



## 在其它之中——可能性的工作

### Among Others-the Possible Work

◎ 汪建伟 Wang Jianwei

“我对影像的兴趣首先是关于它的可能性。”

“以可能性展开的工作，就是不断的犯错误的工作，我将这种允许犯错，并且可以改错的过程作为我艺术工作的基本状态。即放弃自恋的、胸有成竹的、置信不疑的、准确无疑的思想方式，而将质疑作为艺术工作的起点。这一状态下的工作，将变得不再是一切安排停当的按部就班，而是障碍重重、疙疙瘩瘩、犹犹豫豫、且经常从某一点到某一点的过程中停顿下来，重新梳理、打散和重组，艺术工作变得不像是前后一致的统一，缺乏连贯、逻辑，也不表现出是满堂生辉的华彩，艺术不再是终极瞬间的狂迷和艺术家以此作为自己权力的喜悦。一种固定的姿势被取消了，位置变得暧昧。”（自引）

#### 丧失

一种关注方式发生了变化，自动的丧失了一些“自然而然”的看法，日常生活经验与艺术观念之间产生了间隙，一个完整的系列开始分解，记忆与经验被迫停留在片刻与局部，在丧失了宏观的连续性后，建构宏观的组织性原则被呈现出来。它来自两个方面：秩序感的消失，事物不再被惯性“分配”，“分配”原则被“揭发”，它使我们有机会发现艺术原则上的那些“不言自明”来自何方。另一方面，我们可以发现个人原则的适当位置。对于我来讲，丧失使我的艺术理由受到“指控”。是否存在其它？是否还存在着更直接的工作方法？艺术的工作和发生的方式、甚至是制造的现场是否有新的可能性？如果说作品构成了艺术家所关注的问题与对象的结果，这个过程的建设是否始终可以控制在艺术家的手中？社会性参与以及公共艺术中的“公共性”是否只能作为一种材料属性被利用？影像艺术提供的直接性是否只能是工具意义上的？

最初的阶段，我对影像的理解和使用，是作为一种再现的工具，经验中的视觉方式支配了影像的可能性空间，影像的制造是从静态的架上画派生的，显著的特征是过分强调它的完整性，影像被期待为一种最终解决方案，并优先于其它方式而赋予更多的意义。一个乌托邦的工具，还是工具的乌托邦？

这一期间所产生的产品包括：1993年的“事件”，1995年的“再生产”，1996年的“模型”，这些标题是想说明作品“不在此地”。总体来讲，某种转换因素被注入了作品，影像技术改造了原来艺术空间的结构，与其说是改造，还不如说是干扰，因为，影像使用的规模还不能达到对

作品现场属性的改变。

一个失去原先逻辑、秩序的集合，尽管我使用了大量的非视觉性材料、数据、量化、转化、文本，但作品的物质部分仍顽强的在展示意义。一个相互否决的现场：非视觉性材料支配了现场的功能部分，这部分在文本功能的秩序上保持循环，物质支持了现场的视觉部分，这部分只构成了一个简单的形式，作品在一种困境中被观看，现场被“封闭”在当代艺术的整体性阅读中，“再生产”中出现的妇女与生产过程的文本与影像，被用以支持“人权”意义上的阅读。

但对于我来讲，使用影像的“后遗症”开始发作，影像本身的可能性空间在使用（可能是误用、泛用）中被渐渐打开。

#### 可能性

以“影像”方式发言，使我的工作能够从一种关系的角度去思考，它包括各种技术、生产方式、生产关系，并使其我们广泛讨论的跨学科与知识整合具备了实践的基础，也使我们有机会改造我们普遍缺乏的知识与当代艺术之间的公共资本的品质。艺术的实践表现出更多的参与性与生成性，这项工作使艺术家个人的努力始终被限制在合适的位置，艺术的有效性保持在与各种事物的关联之中——作为“其中之一”，这个“其中之一”达成个人与关系的平衡状态，既保证了作为个体的不可替代性（包括适当的权力），同时，任何个体与个人的部分不再有决定性和支配性。

参与性工作的最大特征，是使一个本质主义意义上的文化态度从基础上被瓦解、解散了。

#### 行为（一）

1996年的“生产”，使我对影像短暂但略显惯性的使用被终止了。“生产”是一个综合行为的工作平台，起码我希望这个工作平台，能够支持资源与技术最大限度地同时性使用。

现场背景：在四川省成都，围绕着一个中心城市周围的边缘县城，选择了7个县城，它们分别是：双流、温江、郫县、崇州、新都、什邡、都江堰。同样，以县城为中心最终选择了5个乡镇，并选择每个乡镇的一个公共场所作为基本场所。这些场所是各种不同的建筑，不同的地点但性质一致的“茶馆”，“茶馆”与场所构成了一个功能重叠，视觉经验记住了行为的场所——“茶馆”，而不是这个综合的行为方式——

“生产”。

我的工作尝试将“生产”——在字典上的经典文本意义，转换为一个综合行为，包括词与物、文本与空间的、在进行时态中的相互置换，并把这一置换“介入”至公共空间。

整个“生产”现场呈现出不可预测与随机性，判断与确认不再是艺术家的专利，在相互关系中，相互“指认”对方、相互决定对方，并一次性“付清”——承诺与拒绝。

由于不可能预设，到处都是“破绽”，行动的直接性，使摄影机的功能与眼睛的功能“捆在”一起，它包括我个人的视觉习惯、观看方式和我的生理特征（散光加近视），这种功能重叠的行为，保持了眼睛对任何对象的直接性处理、平衡对待并不加以意义的排列、分类，功能与形式的多样性被压缩在一个共时性空间，这种非线性型的工作方法，连接了一个非线性型的公共空间：特定话语场所的语境如何运行、个体的进入方式与姿态（主动还是被动）、私人空间与公共空间如何通过交流达成一致、“融入”公共话语中的个体在逐渐失去自身空间过程中是否获得安全感、日常生活“自然而然”的状态下如何达成了个体相对公共意识的反思性监督。这只是对于可能性空间的可能性推演。

但是，可能性的连续性仍然还是被非连续的视觉经验判断，就像它的名字至今被读解为“茶馆”，而不是“生产”。“生产”的直接性没有提供任何生动与视觉震撼，它甚至很“节约”，部分是因为视觉需要的形式与“调查”的现场功能同享一个空间，相互抵消、互相遮蔽。

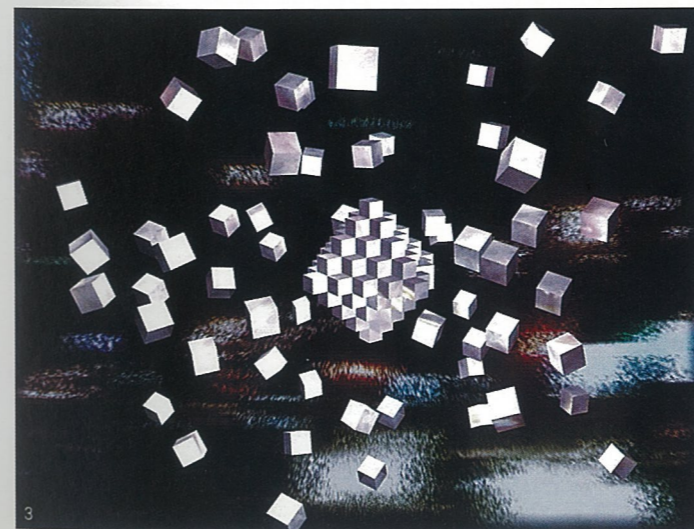
#### 行为（二）

直接性与参与性工作的第二个事实产生于1998年。

背景：一个由20多栋未完工的别墅组成的别墅区，被搁置了近7年，整个别墅区被封闭。在这个位置还有更多的尚未封顶的建筑，几乎是命名和未命名的别墅群。这个位置紧靠着机场，每天有十几班次的飞机从不同的高度、角度飞越这些建筑的上空。在这里我一直有种错觉，觉得这些成片的建筑是机场的附属部分，宾馆？餐馆？我猜想这些建筑设计者的意图：一个能够每天观看到飞机起落、并伴随着飞机真实的声音的住宅，是一种生活质量的象征，如果当真如此，起码对于我来讲这是成功的。

一个偶然的的机会，我进入了其中一个相对有视觉效果别墅区（外墙被白色涂料处理过），我发现在这个别墅区内住了4户农民，他们来自不同的地方，以不同的目的居住在此，但拥有的是相同的、十分阔绰的空间（楼上、楼下），平均占有200平方米的空间，并保留有无限扩大空间的权力。

这个空间表现出来三种含义：



1、开发商的预设空间，只完成了从纸上到空间的转移，一个尚未注入任何使用功能的空间，由于没有任何具体的细节支持（室内未作处理、没水、没电），失去了明确的意义，空间在等待中失去了方向感。

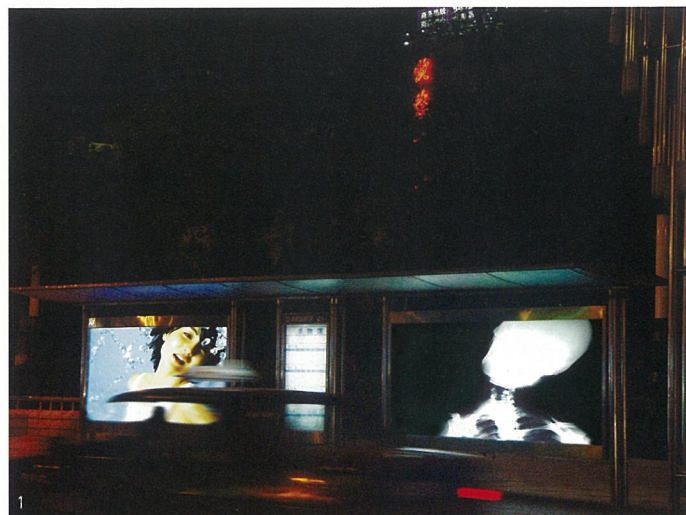
2、第一个空间的暧昧性，直接产生了第二个含义，农民的使用在另一个想象中进行。宽大而失去具体功能性的空间，被农民按照个体方式重新赋予了意义。

3、两个空间的混合和不确定，给了我进入空间的“机遇”，一个普通的空间，在不同的用法中具有了特殊的功能关系。“我”可以以个人与影像介入这个空间，而我却在进入的同时，失去了目的与位置，原因部分来自于参与性行为的不可预设，部分来自于整个空间所弥漫的暖昧味。在长达一年断断续续的进进出出中，并未体会到任何接近的感觉。在不同的时间、季节，进入任何一个空间，楼上、楼下，都让我不知身在何处（这种行为的体验产生了行为的名字：“生活在别处”）。

但空间的任何一个局部，甚至连细节都极其具体：在“客厅”预留的落地窗位置上，被炉子隔断，透气并可以借助外部的光线，楼上住人，防潮，但选择的是卫生间，小空间保温，有安全感；所有的阳台都没有

- 1、花 录像 左筱榛
- 2、面花 动画 宫林
- 3、城市之光—元素 录像 郑航
- 4、展示现场
- 5、《土》现场 宫林





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相机,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里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。一个村民用自己的相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。

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