第9页。

5 参见Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After: Collected Writing, 1966-1990*. MIT Press (MA), 1991.