

DV

DV

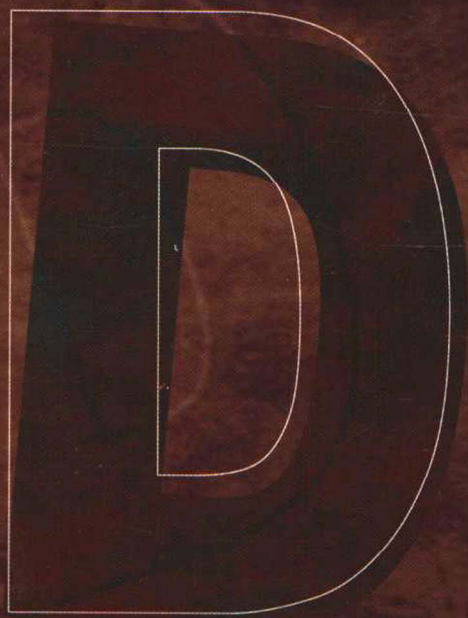
DV

< 新媒介艺术丛书 >

顾丞峰 主编

纪录与实验： DV影像前史

○曹恺 著○



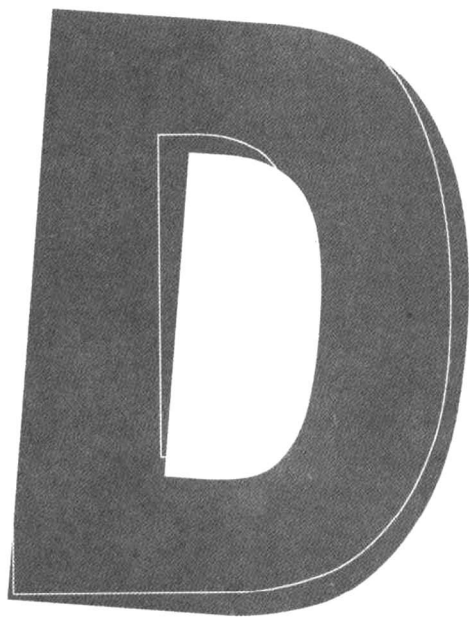
中国人民大学出版社

< 新媒介艺术丛书 >

顾丞峰 主编

纪录与实验： DV影像前史

○曹恺 著○



中国人民大学出版社

关于本书：

以DV数字技术为标签的第三次影像技术革命，在20世纪90年代末期以突兀的姿态入侵中国，引爆了一场前所未有的DV革命运动，由此深刻地改变了影像艺术在中国的人文生态环境。在纪录片领域和实验影像领域，影响尤为显著。经过短短数年时间的演变，在风起云涌的DV革命运动即将落潮之时，清理其人文历史、技术历史的线索，阐释新坐标上产生的一些新概念，已经成为影像艺术在当下之所急。

本书就在这样的背景下，纵向追溯了“纪录”和“实验”这两大影像类型的历史缘起，并切入到小型摄录器材的历史发展轨迹，探究了DV的技术历史渊源；同时，在国内DV革命运动的大框架下，横跨“纪录”和“实验”两大领域的交集，作了一次横向飞行的鸟瞰，并由此延伸到全球性的电影数字化转型趋势；最后对DV最终被学院化、商业化、大众化的可能性作了前瞻。本书是一部整合了数字技术历史和影像艺术历史的复合型著作，以全新的视角审视和阐释了DV对于影像艺术的革命性意义。

关于作者：

曹恺，生于1969年，毕业于南京艺术学院。曾在影视媒体工作多年，2000年后创立个人工作室，成为独立制片人、撰稿人、导演。自1994年起介入当代艺术领域，以录像、摄影、装置等为主要艺术媒介，多次参加国内外前卫艺术活动，参与策划了第一届及第二届中国独立影像年度展，是目前国内重要的录像艺术家。

学术研究范畴横跨录像艺术的创作及批评、非剧情片史、纪录片、实验电影等多个方面，曾在高校开设新媒体艺术、实验短片等边缘性影视课程。学术文章散见于《今日先锋》、《人文艺术》、《世界美术》等艺术类刊物。

<新媒介艺术丛书>

主编 顾丞峰

纪录与实验：DV 影像前史

曹 恺 著

Flash：技术还是艺术

王 波 著

Video：20 世纪后期的新媒介艺术

朱 其 著

摄影之后的摄影

邱志杰 著

责任编辑 / 黄晖菁

封面设计 / 袁 璐

版式设计 / 杜 敏

策划者言

从新媒介到新艺术

贡布里希的《艺术发展史》告诉我们，一部艺术史，实际上是一部图像观发展的历史。深受波普尔思想影响的贡布里希阐述了这个道理：艺术史是在艺术家在规定情境中不断设置问题和解决问题的过程中变化的。

但贡布里希对另一个问题没有多涉及，那就是在问题的设置和解决的过程中，艺术的主体、艺术家所使用的媒介并不是静态的；媒介的变化导致了艺术变化和艺术家的观念变化。这个问题在 20 世纪随着科学技术的日新月异，似乎越来越受到了重视。

这个理论的空缺终有大家出来弥补，那就是传播学的奠基者加拿大人麦克卢恩。他在代表作《人的延伸——媒介通论》中，振聋发聩地告知我们：在我们一般人的看法中，媒介仅仅是形式，是信息和知识内容的载体，媒介本身是空洞的、静态的、消极的，其功能在于完成媒介内容的传达，但事实上，媒介对媒介所传达的信息和知识内容有强烈的反作用。从媒介本

身来看,媒介的形式是媒介,媒介的内容和信息以及知识恰又是另一种形式的媒介,作为形式的媒介是积极的、能动的,对信息、知识有重大的影响,并决定着信息的清晰度和结构方式。

麦克卢恩在论述电影特性时说,电影是从机械化的切分性和序列性中诞生的,但电影从诞生的那一刻起就超越了机械论,转入了与文化有机联系的世界。依靠加快机械的速度,电影把人们带入了创新的外形和结构的世界,从线性连接过渡到外形轮廓。电影出现的同时,立体派出现了——立体派在二维平面上画出客体的里外、上下、前后等各个侧面,它放弃了透视的幻觉,而将精力集中到对整体的快速的感觉上。这是一种媒介的形式给另一种媒介带来观念变化的例子。

从人类原始的艺术记录——岩洞壁画,到实用器皿上的描绘,到礼器上的图案纹饰,再到轻薄便于携带的纸莎草、绢和纸,艺术的媒介经历了从只能固定放置到可以随意移动和展示的变化,在这个变化过程中,做画者和欣赏者的心态也由崇拜或装饰过渡到鉴赏与玩味。美国的一位艺术史家就认为,中国文人绘画的极其发达与中国画所特有的宣纸媒介的使用是紧密相关的——一位古代文人画家手拈长髯,目睹自家青绿山水画卷在众友朋的啧啧称赞声中徐徐展开时,那情景、那种心与物的和谐感,同样构成一幅天人合一的画面。

自从艺术进入20世纪,绘画、雕塑等传统媒介的老大地位受到了空前的挑战——伴随着科学技术的飞速发展,用来做艺术的新媒介层出不穷。传统艺术媒介在数量上的萎缩是个不争的事实。在我看来,新媒介的使用给艺术家带来观念上的变化

主要体现在：第一，是交互性与参与性。正像我们在装置和网络艺术中看到的那样，手点鼠标，你就可以成为游戏中的一方，甚至可以选择你所需要的结局，在给定的数种选择中，你暂时过一下瘾，虚假地麻痹一下自己。第二，是大众性与平民性。一方面媒介诸如DV、傻瓜照相机的易于使用使“人人都是艺术家”的说法不是停留在空泛议论而是进入操作层面；另一方面，艺术的易于参与使艺术的公共性更加突出，公共的艺术空间更加像汉娜·阿伦特所说的“一张平等的桌子”；第三，还是文化人念念不忘的前卫性。说到底，文化人还肩负着文化拯救的使命，那断断放弃不得。所以，人们仍可以在“摄影之后的摄影”和DV影像中捕捉到悲天悯人的呼唤和感受到解剖刀一样的犀利。当然，这种前卫性更多地与媒介的特性糅和在一起。观念导致媒介的变化还是媒介使观念簇新，这几乎是一个庄生梦蝶还是蝶梦庄生的问题，我们还是暂时不去管它。

本书将20世纪90年代以来国内出现的一些新媒介方式和重要的代表作品介绍给大家。几部书稿的作者都是长期浸淫于各自媒介领域的专家或专业研究者，拥有第一手的资料、第一线的观察、第一时间的叙述。相信每个读者阅后会有感觉：新媒介和它所代表的新艺术，就在你身边。它们也许将改变你的一些什么，毕竟这个世界一切都在变化，在一个信息爆炸、图像泛滥的年代，任何人面对这些鲜活的图像，都不会无动于衷的。

虽然一切在变，但我相信艺术还是有相对不变的东西，就是作为艺术内在的已存在了千百年的本质需求，艺术毕竟是艺

术，相信读者也会从中寻找到那些不变的东西。至于那个庄生梦蝶还是蝶梦庄生的问题，还是由读者您自己去作判断吧。

顾丞峰

2005年春于金陵

第一章 DV 入侵中国的前夜	1
一、中国的独立制片	1
二、第六代	2
三、新纪录片	11
四、独立制片的瓶颈	20
 第二章 第三次影像技术革命	 26
一、三次影像技术革命	26
二、影像技术革命的回顾	28
三、第三次影像革命：数字时代	34
四、影像技术革命的侧面：小型影像器材	37
五、最后的模拟时代	44
 第三章 DV 白皮书	 52
一、DV 横空出世	52
二、DV：微型冲锋枪	59
三、进入数字化桌面编辑时代	69
四、DV 的传播方式	75
 第四章 纪录和实验：分离和重叠的影像历史	 80
一、影像能指的两个极端：纪录和实验	80
二、第一部影像史：纪录的历史	82
三、第二部影像史：实验的历史	88
四、对实验的记录	98
五、对纪录的实验	106
六、DV 的纪录和实验	112

第五章 影像纪录的指向：真实记录与个人化写作	120
一、怀斯曼主义	120
二、小川绅介和山形电影节	125
三、从真实记录到个人化写作	127
四、20 世纪后 90 年代中国 DV 纪录片版图	133
 第六章 影像实验的极端：录像艺术	150
一、录像艺术诞生的背景	150
二、录像艺术之初	154
二、被载入观念的影像	157
三、录像艺术潜入中国	165
四、20 世纪 90 年代后期中国录像艺术地图	171
 第七章 DV 短片的身份	189
一、短片：一种身份暧昧的艺术存在形态	189
二、实验电影和录像艺术：短片的两个源头	197
三、中国 DV 短片的存在形态	210
 第八章 如何终极数字影像	229
一、颠覆影像话语权	229
二、遭遇丹麦 95 宣言	230
三、DV 和后第六代中国电影	238
四、民间到学院	250
 低微（代跋）	259

第一章
DV 入侵中国的前夜

一、中国的独立制片

中国的独立制片，确切地说是一场由多个群体或个体在各自的领域，在不同的时间，以不同的理由，分别发起的一场文化话语权力的争夺。

多年来中国的文化艺术被文革意识形态影响，虚假与谎言充斥着中国影像艺术。一些具有独立思想的电影工作者和艺术家希望能通过自身的努力，使得现实有所改变。

中国的独立制片发轫于 20 世纪 80 年代后期，成长于 90 年代。在 90 年代，体制外的、非官方化的独立制片在中国大陆得到了长足的发展，在 90 年代末期达到一个新的高度。

中国的独立制片从影像表述的内容上，可以分为叙事影像、纪录影像、实验影像三个相对分离的部分。

第一部分是剧情片（即传统概念上的故事片）的独立制片，它以第六代导演群体为核心和主体，包括少数海归派的独立导

演和制片人。它的起源地是北京电影学院。

第二部分是纪录片的独立制片,这是一个相对独立的运动,后来被称之为“新纪录片运动”。它包括两个既关联又分离的群体,一个是在官方体制内生存的具有独立思考行为方式的纪录片作者,另一个是完全脱离体制的自由个体纪录片作者。20世纪90年代早期的纪录片作者大都有在电视台工作的经历,他们有时无法进行真实记录,才选择了独立制片的方式。它的起源地是北京广播学院。

第三部分是实验电影和录像艺术的独立制片,它的作者群主要是当代艺术领域的艺术家。它的起源地是中国美术学院(前浙江美术学院)。

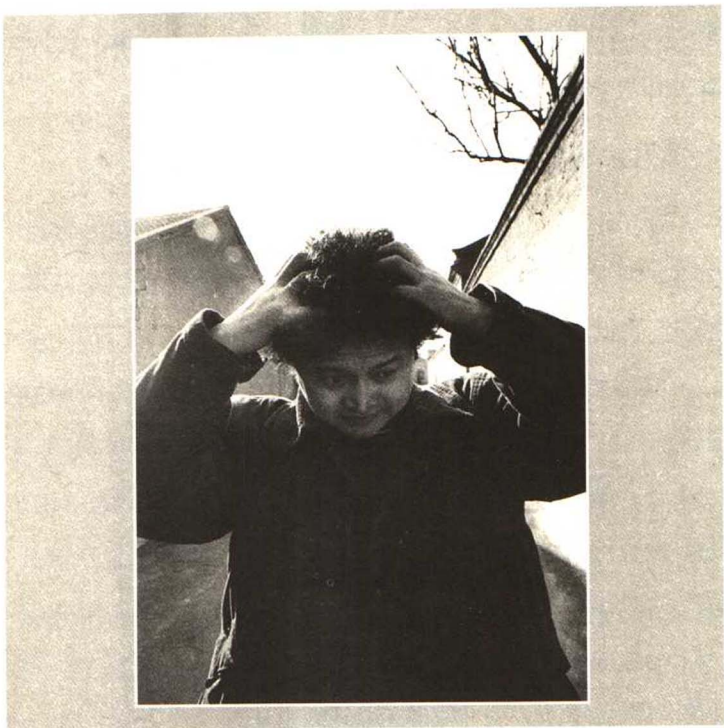
二、第六代

1. 第六代导演群体

“第六代”是一个电影剧情片创作群体的称谓,其广义范畴包括所有活跃在20世纪90年代,并以相对独立制片方式工作的青年导演群体。“第六代”的导演群主体是北京电影学院1989届、1991届导演系的毕业生,其中包括:张元、娄烨、王小帅、路学长、管虎等,其他导演也都和电影学院有关,如何建军出自导演进修班、王全安出自表演系、章明则是导演系教师等。

“第六代”的命名,最早来源于青年导演胡雪杨。1992年,他第一个在体制内拍摄了处女作《留守女士》,为了和“第五代”导演创作群区别开来,他给予自身新的定位,提出了“中国电

张元
肖全摄
1993



影的第六代工作者”的概念。

“第六代”一词被创作者自身确认后，媒体将之当做一个新名词大加炒作。这一名称后来受到戴锦华、郝建等文化学者和电影理论家的再度阐释，其语义变得更为宽泛，定位变得更为模糊，并由此衍生出“新生代电影”、“城市电影”等概念。

这一创作群体中有很多人并不完全同意自己被冠上“第六代”的称谓，但他们影片的内容与风格完全不同于第五代导演的影片。他们的影片多数以都市为故事背景，以极其个人化的叙事风格客观描绘了20世纪90年代社会转型期的都市边缘生

活状况。城市边缘人是他们的主要描述对象，以摇滚文化为背景的摇滚乐手成为不少影片的叛逆象征。

2. 第六代的制片方式

在“第六代”这个名词之后，被广泛涉及的是“地下电影”、“体制外操作”等这样一些概念。这主要和“第六代”导演群体的制片方式有关。

“第六代”的第一部作品，是1990年由张元导演的黑白电影《妈妈》，张元和他的同学王小帅共同策划了这个剧本。张元在未获得电影生产指标的情况下，从私营企业筹集到很少的摄制经费开机拍摄。这部片子采取实景拍摄，全部使用业余演员，编剧秦燕出演了片中主角。影片全部采用黑白胶片拍摄完全是为了节省经费，其中甚至包括少量彩色磁转胶的录像段落。直到影片全部摄制完成，他们才向西安电影制片厂购到厂标，并由西影厂送审发行。

1993年，张元与摇滚歌手崔健合作制作了彩色故事片《北京杂种》。他们断断续续地自筹资金，独立制作，彻底放弃了进入体制或与之在某种程度上妥协的努力。影片的拍摄过程与张元的MTV、广告、纪录片的制作交替进行。他的MTV作品在海外播出，其中崔健的《快让我在雪地上撒点野》还获得了美国MTV大奖。

同年，王小帅自筹十万元人民币，摄制了黑白故事片《冬春的日子》。何建军同样以自筹资金的方式摄制了黑白故事片《悬恋》，此后他在欧洲文化基金会的资助下拍摄了彩色故事片



《北京杂种》
张元
16mm 彩色
1993



《冬春的日子》 王小帅 16mm黑白



《邮差》。

1994年，管虎拍摄了彩色故事片《头发乱了》，这部影片的资金主要是由该片的女主演孔琳通过私人关系获得私人企业的资助，最后购买了内蒙古电影制片厂的厂标。

“第六代”导演与中国电影体制的关系十分复杂，在体制内外徘徊进出的导演在第六代中占了很大一部分，他们很多人都拥有体制内的身份，或者曾经拥有体制内的身份，后来放弃。他们给人的印象是一直在拍地下电影。其实自20世纪90年代中期以后，娄烨的《周末情人》和《危情少女》、章明的《巫山云雨》、路学长的《长大成人》和《非常夏日》、王小帅的《扁担·

《头发乱了》
管虎
35mm 彩色
1995



姑娘》和《17岁的单车》、张元的《过年回家》等，这些片子都通过了电影审查，并取得了电影厂的厂标。但是因为各种原因，通过后至今没有公映。

3. 禁片

独立制片方式下的电影作品虽然难以

《长大成人》 路学长 35mm 彩色



通过，拷贝卖不出去，但在国际电影节上却获得很高声誉。张元的《妈妈》未经许可便私自到三大洲电影节参赛，获得评委会奖和公众大奖，《儿子》获得了荷兰鹿特丹电影节的金虎奖，《东宫西宫》获得了阿根廷马格帕罗塔电影节的最佳编剧奖。

王小帅的《冬春的日子》于1994年获希腊塞索斯尼克国际电影节金亚历山大奖，并在1995年入选英国BBC评选的世界电影史百部影片代表作。胡雪杨的《留守女士》于1993年获埃



《东宫西宫》

张元

35mm 彩色

94min

1996

