

导言：解析录像

迈克尔·雷诺夫，埃里卡·祖德堡

1. 录像记忆的政治学：电子的涂擦与铭刻

马里塔·斯特肯

2. 阐释日常生活：艺术家的录像与社会空间生产

克里斯汀·坦布林

3. 录像中的艺术影像

莫林·图里姆

4. 录像：存取媒介

小泽哲夫

5. 审视录像：录像心理学与电影

约翰·贝尔顿

6. 影像

雅克·德里达

7. 录像忏悔录

迈克尔·雷诺夫

8. 电子僵尸：历史与失忆症的另类语言之注释

埃里卡·祖德堡

9. 林恩·赫什曼：自传影片的主体

大卫·詹姆斯

10. 渴望生命的真谛

罗赞娜·阿尔贝蒂尼

11. 世界的图像

雷蒙·贝卢尔

12. 门槛上的居民

比尔·霍里根

13. 有效性假设

格雷格·柏多维兹

14. 饶舌

马龙·里格斯

15. 性谎言与录影带：加拿大性录像简史

萨拉·戴尔蒙德

16. 特邀评论员。身体政治：奇卡诺实验录像的多元自我

安·A. 诺列加

17. 瞄准：文化抵抗的录像技术

莫妮卡·弗洛塔

18. 录像：文化与社区的政治

罗恩·伯内特

19. 胚胎组织：生育权与激进者的业余录像

帕特里夏·R. 齐默尔曼

20. 女性的侵越

劳拉·基普尼斯

21. 朱莉·赞度的原始场景与女同性恋表述

朱迪斯·梅恩

22. 婚礼录像及其产生

詹姆斯·莫兰

23. 电视之后的视像：技术文化融合、超媒体与新媒体艺术领域

迈克尔·纳什

RESOLUTION

Michael Renov & Erika Suderburg

[美]迈克尔·雷诺夫

[美]埃里卡·祖德堡 编

钟晓文等 译

分辨率

当代录像实践

RESOLUTION

Michael Renov & Erika Suderburg

[美] 迈克尔·雷诺夫

[美] 埃里卡·祖德堡 (编)

钟晓文 等 (译)

图书在版编目(CIP)数据

分辨率:当代录像实践/(美)迈克尔·雷诺夫(Michael Renov)
编;钟晓文译.-长沙:湖南美术出版社,2016.12
(录像艺术译丛)
书名原文:Resolutions:Contemporary VideoPractices
ISBN 978-7-5356-7017-5
I.①分… II.①迈…②钟… III.①摄影评论-文集 IV.①J405-53
中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第034504号

Licensed by the University of Minnesota Press, Minneapolis, Minnesota, U.S.A.
Copyright©1996 by the Regents of the University of Minnesota
本书中文简体字翻译版由美国明尼苏达州明尼阿波里斯市明尼苏达大学
出版社授权出版。
湖南省版权局著作权合同登记号:图字18-2017-008

本书由新世纪当代艺术基金会资助出版

分辨率:当代录像实践

出版人:李小山
策划:录像局
编者:(美)迈克尔·雷诺夫,埃里卡·祖德堡
翻译:钟晓文等
责任编辑:刘迎蒸 彭勇
封面设计:刘迎蒸 罗紫依
版式制作:周智兰
责任校对:彭慧
出版发行:湖南美术出版社(长沙市东二环一段622号)
经销:湖南省新华书店
印刷:长沙超峰印刷有限公司(宁乡金洲新区泉洲北路100号)
开本:710×1000 1/16
印张:29
字数:400千字
版次:2016年12月第1版
印次:2017年10月第1次印刷
书号:ISBN 978-7-5356-7017-5
定价:88.00元

[版权所有,请勿翻印、转载]

邮购联系:0731-84787105 邮编:41006
网址:<http://www.arts-press.com>
电子邮箱:market@arts-press.com
如有倒装、破损、少页等印装质量问题,请与印刷厂联系调换。
联系电话:0731-87878870

致 谢

本书是一本令人期待已久的书，是对先前的论文集《分辨率：录像艺术批评》的接续。该书由洛杉矶当代展览馆（LACE）出版于1986年，由帕蒂·波德斯塔联合一个展览与同名专题座谈会一起编写。那部论文集引发了LACE录像编辑委员会内部的一系列讨论，涉及缺乏材料证明录像是一种艺术形式，也涉及缺乏收集材料以描述1986年以来这种媒介的历史、巨变与快速发展。

许多人为本书付出了时间与精力。本书得以完成，非常感谢之前的分辨率项目、现在与过去的LACE理事会成员与工作人员、LACE录像委员会、美国艺术基金会。我们要特别感谢LACE执行董事格温·达里恩，在其耐心审视下，这个项目得以产生，同时要特别感谢那些在不同阶段为本书做出贡献的LACE相关人士，包括LACE录像委员会成员与LACE董事会主席彼得·柯比。要特别感谢以下LACE录像委员会展览策划委员会过去与现在的成员：克莱尔·阿圭勒、南希·布坎南、大卫·邦恩、温迪·克拉克、艾德·德拉托尔、弗朗西斯·萨洛米·雅斯帕纳、史蒂夫·费京、约翰·戈斯、乔安·汉利、比尔·霍里根、奥·范米拉亚·马卡拉、布兰达·米勒、帕蒂·波德斯塔、亚当·索契、埃里卡·祖德堡、布罗斯·米本。我们也要感谢LACE先前的执行董事乔伊·西尔弗曼与罗伯托·贝多亚，同时要感谢先前的LACE录像协调员安妮·布雷、阿达妮·甄妮克、汤姆·丹尼森。

还有一些人为本书出版提供了几个月的无价帮助，其中包括秋叶原、克里斯汀·琼斯，林恩·柯比、凯瑟琳·麦克休、罗廷格、马里塔·斯特肯、卡桑德拉·摩根。最后，我们感谢明尼苏达州大学出版社的佳纳克伊·巴赫，她为我们提供了非凡支持。在这似乎没完没了的作者授权、写作、编辑、手稿准备等各项工作中，她保证了我们工作的稳定推进。我们受益于她那罕见的兼备的批判精神、专业水平与宽容心。

目 录

1 /	导言：解析录像 / 迈克尔·雷诺夫 埃里卡·祖德堡
15 /	第1章 录像记忆的政治学：电子的涂擦与铭刻 / 马里塔·斯特肯
27 /	第2章 阐释日常生活：艺术家的录像与社会空间生产 / 克里斯汀·坦布林
44 /	第3章 录像中的艺术影像 / 莫林·图里姆
68 /	第4章 录像：存取媒介 / 小泽哲夫
79 /	第5章 审视录像：录像心理学与电影 / 约翰·贝尔顿
93 /	第6章 影像 / 雅克·德里达
99 /	第7章 录像忏悔录 / 迈克尔·雷诺夫
124 /	第8章 电子僵尸：历史与失忆症的另类语言之注释 / 埃里卡·祖德堡
148 /	第9章 林恩·赫什曼：自传影片的主体 / 大卫·詹姆斯
159 /	第10章 渴望生命的真谛 / 罗赞娜·阿尔贝蒂尼
176 /	第11章 世界的图像 雷蒙·贝卢尔
193 /	第12章 门槛上的居民 比尔·霍里根
201 /	第13章 有效性假设 格雷格·柏多维兹
215 /	第14章 饶舌 马龙·里格斯
219 /	第15章 性谎言与录影带：加拿大性录像简史 萨拉·戴尔蒙德
240 /	第16章 特邀评论员：身体政治：奇卡诺实验录像的多元自我 安·A. 诺列加
267 /	第17章 瞄准：文化抵抗的录像技术 莫妮卡·弗洛塔
296 /	第18章 录像：文化与社区的政治 罗恩·伯内特
318 /	第19章 胚胎组织：生育权与激进者的业余录像 帕特丽夏·R. 齐默尔曼
351 /	第20章 女性的侵越 劳拉·基普尼斯
366 /	第21章 朱莉·赞度的原始场景与女同性恋表述 朱迪斯·梅恩
382 /	第22章 婚礼录像及其产生 詹姆斯·莫兰
409 /	第23章 电视之后的视像：技术文化融合、超媒体与新媒体艺术领域 迈克尔·纳什
429 /	论文作者简介
433 /	索引
459 /	出版后记

导言

解析录像

迈克尔·雷诺夫 埃里卡·祖德堡

在《观察者的技术：论 19 世纪的视觉与现代性》的导言中，强纳森·科拉瑞建议，随着与数码技术、计算机成像、虚拟环境头盔、纹理映象等相关联的“无情抽象”的兴起，我们有必要追寻现代与多样化视觉模式的“初始点”。¹ 这些新兴视觉文化的技术，所生成的“空间”无需借助事先存在的参照物。科拉瑞认为，现代性与传统视觉模式及其稳定表述空间的崩溃同时发生，视觉的“开放”与大约三百年前发明的针孔照相机的僵硬线性视角形成对比：

但与一种超验视觉基础的最终崩溃同时发生的是，出现多种方式记录眼睛的活动，并管理、提升其生产力，防止其分散。因而，资本主义现代化的至关重要之事是，在摧毁传统视觉领域的同时，产生了强制视觉注意力的技术，使感觉合理化，并管理知觉。²

据此，科拉瑞描述了一种自由与压制之间的历史张力，这种张力伴随 19 世纪转向一种价值与交换的新文化经济，在这种文化经济中，大量生产的摄影符号如同货币形式自身一样开始流通。当表述及其视像摆脱早期的模仿制约时，各种强大的社会力量被引导去控制并利用这些新的可能性。³

1993 年 6 月 21 日，一个名叫“健康权”的组织发起一次“畅所欲言，美国！”的巡回活动，一个横穿美国约 2092 千米的奥德赛之旅，沿途停靠 68 座城市与无数景点。活动由“临终关怀和家庭护理”基金会组织，赞助机构包括：优生优育基金会，美国州县和市政工人联合会与美国老年人委员会。“健康权”组织发起巡回活动的首

要目标，是给美国人有机会对美国医疗制度畅所欲言，其时立法者与专家正在讨论美国医疗制度的未来。⁴这次活动的关键在于：“健康权”组织那辆长途跋涉的箱式货车中，一组摄像机与编辑设备用于记录与整理成千上万美国公民的思想、经历与诉求。一个多月之后，活动组织者给美国总统与国会提交了有史以来的第一个录像请愿。请愿录像长达6小时，基于70小时的原始录像编辑而成。“健康权”组织的请愿提供了形象化的视听记录，记录了民众对美国医疗制度的集体诉求，给国会带去了几百个美国人的话语与形象，他们中许多人正面临疾病经济困难、甚至死亡。

卡洛琳·马文从文化主义视角探讨19世纪后期新通信技术的社会影响。她的研究证实了科拉瑞的关键观点。她指出，新媒介形式建构或重构社会阶层与等级制度的现存模式。马文并不聚焦于具有工具性知识释放系列效应的技术，而是极细致地关注新兴媒介形式确立、质疑、重释社会力量的方式。据其分析，相较于媒介实践及科学设备社会应用的发端，设备本身并不具有争议：

这里使用不同模型。在这里，交际焦点从工具转到戏剧，戏剧中各种现存组织以任何能用的方式一直谈判权力、权威、表述与知识。新媒介通过提供新平台闯入这些谈判，这些新平台中，原来的组织彼此面对。……新实践并不直接源于激发这些实践的各种技术，而是源于那些不再适应各种新环境的旧实践。⁵

科拉瑞与马文的作品都提示，各种新技术并非有所示那么新；这些技术的体验关涉更早更熟悉的媒介，即那些新技术挑战并破坏的媒介。在那些人们熟悉的专业的共同体环境中，那些媒介竭力控制那些新兴文化形式所拓展的社会机会。马文认为，拓广审视19世纪晚期新电子文化的宽广视域，其结果是，聚焦产生于熟悉的文化、政治、地理资源的单向交流，而并非关注“更具平等推测而无法预测冲突风险”的双向交流。⁶这种二冲程行为的影响——技术蕴含的扩展性可能导致对监管收缩的保守反思——可在本书论述20世纪晚期录像实践的论文中感受到。

1993年12月，宇航员凯瑟琳·桑顿与托马斯·埃克斯成功进行了太空行走，以价值1.01亿美元的照相机更换了受损的广角行星式照相机(WFPC)。广角行星式照相机是价值15亿美元的哈勃太空望远镜上的主要科学工具，已围绕地球运转工作

大约三年半时间。⁷ 同时，宇航员校正了哈勃太空望远镜上直径 2.4 米的主镜，新安装相机重达 285 千克，里面有 8 架推进实验室研制的 CCD（图像传感器）成像探测器，这显然是史上最精密的电子成像设备（或照相机）。⁸ 以哈勃太空望远镜作为一种超级望远镜镜头，这种照相机可以拍摄并传输 13679 千米之外的一只萤火虫的图像，照相机可以“清晰”看到离地球 120 亿光年之外的物体。⁹ 第二代广角行星式照相机是一种摄像机，其景深可达数光年。

从国会大厦到遥远的外太空，录像的确正在改变我们的文化与世界。纽约遭炸弹袭击之后，1993 年世贸中心恐怖袭击案的调查者，使用装有传感器与摄像机的机器人探测器，探测受损大楼深处的不稳定弹坑，生成特写镜头以做受损评估，这是肉眼所无法做到的。¹⁰ 在洛杉矶，使用便携式摄像机的市民已组成“志愿监控团队”，支持社区进行犯罪监控。志愿者录像监控被一位警官称为“未来的犯罪斗争技术”。这些录像监控在一年内帮助警方抓获了 40 多个犯罪嫌疑人，同时强化了公民参与维护法律的意识。西雅图、坦帕市、巴尔的摩、波特兰与诺福克的警察局正在研究洛杉矶的这个项目。¹¹ 在乔治·霍利得摄录罗德尼·金殴打案后，洛杉矶警察局开始在巡逻车上安装摄像机。美国的社区团体捐赠摄像机，减少了试点计划的开支。¹²

然而，这种帮助警察监控大众的技术也可转而针对那些合法公司。的确，本书的许多论文让我们注意到相同摄像机设备的独立与对抗性使用，让我们注意到监控银行、便利店与私人领地无形边界的摄像机设备。在讨论圆形监狱时，福柯提出监控的倒转可能。圆形监狱是 18 世纪末设计的一种罪犯监控系统，是英国哲学家杰里米·边沁设计的。这是一种透明社会的蓝图：一个所有地方都清晰可见的社会，一个知识与社会交换毫无障碍的启蒙主义梦想。然而，实际上，圆形监狱利用中心点的完全可见性，监控周围所有的一切。在当代文化研究中，圆形监狱常成为一种试金石，考察监控技术的反乌托邦观念。这种观念认为，监控技术可帮助监管人员进行彻底的监控。然而，福柯坚持认为，圆形监狱是一种混淆监视主体与客体的机器：

这的确是这种思想及其应用的残忍方面。在这里，一个人并不拥有一种完全掌控手中并独自且全然针对他者的权力。这是一台机器。每个人都被其抓攫，权力实施者与权力实施

对象都一样。在我看来，这是深嵌于 19 世纪社会的特征。权力实质上不再被认为是个体与生俱来所拥有或施行的东西；权力成为无人拥有的机器。¹³

就此观点而言，监视从来就不是一种无瑕疵、单向施行的权力；警察自己也会被同样的机器所拍摄，如同他们坚持不懈追踪的犯罪嫌疑人一样。

洛杉矶警察局负责处理群体性事件的警官戴维·加斯科的最近声明表露了一种敏锐意识，事实上，洛杉矶警察局并不拥有其所部署监控设施的专有权：“我们全都必须认识到，1994 年洛杉矶警官的一切所为均在显微镜下。……无论是为了电视新闻、电视纪录片、其他警察部门，或普通市民，我们的行为必须如同置身中心舞台，各种摄像机正关注我们的一举一动。”¹⁴

加斯科的言辞系根据警察局长威利·威廉的决定而发。威利·威廉决定，允许《警察》节目组拍摄洛杉矶街上的警察执行公务。在 1994 年 6 月 17 日傍晚警察追捕辛普森的电视现场报道语境下，这些拍摄现在也许得到了最好理解。天上布满大量争抢最佳拍摄角度的新闻直升机，那辆白色福特野马后面紧跟着令人匪夷所思的警车车队，公路两侧的支持者常常堵塞高峰时刻的交通；许多美国人开着电视收看这一情景剧的发展。在辛普森向警察投降之后的新闻发表会上，加斯科承认，警察与其他人一起观看了电视报道；的确，执法情报资源远不如那些电子的新闻采集者。在第二天早晨的报纸中，电视评论员霍华德·罗森伯格尖锐地指出这种不平衡：

不久警察来了，数量极多，媒体数量也极多。大约下午 2:30，2 频道与 4 频道的直升机停在房子上空。然后，2 频道在地面进行现场报道。然后，洛杉矶 KTLA 电视台 5 频道在空中进行现场报道。然后，洛杉矶 KCAL 电视台 9 频道在地面进行现场报道。然后 11 频道与 KCOP 电视台 13 频道在空中进行现场报道。尽管 7 频道的新闻车被堵在路上，但最后也会抵达那座房子，加入那群高客传媒与其他正在等待观看表演的人群。这个地方已被包围。¹⁵

随着 NBC（美国全国广播公司）切断对 NBA（美国职业篮球联赛）决赛的现场转播而加入 ABC 与 CBS（哥伦比亚广播公司）的现场报道，整个国家呈现了一种真正无与伦比的戏剧表演奇观。当然，这场警匪追逐的自由媒体报道，一开始就加剧了对洛杉矶警察局案件掌控的各种预测。加斯科相信，警察自己也成为无休止的

公共监控对象（“我们的行为必须如同置身中心舞台”）。这种监控某种程度上无人可事先预料。

如果我们考虑到福柯把圆形监狱描述为“一种全然循环不信任的设备”¹⁶，那么我们可以开始把摄像机看成一种具毛细血管功能的信息来源。通过摄像机行使循环监控，此再现（监控）方式——通过一台不贵的摄像机或一架正寻找新闻的电视台直升机——得到广泛普及，它实际无处不在，消解了一种有意义的国家垄断。录像已在国家、企业与个体之间的权力平衡中扮演重要角色，尽管公民的权力只是一种纯粹可能性。

在以上提及的所有实例中——录像请愿、星际相机、机器人探测器、监控眼，录像技术已超越艺术家录像的艺术表现或艺术探索功能，而包含记录媒介的所有话语功能：记录、保存、劝说，与分析事件——公共与个体的事件、地方与全球事件。录像功能正在以一种惊人的速度变化。¹⁷正是意识到这种易变性，意识到录像的社会应用的拓展，随着 20 世纪的终结，本书努力描述、评价与批评那些显见的录像实践领域。录像技术的普及运用虽只有 60 年历史（索尼便携式摄像机于 1965 年引进），但录像技术不断让那些记录科技发展的学者吃惊，那些记录者会把录像定位为艺术媒介、营销工具、新闻收集工具或业余录制设备。在本书中，我们希望检验录像文化的某些已接受的边界。作为本书编者，我们已搜寻到完全支持我们论述录像无处不在与千变万化的权力的论文，而无需依靠技术的具体化或实践者的记录传记。

尽管注意到电子声像可能的新视域，但本书首先考虑的是媒介实践而非技术手段。对新通信形式的关注经常强化决定论者的历史性阅读，使之把技术当成脱离了活跃的社会关系网络的仪器或技巧，似乎它能在一夜之间引发剧烈变化。在《马克思主义与文学》的“从媒介到社会实践”这一章中，雷蒙·威廉斯认为，一种“媒介”常常是一种社会组织形式，从来就不是一种抽象或自发的力量。威廉斯力图重建“实践的完全意义。实践总被定义为在某些必要社会条件下为某一具体目的而针对物质的劳动¹⁸。”威廉斯的文化理论创造性地与历史唯物主义相联系（即“文化唯物主义”）。他长达 20 年的文化理论热情为此项目提供了灵感，此项目意在全球视野下评估当代的录像实践。

《分辨率》一书，汇集原创性批评论文，力图改变论述与思辨之话语。在这些论文中，录像作为媒介与实践已投入历史进程。因而，本书的焦点并非在于通常意义上的“录像艺术”或具有自主媒介基本特征的录像，¹⁹而在于涉及正在发生的文化、美学、政治进程与活动的录像——作为当代表述的一种来源与载体，录像以具体且有时令人吃惊的方式，与各种文化和批评话语关系紧密，是另一种文化与批评话语。本书呈现的代表性实例，从各种可能进入录像制作的语境与内容。这些论文来自不同的文化领域：艺术家、独立电视制作人、媒体活动家、另类空间与博物馆的策展人、项目策划者、批评理论的边缘学者。

这些论文力图把录像作为一种全球媒介，许多章节的语境或关涉语境远离标准的欧美艺术录像史。小泽哲夫把录像理论化成一种表现媒介，而非录制保存与呈现的一种媒介。白丽莱茜·雷诺认为，录像出现在中国，成为一种更便利，常常是更基础的电影制作。安·诺列加分析了奇卡诺实验录像制作者，并认为这些制作者把西班牙传统拓展到拉丁美洲，拓展成 20 世纪 60 年代后期的拉丁美洲叙事艺术。无论是小泽哲夫的理论化——描述基于其数十年对日本表演与装置作品的考察，还是白丽莱茜·雷诺对中国录像的论述，或是安·诺列加对奇卡诺实验录像的分析，这些论文都认识到文化语境与历史使命的特殊性。这些论文也注意到技术与概念的变化，这些变化已重塑 20 世纪 90 年代的媒体艺术领域，无论在美国还是在全世界。

传统媒体特质理念的崩溃标志了 20 世纪 80 年代的终结。录像与电影在美学地位上并非完全对立。曾被认为不可动摇的电影已进入多种多样的播放系统，不再依赖集聚的大批观众。用户编辑系统的出现，越来越精密的录像使用模式，使家庭的录像制作越来越接近公开放映的水平。同时，制作者通过电子邮箱、卫星、电子杂志交换、与 QuickTime 公司计算机视频记录进行的二级活动，重新定义我们的时基媒介。需有固定场所制作与接收图像的理念已被抹掉，而当代媒介形式的“本质特征”逐渐被削弱并被描述为一种有用工具。技术驱动的物质与环境变化已把电子媒体置于信息高速公路上，在那里，“录像美学”或“录像文化”这样的整体性指称几乎未保有任何象征力量。

该是补充媒体词典、改造与增添媒体文化词汇的时候了。然而，标志《分辨率》

这本书的词汇增添并非一种自由主义的意识形态残存，通过重复丰富多彩的新技术，检验那些混淆绝对论或矛盾的具体概念边界。詹姆斯·克里福德写到，文化身份是并发性而非本质性的；我们是集合体，身处一个包含各种信仰与确定性的庞大网络——遗传与社会之网络。²⁰ 20世纪90年代的录像同样是一个值得关注的混杂领域，同时保持着断裂性与多义性。因而，这些文章呈现的知识都具有具体语境与特殊性；各种特定问题从不同批评视角追问各种被传播的文化对象。然而，如果我们不得不放弃追寻电子媒介的全球化知识，那么我们也并未依赖纯粹的相对论。有一种政治学弥漫在这些文章中。

诚然，这本论文集的编辑是出于讨论被边缘化作品的需要，那些被边缘化的录像被迫在各种缺乏体制支持的场所寻找自己的观众。对我们而言，这些作品与文化实践值得我们对其进行集体研究；这些作品需要批判性地看待，需要给予一个激发争辩的空间——作为先锋电影与录像经典之外的另一类型。《分辨率》开始是对“洛杉矶当代录像展览”集体制作任务的一个回应，这个展览推出的制作与倡导模式，非常近似于20世纪80年代早期的其他艺术与媒体艺术中心。这个模式意在批判某些霸权主义的文化体制——博物馆、广播电视、电影节，但延续了其他地方的文化批判传统（尤其是20世纪60年代的实验或另类电影录像展览）。在美国，这种传统的另类场所包括电影方面的——千禧年电影工作室、制片人实验电影院、电影论坛、太平洋电影档案馆，与录像方面的——飞雨视频集体、录像自由集体、录像自由美国。

随着美国另类媒体历史在新一轮历史挖掘、调整、衰竭与重生中被重新发现，回顾“洛杉矶当代录像展览”的初始功能很有意义，尤其作为本书的一个前述语境。若先前的那些文化场所被绝望地官僚化，或被政治保守派、抵制新生事物者控制，另类场所则不得不被改变成边界的、边缘的或亚文化的存在。“洛杉矶当代录像展览”正是在这种语境下产生的。一群艺术家策划当代媒体的集体展出，一位导演所管理的另类空间的展出作品同样挑战了艺术领域已接受的各种观念。以这种方式展出的作品只可能不拘一格、富有争议并一直变化。《分辨率》的存在，成为对“洛杉矶当代录像展览”委员会的活动与激情的一种批判性补充。

道戈·霍尔与萨莉·乔·费弗的《阐释录像：录像艺术研究》的出版亦有助于

强化我们的关注焦点。该书出版于本书的计划阶段。《阐释录像：录像艺术研究》的出版，促进了当前艺术语境下最多样化而深刻的录像批评写作。我们的论文集现在能更自然地拓展到那些广播电视或艺术世界之外的新研究领域。

我们也曾想象把《分辨率》置于一个更宽泛的全球范围。为此目的，我们列出了一些为全球独立录像创作提供材料与概念支撑的作者和录像制作者——在美国、日本、法国、意大利、巴西、中国、加拿大与墨西哥的作者与录像制作者。考虑到当前另类媒介制作与流通的结构正在转化，既不遵守语言学边界，也不遵守民族边界，因而保持多样性的批评方法与地缘政治对象对本书论文似乎弥足重要。

我们关注独立录像制作，无论其是否属传统意义上的“艺术”类别。本论文集的关注对象包括：录像装置艺术、单声道录像、“实验”录像、广播介入、有线录像、交互式录像、计算机生成录像、实验纪录片、家庭录像、录像记录服务、录像影集、录像的民族志的应用与意义。本书论文亦开始关注这些分类方式内在的教育学问题。随着新媒介形式的不断发现与其观众群体的培育，论文也关注新媒介形式的发展方向与新兴结构。

然而，我们对新事物的意识通过关注先前发生之事，尤其通过关注媒介形式的政治应用而得到强化。本书许多论文审视了已出现 30 年之久的便携式录像技术。这种便携式录像技术持续发展出新的应用方式，以应对特别的社会需要，其中许多应用出现在性别领域。威廉斯认为，媒介实践可满足“某些必要社会条件下的特定目的”。这一认识在格雷格·柏多维兹所论述的艾滋病活动者的社群录像实践中得到鲜明阐释，也在帕特丽夏·齐默尔曼所审视的女性生育决定权运动的新媒介策略中得到鲜明阐释。诚然，多元的性别政治学成为本书论文的主要领域。萨拉·戴尔蒙德煞费苦心地绘制了加拿大的色情图片国家审查制度史，包括国家强制的内容限制之演变，以及这些内容限制所激发的对抗性录像作品与社会运动。劳拉·基普尼斯论述了女性艺术家制作的作品，这些作品代表了 20 世纪 90 年代的“坏女孩”趋势：女性对那些基于性别的长篇大论与陈词滥调的悖逆，抹杀了所有令人舒服的固定身份之理念。朱迪斯·梅恩的论文探讨了朱莉·赞度的录像作品。在论文中，赞度的作品被当作明确的女同性恋者的表述，其声像模式重塑了浪漫爱情、母女关系甚至姐妹关

系的接受概念。马龙·里格斯的“饶舌”回应了其划时代录像作品《饶舌》（1989）所引发的狂热。该录像作品混合了自传与黑人同性恋主体性论战，里面充斥大量对权力的谩骂，其连锁反应在1992年的总统选举中都能感觉到。²¹ 比尔·霍里根采取不同策略，论述了艾滋病对网络电视日间肥皂剧的渗透。这种日间肥皂剧无法在黄金时间记录或戏剧化这种传染病。然而，霍里根指出，“在死亡方面，没有人做得比肥皂剧更好”。

《分辨率》中许多论文都探讨录像对美国及世界各地日常生活结构的介入。莫妮卡·弗洛塔的论文探讨了亚马孙河流域卡亚波印第安人部落的录像应用。论文指出，媒介实践在他们的有效多元使用中得到最佳理解；卡亚波印第安人的录像应用满足了一系列社会需要（仪式的记录、村庄之间的交际、社会等级的确认），同时在其日渐成为国际媒体关注点后创造了其他社会需要。罗恩·伯内特的论文提倡应更多审视另类录像在北方或南方的社区录像传播中所具有的意义与广泛性。伯内特提出，“授权”修辞弥漫于争取媒体转播权的重要斗争中，这种修辞应用枉顾历史，几乎完全忽略了我们已知的传播接收之变化。詹姆斯·莫兰分析了婚礼录像，认为婚礼录像是商务录像市场的一个新领域，从而证明技术可被快速利用及服务于社会需要，并在此情况下为可观价格提供一种公共仪式的个人化记录。

本书其他作者分析了新兴文化形式与残余文化形式之间的动态界线，分析了录像发展、阐释以及常常取代各种前驱技术的方式。这些论文探讨了录像与收音机、照相机、电影、电视、绘画、行为艺术以及文学之间的关系，开始追溯录像的具体起源媒介，然而，浮现的真相远非寥寥数语所能概括。威廉斯警告我们要提防这种简单化尝试：

其在“媒介”独立特质的假设中达到极致。根据一种理论，“媒介”被认为不仅决定其交际“内容”，而且决定交际发生中的社会关系。在这种流行的技术决定论中（如麦克卢汉的理论），“媒介”（形而上学意义上）是主人。²²

浮现的真相迥异于我们对一种媒介的当下认识与历史认识，这种媒介，以及支

持此媒介的批评理论如何提供平台在另一格式之中拓展其新的可能性？雅克·德里达论述了确定一种“新艺术”之特征的困难，因为“新艺术”缺乏一种现成话语。最后，德里达放弃找寻录像的基本元素，而认为录像的限定性术语只能出现在历史进程中，通过“一种积极、警觉、无法预测的方式扩散”。

其他作者试图建构录像与其前驱形式的历史关联。约翰·贝尔顿认为，忽视“录像”声音技术的重要性，已束缚当前新兴录像的历史意识。正是“录像”的词源阻碍了那种历史意识。莫林·图里姆通过观察长达数世纪的架上绘画艺术传统，寻找当代录像艺术中一个重要趋势的前驱。图里姆的论文呈现了玛丽·露西·蒂埃里·金策尔、道戈·霍尔这些艺术家如何在电子媒介中创作作品，回应并发展后文艺复兴绘画中的独特美学探索。雷蒙·贝卢尔的文章指出，历史关联非常关键。通过对伍迪·瓦苏尔卡《记忆术》的微观分析，贝卢尔把早期独创性的电影文本细读分析拓展至录像领域。

本书许多论文表达了对美学问题的共同兴趣，很多时候通过探究特定录像艺术实践的理论内涵去探讨美学问题。马里塔·斯特肯、埃里卡·祖德堡、克里斯汀·坦布林审视了艺术家的作品，挖掘这些作品中错综复杂的记忆、历史与电子记录。斯特肯关注生成于“视频记忆”录制中的记忆建构，坦布林则关注录像所占据的社会空间及其与内在言说的关系。在让·吕克·戈达尔、亚历山大·克鲁格、马克·卡林、迈克尔·克里尔、简·皮科克、珍妮丝·田中的作品中，祖德堡仔细审查其中的历史、记忆与悼词之表述，把这些作品当作历史叙事的另类记录。罗赞娜·阿尔贝蒂尼研究录像时间与录像语法的重建及崩溃之间的关系，以及录像时间与现实的哲学建构之间的关系。大卫·詹姆斯先前曾探讨过电影日记与其文学前驱的关系，现在则研究林恩·赫什曼录像日记的独特性。迈克尔·雷诺夫认真研究新兴的第一人称录像忏悔。在他看来，由于录像具有私人制作与消费的潜在功能，录像被理解为特别适合激发自我拷问的一种设备。此外，雷诺夫认为，在非霸权语境中生成与交换的录像忏悔，不仅可成为自我理解的有力工具，亦可成为双向交际的有力工具。最后，迈克尔·纳什撰写了录像的前景，确认了独立录像制作与媒介艺术在未来的审查制

度斗争与日渐减少的公共资助方面的重要性。纳什大致描述了当前的技术转换及其在与企业控制斗争中的大好机会。利用这大好机会，艺术家、批评家、展馆策划人与活动家可以建立必要联盟，从而创建一个读者共同体，寻找新的理念，维持一种可靠的另类文化。

电子成像设备发展史的写作也许应提及这种媒介日渐拓展的信息保存与显示潜能。从一开始，电视图像的解像力，即图像清晰度，清晰分辨两个微小且紧密相邻物体的能力，不如 16 毫米与 35 毫米电影以及静照摄影的解像力。²³在此基础上，电视保持了这种可怜关系，每帧信息量少于电影每帧信息量。每帧 525 扫描线的美国标准(彩色图像大约只有 280 有效扫描线)无法与每帧 1000 扫描线的 35 毫米电影相比。当然，高清晰度电视与数字化录像信号已弥补了光化学解像力与电子成像设备解像力之间的差距，但整个对比模式从设计的一开始就有缺陷。新兴文化形式倾向于根据其前驱形式的标准来进行评估，而且常常被发现有缺陷；前驱文化形式的感知不足也许可以很好地掩盖新形式的威胁。一种新兴媒介所具有的特征与能力，要求重新评估老的标准与测量方式，重新想象测试值标准。这当然同样适用于录像与电影之间的美学关系。一些录像艺术家与批评家在 20 世纪 70 与 80 年代时就注意到，视频调色板、视频纹理、音频功能与视频帧率[NTSC(美国国家电视标准委员会)制式二次扫描 30fps 的视频帧率截然迥异于电影的每秒 24 帧]使录像区别于其他活动影像形式。电子影像复制世界的随后变化——激光碟片、CD-ROM 等——都具有它们自己的一系列特征。

在本书中，我们以另一种方式探讨录像的“分辨率”问题，并非基于技术习惯为此对象提供鲜明边界，而是提供一系列不同的批评角度——多维的角度，甚至是析取概念与意识形态的矩阵，通过这些批评角度来了解作为一种当代文化现象的录像。在此导言中我们已注意到，20 世纪 90 年代电子媒介激增的形式、功能、应用与效果需要这一领域多元性。我们编撰此书，并非只为“分辨”书中所提问题。我们希望，这些论文可以引发讨论、思辨、论争，最终引发关于录像所有表现形式的新思考。

注释

1. 强纳森·科拉瑞,《观察者的技术:论19世纪的视觉与现代性》(马萨诸塞州,剑桥:麻省理工学院出版社,1990),第1—3页。“肉眼的大多数历史性重要功能正被一些实践所取代。在这些实践中,视觉图像不再需要参照‘真实’、视觉感知世界之中的观察者位置。如果说这些图像参照了什么,那么可以说参照了无数的电子数据。渐渐地,可视性将被置于一种控制论与电磁场领域之中,在这里,抽象的视觉与语言学要素完全一致,在全球消费、流通与交换”(第2页)。
2. 同上,第24页。
3. 一些文化批评者已从许多不同视角探讨了这种划时代的变化,其中包括瓦尔特·本雅明[《机械复制时代的艺术作品》,选自《阐明》,汉娜·阿伦特编,哈利·佐恩译(纽约:肯出版社,1969)]、米歇尔·福柯(《规训与惩罚:监狱的诞生》,艾伦·谢里丹译[纽约:万神殿书局,1979年])、让·鲍德里亚[《仿真》,保罗·福斯译(纽约,1983)]、约翰·泰格[《陈述的负担》,(阿姆斯特:马萨诸塞大学出版社,1988)]。
4. “通过发出美国人民在政治进程中的声音,健康权运动组织试图填补医疗改革争论中的空白。医生、医药公司与医院全都有资金充足的游说团体。健康权运动组织是人民的游说团体。”[“畅所欲言,美国!”,一个由健康权运动组织举行的新闻发布(“健康权运动组织是一个全面关注医疗改革的非营利性联盟”),位于华盛顿特区C街513号,邮政编码N.E.,20002—5809;202/547—6586(n.d., n.p.)]。参加“临终关怀和家庭护理”基金会并缔结联盟的赞助组织包括:渐冻人协会、美国州县和市政工人联合会、护理学院、儿童福利联盟、美国临终关怀协会、优生优育基金会、美国家庭护理协会、美国卫生保健法律中心、美国消费者联盟、美国老年人委员会。
5. 卡洛琳·马文,《当老技术还是新时:19世纪晚期电子通讯之思考》(纽约:牛津大学出版社,1988),第5页。
6. 同上。
7. 罗伯特·李·霍兹,《宇航员快速更换哈勃照相机》,《洛杉矶时报》,1993年12月7日,A1、A28版。
8. 理查德·特里西·费恩伯格,《哈勃的修复之路》,《天空与望远镜》,1993年11月,第17页。
9. 罗伯特·李·霍兹,《修理哈勃大型照片的快乐》,《洛杉矶时报》,1994年1月14日,A1、A25版。
10. 约翰·J.高曼与威廉·C.伦佩尔,《纽约爆炸现场探测器应用机器人摄像机》,《洛杉矶时报》,1993年3月2日,A1、A10版。录像设备的这种应用与早期苏联导演吉加·维尔托夫的理论一脉相承,吉加充满激情地撰写了关于“电影眼”的论文,强调电影眼可以不断完善。以下文字摘自其1923年的“三人委员会”宣言,其中有关机器人、计算机生成图像,甚至智能炸弹的预测与乌托邦想象将震撼当代读者:“我们无法改进我们眼睛的构造,但我们可以无限地完善相机。……我是电影眼,我是一只电子眼,我,一个机器,让你看到我所能看到的世界。现在与永远,我从人类的静止中释放我自己,我要不停运动,我拉近物体,我远离物体,我在下面爬行,我在上面爬行。我与奔马并驰,我全速投入人群,我要比奔跑的士兵还快,我要仰面朝天,我要登上飞机,我要随着那些上天入地的物体而上天入地。……我的道路通向创造一个新的感知世界。我以一种全新方式为你解释你所不知的世界。”[吉加·维尔托夫,《电影眼:吉加·维尔托夫选集》,安妮特·迈克逊编(伯克利:加州大学出版社,1984年),第15—18页。]