



防护栏杆，饲养的家禽都可以自由飞翔——一个复杂的、有预谋的空间在被废置之后（未完成时），一个简单的生活系统在充分运转（现在时）。

影像的位置在哪？影像能否承担关系与功能的媒介？来自影像内部的关系是：某种结构与分类支持它的产品“输出”，就是说，你必须提供一个“窗口”，“窗口”的功能是沿“窗口”的边缘作一切割，制造“窗口”的完整性，这个完整性是以牺牲与“窗口”有关的事实为代价。我不能肯定哪个图象能够作为一种代表性发言？为什么发言？为谁？那么关系支持的图象是否具有经验意义上的完整性？作为传达，我是否能够传递下述的信息：

- 1、“我”与对象的相互关系。
- 2、尽量保持图象之外的共时关系。
- 3、1比1的时间。
- 4、这不是自然而然的风景。

我必须找到能够尽量少的衰减传递质量的方法，这个质量就是“测不准”的空间与事实。影像的连续性功能与空间的功能是否存在着类比？相对于外部，这个暧昧的空间是极其封闭的，相对于内部，使用者又是开放的，开放不来自交流，而来自于可以自由的支配空间，但也由于这种自由的宽泛，使这种唯一的支配权失去了意义。

问题（没有空间）

传统艺术（包括现代艺术），可以通过对于形式、语言方式、结构

的学习，使某种“阅读”变得可以单独的进行，公众通过固定的教育与积累，可以凭借自己的自尊与自信，去分享与占有这一种艺术的“发言权”、“审查权”。当代艺术的困境是失去了这个可以移交权力的空间，一个可以平等交易的公共平台，使这个权力无论是主动、还是被动，仍然垄断在艺术家手中，艺术的随机使这种交流变得局促和困难，当代艺术的“事件”使任何来自于共同经验的期待变得失效，交流的资源与资本不能流通，艺术家面临困境，要么，坚持保护自己的垄断优势，拒绝提供统一认可的“通行证”；要么，重新塑造自身的形象资源，通过建立新的“许可证”，“许可证”的重要条件就是提供可以非一次性解读的案例，在反复与重复的使用中有效。

失去了公共空间的中国当代艺术，只能是一种体外循环的状况，这种处境既支持了艺术可以保持的特殊身份，同时，也丧失了对个人与个案的深度关注。在很大程度上，这种状况作为一种市场资源关系被固定下来了，但它应该不妨碍可以拥有另外的解决方式、其它的关注方式，这种方式不是替代，而是共生。

问题（制造的空间）

一个被塑造出来的空间，在一个无法保证艺术正常发展机制的社会，艺术被外部的力量，功利性的夸张与缩小。当代艺术放置在一个规划好的空间里，赋予它一个整体上的概念，并维持我们对艺术的公众和道德意义上的要求，艺术在方法上被确认为一种世界观，这个整体上的艺术被来自不同学科、知识的理由修正、更改、涂抹，一个有一定样式的储存和配套注解的艺术，被制订出来。另一方面，来自艺术内部，艺术生产通过单项反馈完善了“自我塑造”，它包括品格、话语、行为、生活方式、形态、姿势，这个系统在丧失了公共空间的语境后，以内部交易的方式发展起来，一切都有充足的道理，有理有据、有出处、有计划、还有愤怒，在两个交换的互相支持下，一种固定姿势被制造出来了，由于有众多细节，它在局部被阅读为真实。

再生产

我&我们？这个界线如何被划分？我在表达、还是我们在发言？界线在日常生活中消失了，成为一个整体（利益团体，以理由、口号命名聚合的人群）与某种机制有关的“个体”，这是一张无法下结论的面孔，因为它不再是一种标志，而是一种制度化的空气与呼吸。

影像在时间、空间上使艺术家可以携带着仪器进入日常话语的空间，“复制”作为“节约”的手段，使艺术家多了一条通往自身之外的通道。“复制”的过程像过滤器一样，使艺术和艺术家都丧失了连续性，而这种丧失在很大程度上保持了“复制”对象的“原来位置”。艺术家变得谦虚，艺术家可以有更多的公共经验，使自己变得平常。影像支持了一种工作态度，从技术上使艺术家受到了约束，并学会了在限定中寻找可能性的工作，认识的基础得以改善，同时，影像使“复制”的纯粹性消失了，我们增加了观看的方式与观察位置的选择。日常中的异常被显现，并使日常生活中潜在的仪式被揭发出来，这种仪式使我们有机会体现非自然的面目，可以以非连接性目光去解读看起来很连续的文本、对象、事件、意义，影像技术作为工具，也作为认识过程，某种经验被遏制，某种问题被唤醒。

实验性被再次提起，只是因为这是可能性工作的前提，从来没有一个“案件”可以支持以下的观点：由于我们可以有如此之多的信息与样式可供选择，形式与形象的共享变得合法，实验性艺术不再有意义。

- 1、写真系列(效果图) 影像装置 张源
- 2、时空投影机录像 李富
- 3、支点机录像 翁羽
- 4、记忆录像 寇大伟



纪录影片在中国

Documentaries in China

● 林旭东 Lin Xudong

大约在上个世纪的90年代初，在中国大陆，人们通过各种不同的途径，开始陆续地看到这样一些影片，毋论从选材的角度、叙事策略、表达方式乃至制作工艺都和大众过往对“纪录片”的认识迥然有别。

这些影片的作者把自己的作品称为“新纪录片”。

在中国，纪录片一向主要地被看作是一种国家和历史的媒介形式，一种及时形象的舆论宣传工具——即所谓“形象化的舆论”，大量的新闻纪录片几乎覆盖了中国纪录片史的全部。

在20世纪80、90年代之交的特定语境中，业内人士间展开了所谓关于“纪录片本质”的讨论，若干接近西方直接/真实电影的理念在本土化的条件下被借用，起初是对80年代那种过度文学化表达的思考，后来变成了对僵硬教条的策略迂回，在一种有“地域特色”的更名式中，那些盛气凌人的滔滔雄辩和时政要闻以学术的名义被划给了一个“专题片”的领域，而纪录片被肯定为首先是一种对现实生活的真实影像表达——于是，在相对低廉且易操作的录相工艺条件下，一种高度依赖“现场书写”的纪录影像开始呈现。新纪录片的实践者深入到正在发生的事件进程中，紧盯着各种生活实况伺机进退，尽可能地不要遗漏任何关键性的细节——这种在事发现场恰当地捕捉对象行踪的随机能力，开始被作为一项纪录片拍摄者职业水准的评判依据。

在这样一种实践结构中，作为个体的人，空前地动起来——去看，去听，被体验，被见到，为影像所见证。这些具体的生活纪录，以一种前所未有的方式，见证了当代中国的日常进程。

今天，中国最有活力最有洞见的纪录作品，几乎都来自于民间基层。当年“新纪录片”的风云人物不少已经离开了实践的现场，而新一代独立作者的成长和DV技术在中国大陆的普及密不可分。

大约在1997年前后，各种不同型号的DV产品开始出现在北京的市场。当人们了解到，这种价格相对低廉操作又更为简易灵便的器材所拍摄的影像品质后，就开始用它来拍摄自己的作品，尤其是纪录片，特别是那些原来远离各类专业制作机构而没有机会去实现自己影像表达的人。一个著名的例子就是纪录片《老头》（1999）的作者杨天乙。她

从来没有受过系统专业训练，只是为出没在自己寓所附近的一群老人所吸引，从而拿起了一台松下EZ-11摄像机，在经历了数百个日日夜夜后，老人们的日常起居在她的镜头前交织成了一曲催人泪下的生命挽歌。

同样复调式的叙述在王兵的《铁西区》（2003）里发展成一种史诗性的格局，视野的开阔没有妨碍作者在那个颓败的工业区内就梦魔般的存在进行细节的开掘，9个多小时的影片犹如徐徐展开的长卷，数十个人物的生活世界在油画般的影像中富有质感地铺陈，他们的命运令人信服地被拉近了大多数人的日常经验。

鄢雨、李一凡《淹没》（2004）也是一部复调性作品。古城奉节，由于三峡工程，将从长江边的原址上被淹没。面对自己即将被连根拔起的生活，当地的人们不得不四处奔走，在各种现实利益的拉锯中，这座千年古城的宿命已经无可挽回地注定了。

技术带来的便利带来了更加广泛的参与——现在，用DV来对自己周围的生活进行纪录的人已经成千上万，自觉运用这些影像来进行表达的人恐怕也不在少数。我们生活在一个读图时代，周围充斥了大量人造的视觉符号，现代技术可以不费吹灰之力地对影像进行不着痕迹的篡改和涂抹，那些逼真的现实替代物影响了人们观看世界的方式，也影响了人们对影像的认知，但是人们还是不放弃通过影像的方式去进行真实的纪录。

下面这个故事发生在2005年6月11日，地点就在离北京不到200公里的河北定州绳油村。凌晨4点左右，由汽车运来的300多名手持钢管的人员与守卫在家园上的村民发生了冲突，起因是当地某电厂就一块400亩耕地的征用和村民发生了争端。冲突的结果是村民中有6人毙命，48人受伤。一个村民用自己的摄像机在现场拍下了袭击场面，为了这3分钟的影像，他被人追打，最后被同村人救下时，已经左小臂骨折，腰背部多处受伤……（《三联生活周刊》2005年23期）

这个事件看来与美学无关，却以最基本的常识提醒我们：影像是为了什么而被发明，以及中国今天为什么要有真实的纪录。