

从
电
影
看
：

Looking
through
Film

Traces of
Cinema

当代艺术
的

and Self-
Constructs

电影痕迹
与

in Contemporary
Art

自我建构

图书在版编目 (C I P) 数据

从电影看：当代艺术的电影痕迹与自我建构/董冰峰等主编.

—北京：新星出版社，2010.4

ISBN 978-7-80225-920-1

I. ①从… II. ①董… III. ①电影评论—世界—文集 IV. ①J905.1-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第057811号

从电影看：当代艺术的电影痕迹与自我建构

董冰峰 杜庆春 黄建宏 朱朱 主编

责任编辑：李娟 姚冬霞 杜莉

责任印制：杨宏宇

封面设计：王序设计有限公司

出版发行：新星出版社

出 版 人：谢 刚

社 址：北京市东城区金宝街67号隆基大厦 100005

网 址：www.newstarpress.com

电 话：010-65270477

传 真：010-65270449

法律顾问：北京市大成律师事务所

读者服务：010-65267400 service@newstarpress.com

邮购地址：北京市东城区金宝街67号隆基大厦 100005

印 刷：北京蓝图印刷有限公司

开 本：787×1092 1/16

印 张：32.25

字 数：600千字

版 次：2010年4月第一版 2010年4月第一次印刷

书 号：ISBN 978-7-80225-920-1

定 价：180.00元

版权专有，侵权必究；如有质量问题，请与出版社联系调换。

从电影看：当代艺术的电影痕迹与自我建构

主办：何香凝美术馆OCT当代艺术中心

策划人：董冰峰、杜庆春、黄建宏、朱朱

项目负责：方立华

项目协调：李戛莎

媒体推广：骆思颖

展览设计：董冰峰、李荣蔚

展览技术：李荣蔚、陈跃华、郑文生

展期：2010年4月10日—6月10日

主题论坛 2010年4月11日

地点：深圳南山区华侨城恩平街OCT当代艺术中心

主办： 何香凝美术馆
HE XIANGNING ART MUSEUM

 OCT当代艺术中心

支持：OCT  华侨城 OCT  华侨城地产

总策划：何香凝美术馆OCT当代艺术中心

执行编辑：董冰峰、杜庆春、黄建宏、朱朱

西方学者译文：黄建宏（编选）

撰文：董冰峰、杜庆春、黄建宏、朱朱、高士明、胡昉、李振华、秦思源、张尢、孙松荣、李巨川、冯梦波

翻译：陈恒、胡敌、郝静班、唐晓林、严潇潇、肖琛、赵佳、徐云涛

设计：王序设计有限公司

所有艺术家文字及图片著作权归艺术家所有。

由何香凝美术馆OCT当代艺术中心 (OCAT) 通过北京蜜蜂智爱文化传媒有限公司授权新星出版社出版，未经书面协议许可，不得以任何形式翻印和转载。

鸣谢：王序、左靖、胡昉、贺聪、杨俊、张业宏、郭晓彦、袁广鸣、苏珀琪、深圳画院

从
电
影
看
：

Looking
through
Film

Traces 当代艺术

of
Cinema 的

and 电影痕迹

Self-
Constructs 与

in 自我建构
Contemporary
Art

新星出版社 NEW STAR PRESS

目录

策展团队：前言 1

一 策展人和批评家文章 7

- 8 董冰峰
关于“电影”的37个断片
- 17 杜庆春
作为凝视的视觉性：关于影像未来的一种思考
- 28 黄建宏
台湾的新影像时代——从新电影到后电影
动态类比与微分数位——台湾的影像创作变形记
- 60 朱朱
从电影看：新媒体的可读性
- 68 高士明
新媒体时代的视觉与表述制度
- 84 李振华
片段、瞬间与综合的知识、展示方式
——如何理解影像与观看的关系
- 92 胡昉
作为外景地的“第二人生”
- 98 秦思源
共同的记忆，集体的失忆
- 108 张尔
从延时到时崩，或从再现到呈现
- 119 孙松荣
展示电影记忆的美术馆

二 展览

133

- 135 (一) 内地及海外部分
- 136 第一单元:欲望路径
- 192 第二单元:机器/机制
- 212 第三单元:语言景观
- 230 第四单元:投射立场
附:
- 256 杜庆春 李巨川
一席之言:影像只是行为留下的痕迹
- 264 冯梦波
溃客
- 268 朱朱
被凌迟的结尾
- 274 (二) 台湾部分
- 275 展间论坛:电影经验的入仁
- 277 第一单元:诗意经验
- 299 第二单元:影像自身
- 319 第三单元:身体编码
- 335 第四单元:无身体
附:
- 353 黄建宏
- 353 断裂:以视线结构作为策略的影像
- 361 风景写生中的“数位一眼”
- 364 无人房间:数位影像中的无人称观看

三 西方理论文献 (1921-2009)

371

- 黄建宏 编选
- 372 Jean Epstein
放大
- 378 Jean Epstein
神秘的电影
- 381 Pierre Huyghe
对话
- 387 Gills Lipovetsky
全球银幕
- 402 Harun Farocki
战争总会发生
- 411 Raymond Bellour
沉思的观众
- 455 Jacques Rancière
影像的政治

附录

473

- 475 董冰峰
“从电影看:
当代艺术
的
电影痕迹
与
自我建构”
展览资料汇编
- 485 袁广鸣等
台湾媒体艺术
综合纪事年表

策展团队：前言

电影作为技术发明的产物，从诞生起就被赋予人类的本体论沉思。安德烈·巴赞以所谓的“木乃伊情结”诉求电影的时间保存和生命保存的意味，电影成为了具有一种精神性和宗教性的“写实/对现实的复制”，吉尔·德勒兹通过解读二次世界大战后的电影，揭示出“时间对运动的从属被翻转”的“哥白尼”式革命。电影在视觉生产中，将人类关于时间性的沉思变成一种必然而且具有本质的决定性。以至于，如果将去思考这种“时间性”作为一种电影思路，本身就构成了一种观念，它或被贬斥或者或被推崇，但是绝然具有先锋性。这种依据时间性予以建构的影像本体论，一方面让影像的创作从语言系统连接的叙事解放出来，令影像叙事得以在文学性和影像表现之间不断往返转译，扩展其连接特质，在1950年代开启了现代电影；另一方面则脱离诠释结构的封闭性，接续着瓦尔特·本雅明与罗兰·巴特发展出一种从诠释权解放出来的诸众多义性，而寻求着在1990年代各种企图连接个体与未来社群的政治性论述，亦即寻求出现连接的政治性时刻。（可参照雷蒙·贝洛和雅克·洪席耶的相关说法）

电影作为一种迅速转为工业性的技术发明。在人类历史中，电影或者说它的视觉组织语言的一系列衍生物，以资本主义性质的大众文化生产方式，或者作为意识形态的国家机器释放出巨大的能量。人类沉浸在电影化的视觉表达搭建的“可见的视觉性”和“可见的世界”之中，只要你是“有能力看的人类”，你就是电影化视觉经验的某种程度的产物。从本雅明的政治美学化到居伊·德波的“景观”，无论是复制技术在宣传上的便利性，还是一种足以取代真实世界的再现，电影的生产性就其历史发展事实而言，既矛盾地标志出可共享的知觉，同时又形成受限的观看。相对地，对于电影的思考也就出现许多切割分明的批判，面对着其提示出的优势媒体性。一方面，对于生产的批判成为人文科学关于电影视觉影像的论述主轴；另一方面，对于文化的观察与视觉艺术的发展，电影逐渐成为不可或缺的参照。我们可以“从电影看”电影之后的所有和视觉相关联的呈现行为，从图像到文字，从静态到运动，从沉默到喧嚣……早期录像艺术在其与电视文化进行对峙的批判姿态里，除了突显出机具的存在与物性之外，同时重返电影发展初期关于“影像纯粹性”的梦想，仿佛相对于意大利新写实电影中的多层巨观点，开发着另一种多层的微观凝视。这微观凝视并非限于向对尺度的差异，而且还发展出一种流通式或操作性的凝视。它的本体论必要是一种非人称的聚集，与潜在社群的可能性无法区分，且不将解放投射在影像生产之外，其逃

逸的可能就在于令其生产出现差异化。

故如此，电影作为表达媒介必然对当代艺术产生启发，这种影响包括了挪用、走私或者沾染，甚至包括了拒绝。电影作为一种纪录工具，其完成了活动影像的生产。“活动影像”作为“奇观”迅速满足着“窥视”欲望，整个世界被纳入带有普遍“殖民”和“霸权”性质的看与被看关系，这种关联性在资本、欲望的驱策下构成一种政治经济学上的消费，也构成一种精神分析和意识形态层面上的观看伦理，这一起构成了所谓的“审美经验”。这一道“审美经验”成为古典艺术之后的又一道古典戒律不断对我们的视觉感知标准进行矫正。

电影作为一套视觉表意的语言机制，它生产和再生产了现代的“看”的语言学，也生产了视觉叙事的语言威权。电影的历史遗产对于当代艺术的生产有着丰富而充满意义的影响的焦虑或者无意识的自我建构作用，它沉淀在大量当代艺术创作的“字里行间”和“褶子”之中。无论作为时间性或者去时间性的思考，以及不断地在这个脉络所延续的关于叙事/反叙事等主题思考；不断进行的视觉符号化的建构和解构，试图将影像成为更暧昧又更清晰的意涵，更抽象又更物化的编码体系；不断焦灼在电影的影像所具有的自恋性的投射或者影像包含的社会性、群众性和运动性；不断升级的个体影像生产的自由和大工业体制之间的自相矛盾处境，影像的民主与影像的威权，这些矛盾性共存且相濡以沫。上述这一切状况都成为当代艺术的寄生物，我们可以从电影去看当代艺术中的这种存在，观察、呈现、梳理、思考这种存在，或可以梳理艺术创造中的一种“遭遇”状况，将艺术作品的生产还原出某种历史脉络。从前卫主义诗学、实践人类学与精神分析到的语言结构，从法兰克福学派到新左派评论的媒体生产（包含后现代与文化研究），先验经验论的思维影像，一直到当代批判哲学中关于民主政治的文化批判（包含后殖民），这一道电影所挑起的影像批判歧路，似乎在当代艺术倡言“全球化中反全球化”的卧底说里一一失去其力道，而令对抗或创造无限延期。这无力的百花齐放将解放的失败转化为犬儒的商品，这并非意味着历史的终结。相对地，在一切都出现断裂的时刻，如何逃离向来跨越断裂的认同逻辑，而令断裂的事实具有生产性。当然这断裂的可能性不只发生在西方拟像中的历史事实，更切身地铭刻在地理与地层的分布上。

在当代中国大陆，作为社会主义体制的电影文化的特殊性与中国当代艺术生产之间的关联具有相当的独特性，这种独特性在某种意义上可以和所有后威权社会进行相似性的思

考, 或者也可以纳入到更为宽泛的东亚状况中进行思考。在1949年后, 电影仅仅被当作政治手段, 拍摄电影是政治权力, 甚至不仅仅是对发声的话语权的争夺。电影制作本身必然包含着政治意味, 谁可以拍摄电影, 谁可以被电影拍摄, 最本质意涵无须观看已经一目了然, 其他欲望投射虽然无从割断, 却不可言说。近二三十年的这种电影状况, 几乎构成了中国绝大多数当代艺术家的最原初的电影经验, 它成为中国当代艺术家成为艺术家之前的必然历史, 它构成中国当代艺术家接触世界当代艺术中的视觉因素的不可或缺的桥梁。电影一方面是中国当代艺术家的生命经验, 另一方面还诱发了中国当代艺术家产生生命经验表达的影像幻见和影像呈现的一些倾向。譬如, 相对于后来“进入”中国的“录像艺术”而言, 电影的影像经验构成了中国艺术家主体的生命经验, 它不仅是一种, 甚至根本就不是作为一种艺术创作的模版、样式、母题或者语言规则而出现, 但是它作为“看”的无意识, 哪怕是作为“看”之“旧法”和“废法”沉淀在艺术家的视觉的可能性中。同时, 更为重要的, 它作为制作“被看”和“可呈现”的话语快感, 作为“电影就是政治的身份政治学”对于中国当代艺术家创作产生了致命的诱惑。中国当代艺术的发展中, 隐含着一种“去前提”的努力, “我无权拍摄”和“这些不允许呈现”如何不再作为制作影像的快感来源。

在中国台湾, 尽管影像样式不同, 政治权力介入生产的大抵状况是类似的, 但通过乡土文学论战, 相对于政权所建构的抽象历史, 无论是“外省二代”对于台湾原乡的建构, 还是“本省人”对于生活经验的重新描述, 促成了20世纪80年代电影影像填补“历史记忆”的连接, 或说20世纪90年代进行普遍去象征的再图像化。但录像艺术的发展却在学院的分治, 以及影展国际观摩的强势平台运作下, 与台湾电影发生了深刻的断裂。若说台湾“新电影”联结的是西欧的20世纪60年代, 稍晚却相近的录像艺术发展, 则连接着20世纪90年代录像影像与电影影像交战混融的分裂凝视; 在同样前往“去前提”的努力下, 甚至在泡沫经济下与政治的沟通全然断联后, 更多地以自身的静默且隔绝的状态, 回避着各种制约。

在世界范围, 电影对于当代艺术而言已经具有了反思、回顾的古典性质, 而在中国或者更为广泛的东亚, 电影自身的发展史和自身的思想史建设并不完全重合和完整; 同样, “当代艺术”在很大程度更丧失了它在西方的思想史、社会史和物质史的脉络性, 作为一个平面化的既成事实的整体进入华人文化空间。那么, 我们可否也借用华人(这里特指两岸)的当代艺术历史做某种回顾和研究性的展示, 从这些在美术馆中被呈现的影像作品中, 思考这

些作品与宽泛的录像艺术概念的内在差异,这些作者和作品内含电影本质的思考以及电影经验究竟如何在美术馆中被唤醒、再现或者碎片化?这种唤醒、再现和碎片化是否能够构成被实现在诸众的身体经验之中?这种可能性成为“从电影看”的展示内在的诉求,在“从电影看”的暗示出来,也许呈现出一种强烈地“被电影看”的假设,在预设了,或者被迫预设了一种作为“他者”的电影之后,在被看之后,“我”成为一次相遇之旅,碎片和碎片成为聚合,美术馆成为公共空间,经验构成新的连接。

而“电影”作为语言的沉淀(“电影”语言在中国或者更宽泛的东方,它一方面和自己漫长的视觉传统相关联,另一方面电影肯定有着一定的自身修辞学的自觉性积累)?沉淀为语言,构成“镜面”,华人当代艺术的自我感觉和主体建构一定需要各种镜面构成的镜城,让人闯入,发现无数折射和反射的自我之影,在凌乱和眩晕之中,在冲撞和突围之后,才能自觉安静。“电影”在预设出来,作为他者,不具法眼。“电影”在视觉的行为之中,可否化身而去,作为自身,弥合一体,对华人当代艺术家产生某种协力,或者我们不幸在镜城中徒劳迷失,或者以其中一像为自恋之轴,沉醉之后黯然,黯然之后麻醉,陷落在基本输入性的电影语言美学的霸权之中。

于是这次研究、展览和论坛有着期待,可以存在并展开令人兴奋的反省和讨论。

杜庆春 黄建宏 董冰峰 朱朱

2010年3月10日

一
策展人和批评家文章

关于“电影”的37个断片

文 / 董冰峰

电影之后

1. 长期以来，中国公众面对两种截然不同、但却根深蒂固的电影影像系统：一个是自1949年以来电影为意识形态表述的主导地位下的政治意见工具；一个是自1979年以来改革开放后对代表着全球电影工业帝国好莱坞美学的全盘接纳。前者时刻描述、定义着电影作为政治工具的话语权力与影像规范；后者则全面主导了去政治化（另一种政治）后的全民娱乐形态的标准。

2. 20世纪90年代以来，中国独立制作（纪录片和电影）的兴起逐渐成为个人影像方式的立场与态度，成为“第三种电影”；至90年代中后期，政治的宽松和技术上的可能（DV微型数码摄像机和后期简易电脑非线性编辑系统的普及）引发了另一股全民个人影像的潮流，与此同时，艺术家的影像创作也随之发生根本性的、技术与观念上的变化，从早期粗糙的记录与无剪辑状态的制作状态，发展成为更为专业的影像拍摄与制作等多种创作途径，并在形式语言中逐渐摆脱“录像艺术”狭隘的形态范畴，更接近“电影感”，电影创作成为可能。

3. 无论是“第三种电影”还是个人影像的产生，都说明了电影创作与现实、经济与政治之间复杂的互为作用的关系。

4. 我们在此处描述的“第三种电影”模式，其实更接近雷蒙·贝洛（Raymond Bellour）所定义的“另一种电影”的概念，就是20世纪90年代以来频繁出现在西方各大艺术机构与美术馆中的关于“艺术家的电影”的专题展览中的作品模式。

5. 与西方影像艺术的发展史不同的是，在中国，并没有经历像西方60年代录像艺术、70年代实验电影、80年代的电视与MTV和90年代以来艺术家的电影线性脉络的影像艺术史及观念界定的范畴，而是以“录像”、纪录片与主动的“电影行为”并行的影像艺术创作为主要特征。

6. “1997年,汪建伟的影像作品《生产》,相继参加第10届卡塞尔文献展和日本山形国际纪录片电影节后,开始出现有关汪建伟是属于录像艺术家还是纪录片导演的质疑,或者说是两种行当的‘圈子’都以‘专业’排斥的口气将此事件一抹而过。”¹上述的这个事件,解释了中国影像艺术早期面临的创作类别与批评理论之间的两难境地:一方面,艺术家的创作已经远远超越了具体影像观念的视听语言及符号含义的归属,另一方面,中国当代艺术自身的理论系统滞后且与真正的创作每每“擦肩而过”。

7. 事实上,在20世纪90年代的影像艺术创作的线索中,艺术家的作品,与当时颇具潜流的“独立制片运动”在某种呈现的影像形态上非常接近,仅有的区别是,艺术家专注于影像“语言”表现与艺术本身,而其他实践者(纪录片或电影作者)则关注“事件”,那些与中国社会现实紧密相连的批判性状况。

8. 汪建伟一直被视为最无法被归类的艺术家之一,其创作形态着重一种对现存知识状况的解构与批判,他的作品一直呈现某种“文献”、“档案”的特性,艺术家多次强调的“生产”这个即使对批评界来说都是非常含混的非理论概念,这个概念更容易使人联想到一种科学、哲学或社会学范畴中的词汇。在我看来,“生产”,如果到艺术家的具体的影像作品的分析时,即是指影像机制的内部生产与社会、文化(甚至是科学)系统之间的关系,作为一种“关系”存在,而不仅仅是揭示某一种影像的技术与美学范畴、社会与政治的符号化的隐喻。

9. “生产”,是描述特定空间的政治及意识形态的权力关系,也包括对既定知识和历史的深刻怀疑。这一切动因,都使得艺术家的影像作品不简单停留在复制现实的画面的视觉性与后期剪辑的连贯性中,而是注重创作概念与视听逻辑之间的“动作”,在意义不断生成的循环过程和观看者之间的“后图像”²关联之间的互相批判与质疑,从而制造出一个新的知识场域与可能性。

正如艺术家所说:“我觉得这是有别于传统影像节目的一种办法。我坚持叫做‘电影行为’,我始终觉得这是一个行为,是‘生产’。”³

1 人间论坛。

2 (加)朗·伯内特:《视觉文化:图像、媒介与想象力》,山东文艺出版社2008年5月第1版。“后图像”意指视觉系统活动产生的系列图形轨迹,是否也指观众的视知觉惯性(头脑中不假思索的模糊印象),第100页。

3 我的影像没有生活来源:对汪建伟的一个访谈”,转自艺术档案网,2009年12月2日;<http://www.artda.cn/www/20/2009-12/2618.html>。