

禁止、反抗與自我組織：中國影像藝術檔案

日期：2015 年 10 月 16 日

主持：翁子健 / 亞洲藝術文獻庫研究員

主講：董冰峰 / OCAT 研究中心學術總監與研究出版部主任

翁子健：

今天是董冰峰老師談論中國影像檔案的專題講座，首先介紹董冰峰老師，他是位研究者、策展人以及作者，在北京他有非常豐富的相關經驗，2006 年到 2008 年間在北京「尤倫斯當代中心」內工作，後來在北京「伊比利亞當代藝術中心」擔任副館長，董冰峰在伊比利亞當代藝術中心的期間做了兩件很重要的事情，其中一件是他辦了一本雜誌：《當代藝術與投資》後來改名叫《獨立評論》，對中國來說是本重要的藝術評論雜誌；另外他也建立了一個影像檔案館，這也是冰峰一直以來關心的話題，在當時也是沒什麼人在做，做起來困難非常多。2012 到 2014 年間他在北京「栗憲庭電影基金會」擔任藝術總監，2013 至今 2015 年他在北京一個研究機構：「OCAT 研究中心」中擔任學術總監及研究出版部主任。還有一件很值得一提的事情就是他從 2012 年到現在，在「蜜蜂出版社」中策劃了一套很棒的叢書叫「當代藝術跟當代理論」的叢書，這套叢書出版三十多本當代藝術翻譯的書籍，非常有影響力。

1989 年與 2013 年的「停」

董冰峰：

首先非常感謝春之文化基金會的邀請，我最近在台北會連續參加幾個討論會及發表，所以在很多中國當代藝術的材料上都會有不同層面的涉及。今天討論的是九零年代的影像藝術，前幾天是八零年代，之後還有一場則會集中在錄像藝術的討論上，所以有這機會跟大家互動討論關於中國當代藝術材料的問題、研究的問題及展覽的問題。今天這題目是關於「中國影像藝術檔案」，這個題目跟我個人的工作有很大的關係，大概有十幾年的時間，從 2000 年開始我就非常集中在這領域的工作，尤其在我的工作涉及到當代藝術展覽及民間電影節工作

春之當代夜「檔案熱」系列講座

時，都會關連到影像藝術的題目。也因此，是非常接近中國當代藝術的背景下，但又與當代藝術的界線有著非常不同材料型態、創作及展示的問題。

今天的發言會較集中在 2006 年成立的「栗憲庭電影基金會」和北京和廣州的「錄像局」的工作。「栗憲庭電影基金」是由中國一位非常重要的評論家：栗憲庭老師發起，所以在基金會的工作包含著電影節、檔案館、中國獨立電影紀錄片、也包括中國一部分影像藝術家作品的檔案庫，另外，他們有一個小型的電影學校、電影培訓班，同時也包含著公共教育，如策展相關的展示問題。

2012 年北京獨立電影節被中國官方下令停止，同時間有許多的民間機構、電影機構等都通通停止，這對我來說是一個非常重要的轉變。當時是第九屆的北京獨立電影節，在開幕放映的過程中被停電，後來只好改到電影基金會內的小型房間和一些藝術家工作室，繼續完成第九屆北京獨立電影節。但是到了 2014 年第十一屆時就徹底的被迫停辦，任何公開的活動都不可以，所以開幕當天 8/23 電影節的海報就變成很大一個中文字：「停」。從 2012 年開始，整個環境就變得非常困難，從那時開始我們也必須去想之後檔案工作、研究和策展公共教育與活動到底能有什麼樣的可能。

2013 年整個電影節由於受到官方的阻攔，電影基金會與電影節均被官方查封，當時電影基金會的所有檔案蒐藏及資料都被官方查抄，所以之後我們都說，北京某個政府單位可能是中國獨立電影最齊全的資料庫，大概有 1300 部。這是非常非常重要的一個檔案及紀錄。

2014 年八月份第十一屆電影節停掉以後，栗憲庭和中國官方的交往過程，有人將它做了詳細的紀錄公開在微信中，所以在去年我們很多人都覺得獨立電影節的「停」跟 1989 年當時非常重要的「中國現代藝術大展」，也是整個 1980 年代 85 西方美術運動的一個結束的象徵，兩個事件是非常接近，栗憲庭本人也是 1989 年「中國現代藝術大展」的策劃人之一。1989 年這個展覽被兩次強制性的停展，第一次是開幕當天其中一位藝術家肖魯對自己的作品開槍，藝術家被警察帶走，政府把這展覽停掉。過兩天這展覽可以舉辦時，又發生了一個炸彈恐嚇事件，展覽同時又被停掉了。

春之當代夜「檔案熱」系列講座

從 1989 年兩次的停展，到 20 多年後民間活動或電影節仍然受到強烈的干擾。所以我想用這樣的一個事件作為今天發言的基礎條件，我們現在討論影像藝術時，我們面對一個社會環境、研究環境和他基礎的問題到底是什麼，所以可能「禁止」這個詞，是非常重要的開始。

中國「影像藝術」的界定與發展

「影像藝術」這個詞彙的產生，在中國國內大約有十多年的時間，許多的策劃人、評論家、美術館工作者逐步明確了「影像藝術」這四個字。從 80 年代以來的錄像藝術、90 年代以來的獨立電影、90 年代後期的新媒體藝術等等，都屬於「影像藝術」的範疇，因此能見到這四個字的包容性非常強，並無特指某個領域。這件事我也跟台灣一位學者孫松榮老師有過討論，他覺得這個詞在英文是非常難翻譯的，他把這個詞翻譯為「moving image art」當然在國內我們就翻成「moving image」，就是動態影像。所以在 2010 年上海民生現代美術館開幕的「中國當代藝術 30 年」延續下「中國當代藝術 20 年—中國影像藝術」，英文就選用了 moving image 沒有使用錄像藝術或者獨立電影等等。所以這個詞對我們來說是研究評論或美術館工作下的泛指。

而後也會提到一個關於中國當代藝術檔案的問題，其實我們從 80 年代開始計算至今，大概 30 幾年，然而中國當代藝術有大規模的檔案化過程，其實是從 2006、2007 年開始，當然不是說代表了所有中國國內開始的檔案化工作都從此時開始，而是在兩年有許多重要性的活動，如《中國當代藝術年鑑》等。從 2006 年開始，深圳、北京開始回顧 80 年代中國當代藝術檔案的工作是非常集體性的。其中一個較重要的事件就是 2007 年「尤倫斯當代藝術中心」展出的「'85 新潮：中國第一次當代藝術運動」，另一部分亦開始整理出版 80 年代以來的中國當代藝術：《85 新潮檔案》共出了兩卷，當時預計會出版十卷。這樣的工作都以原件、手稿、書信，幾乎沒有研究者姿態進入，是原始原件忠實再現的過程。

同時在這一年，另一位重要的策劃人高名潞也同時開始了對 80 年代的檔案整理，這檔案整理跟他個人經歷也有很大的關係，也是在這時間節點重新出版《中國當代美術史 1985—86》，另外就是把 80 年代的美術運動歷史文獻做了彙編。還有一個事件，2006 年在深圳

春之當代夜「檔案熱」系列講座

「OCT 當代藝術中心」，當時的館長黃專老師也發起一個項目叫「創造歷史」：80 年代以來中國當代藝術的研究。

所以這兩年的時間，對我們研究者來說，都能較容易地看到 80 年代以來散落在各個評論家手裡，各個藝術家手裡的書信、筆記的出版，得以被公開研究、討論，這是早先 20 年幾乎無法想像的，但這樣的檔案工作是須經由出版與公眾進行交流，沒有說所有文件放在網站、檔案庫與公眾交流。香港的「亞洲藝術文獻庫」應該就是對公眾開放的，這可能就是一延續性的工作，我們開端做檔案的整理，隨著條件的成熟讓公眾開始進入研究。所以我覺得中國當代藝術檔案化可能對中國當代影像檔案的工作及推動有很大的影響。

「栗憲庭電影基金」也是在 2006 年成立，非常有意思的部分是 2006 年幾個機構、策劃人在大規模的回顧中國當代藝術時都參與了這個過程，但是栗憲庭對於這個回顧是完全沒有參與的，包括他手裡大量的檔案也並無任何對外公開。我有次遇到他我問他，你手裡大量的檔案書信筆記你準備拿去哪裡？他提到了兩處，其中一處就是「亞洲藝術文獻庫」。但在 2006 年時，他是反其道而行的，在我們看到的中國當代藝術非常規模、市場化的發展之下，其實栗憲庭是完全反方向的關注了另外一種和當代藝術市場化、制度化平行的獨立電影。2006 他開始籌備「宋莊美術館」時，亦同時籌備「栗憲庭電影基金」用他個人的力量包括一些藝術家的資助，社會的資助，對中國 1990 年代開始的獨立電影進行檔案化的工作，如：收藏數據庫、整理研究出版等等，所以當時幾乎是同步成立了這些檔案庫。同時間民間也有數個機構都有著「影像藝術」的研究及整理工作，包括 2003 年的「雲之南紀錄片影像展」，側重於人類學紀錄片，2005 年，在南京的「南視覺美術館」的「中國藝術三年展」。

剛才提到的「伊比利亞藝術中心」亦是 2007 年正式對外，2008 年專門成立了影像檔案館，於當時中國國內美術館中是非常特殊的，因為它是當時唯一一個專注在影像工作的部門。經過大概一年多的準備，2008、2009 年時，影像檔案館開始第一次公開展覽的活動：「獨立影像年度展」。展出的內容，都是 90 年代以來民間非營利機構、一些對影像推動的機構。2009 年我們在當時做了專門圖書室、電影播映等等教育活動，這是第一次，我想也是最後一次，中國美術館對民間機構工作的介紹與整理研究。因為 2012 年後，整個所有這些

春之當代夜「檔案熱」系列講座

民營機構全都被停止公開活動，當然也不可能再進到美術館被公開的討論。2009年，對伊比利亞中心來說，在文獻化、檔案化的過程也是一個非常重要的起點。

在中國當代藝術裡、中國美術潮流裡，影像一直沒有佔據在主流的位置。大部份還是較市場化，或是普遍被定義明確的當代作品能進入美術館，其他影像作品或更邊緣性的作品，如何在美術館呈現，對伊比利亞這民間的美術館而言就變得非常重要。我們當時做這個工作時，一個非常重要的起點是希望能夠接著現場的工作在做。當時我們希望把現場的檔案作為出版繼續往前推進，就是在一個美術館無法接受，無法公眾公開的方式，是否能藉由出版公共檔案化。當時還有一個非常重要的工作就是製作了一個小小期刊：《中國獨立影像》。裡面包括了獨立電影、紀錄片、錄像藝術種種。到目前為止總共有12本，它是作為內部發行的方式，我們陸續邀請了12位中國2012年左右中國電影、展覽的評論及會議研究者。

我們當時也做了一個非常有趣的雜誌，叫《藝術與投資》，剛開始是非常市場化的發刊，但到了2007年，我與左靖、盧迎華，覺得要做一本當代藝術研究和理論化的刊物。所以當時做了一個副刊叫《當代》，放在《藝術與投資》的後面。雖然取名為《藝術與投資》但在2007年到2012年間完全是非營利的，沒有任何的廣告或藝術家的合作，完全是非常理論化、學術化的刊物，在這不到六年的時間裡，關於影像藝術和獨立電影佔了非常大的比例，至少有二十冊完全集中在影像的部分。所以在當時中國還沒有雜誌集中性的討論獨立電影、紀錄片時就變得非常重要。這雜誌在2012年停掉了，理由是官方認為和臺灣《破報》合作的那期有政治問題。最近我也準備把雜誌電子化，放到網路上，讓更多研究者可以看到。

「栗憲庭電影基金」從2006年開始，就是在做數據庫及檔案的收藏，可以看到他們如同圖書館一般地對公眾開放。他們第一個工作就是做檔案，將所有藝術家影像作品做DVD化，到現在應該是43位藝術家，600多部作品。同時他們也收集了這些藝術家大量的文獻，作為延伸檔案的補充，圍繞著每個藝術家他們亦會召開專門的討論會。從今年開始，也有系列出版計畫的規劃，包括了中國、西方錄像藝術家的研究與翻譯。所以他們現在對外公布的錄像檔案裡，有中國、臺灣、國外的藝術家，是一個非常廣泛的藝術研究機構。對我們來說亦是非常重要的研究基礎。因為1980年代末期至今，中國很多錄像藝術家等等，他們手裡自己保存的載體是千奇百怪，所以連藝術家自身亦未必清楚，至今有很多藝術家也從來沒有處理過，所以這也需要與藝術家有非常長時間的工作，製作目錄、轉為數位格式等等。因為對

春之當代夜「檔案熱」系列講座

研究者來說這是非常重要的平台。「栗憲庭電影基金」也是如此，他們有四個組合，電影節、電影學校、電影資料庫及出版的部分。

在 2012 年時遭受大時代背景的改變，是改變最主要的原因。我們需要去思考，當外力去影響你的正常工作時，如何經由其他渠道讓公眾知道、交流。另外，在國外媒體的報導中「栗憲庭基金」是非常政治性的角色。它與中國當代藝術的關係是什麼？當我們討論獨立電影時在討論什麼？是政治性的面向還是更複雜？也因此我們認為公開出版變成是我們覺得非常重要的事情。

所以我們出版了三本書，蔡明亮、楊福東、第三個是印度 Raqs 媒體小組。蔡明亮被當作新電影或後新電影的代表，蔡明亮在一次討論會中提到，商業化的過程失敗後他反思自身，後參加當代藝術的活動到現在，有五、六年的時間在美術館創作，對他而言，非常重要的是在電影工業、電影創作以外延展，反而在美術館當代藝術的背景下有了新的創作活力。對基金會也是一樣，我們了解電影和影像藝術間並沒有任何的區別。我們唯一要做的是回到研究者的狀況時，我們要仔細的分辨創作者他的背景、作品、社會語境、美學的問題等等。所以我們把第一本蔡明亮從電影轉變到當代藝術的語境，他能夠給中國的讀者或民間的機構有多大的啟示。楊福東是一位非常重要以電影創作的當代藝術家，但 2012 年之前，也沒有很多完整的文獻。印度 Raqs 媒體小組也是同樣的狀況，電影紀錄片、媒體、裝置等等，在非常開放性的創作、不同的背景下，對「栗憲庭電影基金」而言，我們認為是個突破。我們想經由這些非常不同的管道與案例來反思我們自身的研究有何不同，「栗憲庭電影基金」跟中國當代藝術是非常不同，這邊是獨立電影，那邊是 798 美術館等等。而我希望在評論和研究上拉近兩者之間的距離。這系列對我們來說是非常重要的起點，而它的重點是它不選擇站在哪一邊，它的問題必須要非常開放性，一定要介於每個工作領域學科之間，不斷地產生新的活力或者新的問題點。

自我檔案化

最近幾年除了「栗憲庭電影基金」機構化的工作外，其實我想有個非常重要的特點就是作者和藝術家自我檔案化的過程，這不是指這些導演及藝術家整理自己的作品，而是如何在中國的背景之下透過自己集體性的文獻化工作創作新的、可能的公共空間。

2012年，由中國獨立電影導演發起群體活動叫做《電影作者》，由大家分別不同的企劃，目前出版了八本期刊，都是自己籌備資金，沒有稿費非常高度理想化的一本期刊。當時因為在2012年有個事件，南京一個電影論壇的事件，我記得有一些電影導演認為評論家太主觀、太知識化的去看影像，以致他們未必了解了創作的背景及創作所面對的問題，所以導演、作者、藝術家認為自己一定要不斷地生產自己的語言方式。

從2012年開始很多獨立電影或藝術家有著彷彿回到鄉村的動作，這當然也跟中國社會或者美術館、當代藝術體制或者獨立電影民間的機構被打壓，連續性的事件都有關，這些空間陸續消失後，其他的可能性在哪裡？

在《電影作者》中有一篇文章，作者是毛晨雨，他回到鄉村做農人的工作、做田野的調查。他所有紀錄片的創作都是在農村內完成的。還有一個是「碧山計畫」，安徽黃山腳下的一個計畫，是抵制城市、西方系統非常不同的一種展示機制、文化機制下的工作。從這時開始，我覺得獨立電影開始跟當代藝術跟美術館逐漸分化，更深入到了中國社會問題當中，可能從這時開始，又有些新的問題陸續建立起來，我們對影像藝術的認知，範圍框架可能要發生一些新的改變。這裡面包括《電影作者》的群體，也包括了中國第一代的獨立電影的導演，像中國獨立電影之父的吳文光。

1990開始獨立製作紀錄片，到2008年以後他發起一個平台：「草地工作站」，2010年時他開始一個非常重要的計畫叫做「民間記憶計畫」，他帶領很多志願者藝術學院畢業的美術生，跑遍整個中國，12年時統計就去了大概17個省，400多個村子，訪問了近700位老人，所以現在留下了幾百萬字的口述檔案，全部在網站內公開，一系列紀錄影片、戲劇表演甚至包括藝術裝置的創作。

「草地工作站」所發起的計畫是非常開放，我們既可稱為紀錄片、民間口述也可以稱為陸續參與到美術館的創作，因為我們知道今年威尼斯雙年展中國國家館內吳文光的「民間記憶計畫」是作為正式參展，剛開始我還非常擔心，因為像這樣非常激進的計畫，怎麼在政府主辦的中國國家館被接受，所以這也是非常矛盾。「民間記憶計畫」是關於中國歷史非常特殊的時期，在1959年到1962年之間，我們通稱為三年飢荒的時期，當時有很多原因造成了這

春之當代夜「檔案熱」系列講座

個飢荒，現在有很多國內外的學者研究表示當時大約是 3000 萬人被餓死或非正常狀態死亡。所以這是在中國近代史上非常重要的課題。關於這飢荒的研究及公開性，在中國一直沒被正面的討論，所以吳文光以紀錄片導演的身份帶領著年輕的志願者返回農村，訪問當時經歷大飢荒後現在還活著的人的口述，再由這口述延伸至紀錄片、表演、藝術裝置計畫內當然，所以我看到在中國這樣影像藝術底下的過程當中，其實早已不是我們以前所習慣的研究框架，或是藝術策展的框架，或是藝術史論所能去涵蓋的，它的影響和未來的轉變可能比我們想像的更加積極。如同剛剛所說的，很多的機構消失後、很多的檔案消失後，我們如何來展開我們創作時公共的交流。

可能是我們所了解的機制是遠遠不夠的，或者說我們對於機制的判斷也過於機制化了，以致我們在面對很多創作、很多研究時，我們會覺得自己的問題性不夠寬泛，在影像藝術的框架下，我們透過幾個檔案化的工作、出版的工作、民間機構的努力，甚至包括了這些藝術家、導演、個人的轉變都讓我們看到非常積極的信號，我們可稱為是社會重建。

美術館之外的許多活動都可以被展開，當然公開的檔案被「不可能」後，我們接下來的檔案工作、研究工作、創作工作應該如何展開？其實我在講座名字中有一個詞叫做「自我組織」就是說在介於體制與龐大的美術館、商業化的系統內我們如何展開創作的空間？所以這點可能也並沒有我們所想的那樣艱難。