



理想No.9 摄影 王国锋

征兆——与历史辉映的图像文本

Symptom—Images Revealing the True Face of History and Beyond

□蔡萌 Cai Meng

Images created by these contemporary artists bear with them, with no exception, an air of indifference. Constructions are presented as the state machine, aloof and alone, overhung by a sense of cold, numb and dull. They form a sharp contrast with Wu Yinxian's works which are dotted by humans, creating a full and warm atmosphere.

1984年,《吴印咸摄影集(下册)》由黑龙江人民出版社出版。其中收录了吴印咸在1981年到1983年间拍摄的《人民大会堂》系列组照。这组摄影作品在过去的20多年里很少被提及,甚至早已被遗忘。从《人民大会堂》这组照片本身的品质来看,它更像是一种在精英方式主导下拍摄的带有教科书般的宣传图录。

早在上世纪30年代,吴印咸担任过《风云儿女》、《都市风光》、《马路天使》等经典影片的拍摄工作。解放后,他参与筹建北京电影学院并担任副院长,同时还参加了《红旗谱》、《白求恩大夫》等故事片和纪录片的拍摄工作。吴印咸深谙电影运作的基本模式并掌握电影摄影师的基本功课。无论是场面调度、空间处理,还是灯光、道具的安排,甚至是演员编排处理等诸多方面,都应对自如。更重要的是,吴印咸在更早的时候还在上海美术专科学校有过三年的求学经历。早期的美术功底也为后来的摄影艺术道路奠定了深厚的视觉基础。在吴印咸60年代的摄影作品里,我们可以零星的看到彩色摄影作品。为了试验保定胶片厂研制的彩色胶片新产品和进行滤色镜的研究,吴印咸在疗养间歇拍摄了大量花卉照片。当时的吴印咸有一个心愿,想出一本“百花齐放”影集,以表现“百花齐放,百家争鸣”。这些被后来很多人批判为艳俗的照片,其实为后来的拍摄提供了前期准备。

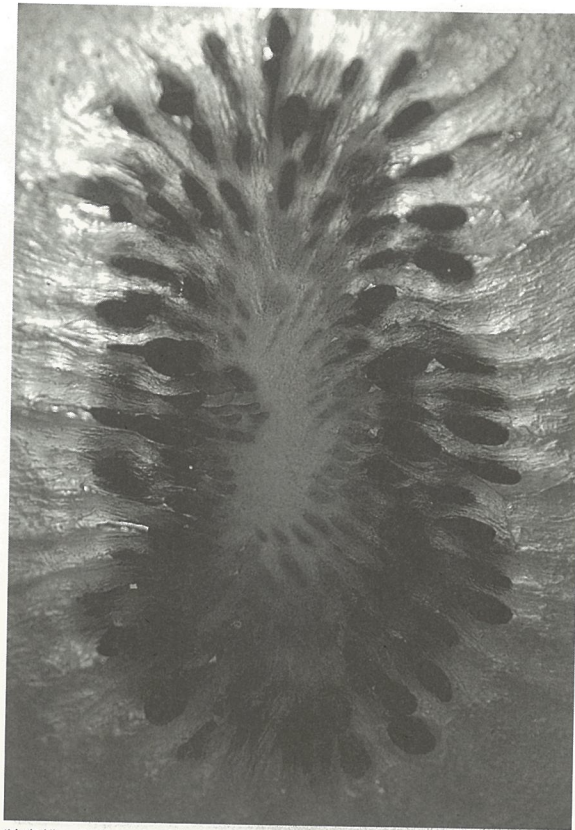
80年代初,政治对于每个人来讲都心存敬畏,对于御用摄影师的吴印咸更是如此。81岁高龄的吴印咸接到邀请,受命筹拍《人民大会堂》系列组照。拍摄的主要原因是人民大会堂方面准备印制一批挂历,作为礼品赠送友人。这是一个宣传推广人民大会堂的“形象工程”,拍摄工作前后共用两个多月,并分两年进行。由于人民大会堂的空间较大,想要全面拍摄,有些机位要架在4、5米高的位置。而此时已经年迈的吴印咸根本无法亲自完成这项任务,所以他向文化部电影局打报告借调时任北京电影学院摄影系的教员张益福作为摄影助理。在吴印咸看来,拍摄显然是一个任务,其中的每一个细微环节都不敢马虎大意。据张益福回忆,由于工程的特殊性,人民大会堂方面竭力配合。当时的吴印咸享有特权,他可以在人民大会堂内调度各种资源,平时一般都有十几个助手。吴印咸更像是一个电影导演,在指挥和调度着整个拍摄工作。因此,从《人民大会堂》的拍摄手段来看,与今天当代艺术家们的工作方式非常相近。其实,这种类似导演工作方式的运用与吴印咸早年曾经从事过的电影摄制工作有着天然的联系。

在图像的视觉呈现方面我们可以看到,几乎每张画面都在用一种宏大的视角来呈现,人

物只作为点景处理。重要的是,吴印咸力求将这个国家最高机构的宏大感和庄严感呈现出来。而在这种以宏大感和庄严感为最终诉求的照片里,拍摄的仪式感和崇高感也非常鲜明地出现在了吴印咸的照片当中。作为大众传播媒介的有效手段,当《人民大会堂》这组照片被印刷成挂历之后,性质也发生了变化。从某种意义上讲,摄影完全可以被看作是国家机器的话语方式之一。阿尔都塞所谓的“国家机器”在这里体现得非常充分。民众经过《人民大会堂》这一“镜像”阅读的过程,继而“询唤”出普通个体对国家的归属感、安全感、荣誉感、服从感、参与感的认同。一方面,这与被摄物体本身的情境所散发出来的意识形态氛围有关;另一方面,也与吴印咸本人对拍摄国家最高空间工作的荣誉感所带来的责任感和高度的敏感性有关。作为吴印咸晚年力作的《人民大会堂》,可以看成是社会主义现实主义创作原则在中国摄影领域达到巅峰并走向终结的典型案列。耄耋之年的吴印咸,赶上了拍摄《人民大会堂》这个国家项目的历史机缘,使得积蓄了一生的艺术修养、摄影造诣和人生阅历得到了全部的释放。当机遇与高人这两个元素碰到一起发生的化学反应的时候,不仅就成就了《人民大会堂》这组照片的历史价值,而且也成就了摄影史上一代宗师。

2006年9月,当我第一次看到《人民大会堂》这组照片的原始底片时,禁不住阵阵感慨。它的主题鲜明、结构完整、画面精致;在开放视野的凝视下散发出的迷人气息、神秘气质,使其留下了一个具有多重想象和多种阅读方式杂糅在一起的复杂图像文本。当我们用当代艺术中的所谓观念摄影加以比较之后,《人民大会堂》的价值就更加地突显出来。为什么艺术家们会对这种景观有如此大的兴趣,以至于到了20多年后的今天仍然热力不减?这其中是否存在着某种“隐蔽内核”(Hidden Kernel)或“潜在梦思”(Latent dream-thoughts)?它又仿佛预示了什么?由于时空的转化和对摄影的新的认识,当我们今天重新审视这组照片时候,这组照片本身仿佛就是一个多面体,不难发现里面有太多有待解读和阐释的可能。而当意识形态已经的确确成为90年代以来中国当代艺术家们的话语资源之一,当代艺术中摄影媒介的广泛介入,政治话题也跟着移植了过来的时候,如何去解读《人民大会堂》这一文本?这一文本的价值和意义何在?把它放在一种当代艺术历史的上下文语境中来考察是非常必要而又非常具有挑战性的课题。

随着时代的发展,在今天被资本和商业充斥的当代艺术里,我们很难想象还有这种方式的存在。虽然,《人民大会堂》这组作品跟今天观念摄影的工作方式、拍摄手段极其相似,但今天当代艺术家们面对同样主题的时候,其立场几乎都是带有一种批判的。这一方面与中国当代社会中,艺术家的身份地位造成的中国当代艺术的个人主义、精英式发展有关;另一方面与全球化之后,当代艺术在中国发展的具体情境有关。当代艺术家眼中的意识形态更多地作为一种符号化的话语资源来加以利用,而当时的吴印咸则完全与之相反,他完全是以一种老共产党员对



猕猴桃 图片 李乐方

党的无比真挚的热情和对国家作贡献作为其出发点的。当我们把它放置到一种意识形态表象体系和随之而来的“想像关系”之中的时候,很容易看到吴印咸跟下面几位从事观念摄影的艺术家们又有着很大区别。最主要的一点就是其出发点和主观立场的不同。这就是之所以将吴印咸与渠岩、邵译农&慕辰、王国锋、孟瑾、杨铁军这几位当代的艺术家作品放在一起进行考察的原因。一方面,是想将这种带有意识形态意味的视觉图像进行一种跨时空的对接,借此展现一种对中国现实社会的某种隐喻的同时,关注中国当代艺术家们共同关心的话语资源。另一方面,也是想将不同时空背景下产生的,不同拍摄目的和拍摄功能的作品进行对比,并将这种对同一主题的不同表述在跨时空过程中所碰撞出来的某种历史的回声的思考展现,进而挖掘出不同时代的人对于意识形态景观表达手段的关注及其背后的深层因素。重要的是,在这些由老、中、青三代人共同建构的影像奇观里,他们所共同关心和表现的这些建筑总体上呈现了一个20世纪中国现代性转型各个历史时期的不同话语景观。

政治主题一直是邵译农&慕辰夫妇关注的主要话题,革命政治传统成为他们思考和映射当下社会的一面镜子。作为60年代出生的人,曾经有过的体验,这也是他们情结非常重的原因之一。在理性的关照下,《大礼堂》展示更多的是过去曾经作为集会的权利空间在今天是什么状况。时至今日,很多场景已经转变了功能,有的已经变成废墟,还有的依然保留着原始面貌作为爱国主义教育基地伫立在那里。但在这些遗迹的影像中我们更多看到的还是



#1



#2

一种去意识形态功能化的趋势，原有的意识形态已经悄然转化为另一种新的建筑形态呈现出来，这在杨铁军的《政府大楼》和渠岩的《权利空间》里体现得更为明显。邵译农 & 慕辰在把礼堂建筑这个记录历史遗迹的现场文献作为人的肖像去拍摄的同时，这些建筑的内部空间便被倾注了更多的人的情感。用邵译农 & 慕辰的话来讲：“其悲剧性和时间性全部都陈列出来。”

与邵译农 & 慕辰的手段几乎相同的是渠岩的《权利空间》，之所以说他们的手段相同，主要是因为他们都是在用社会学的田野调查方法和相对纪实的影像来表达对权利的理解。《权利空间》展示的是今日个别权力机构内部空间比较真实、客观、直接的一面。其本意是通过放大展示权利空间的内部细节来批判和反思现有的权力体制。他用非常平实的影像为中国当下现实权力空间景观作注，始终感受到的是由掌权者营造的空间所制造出来的无形的

威严感和紧张感。在他拍摄的这些空间里，虽然也看不到人，却很容易看到不同权利阶层具有的物质条件和审美差异，也很容易从审美趣味上分辨出相同的欲望和心态。如果说，邵译农 & 慕辰的《大礼堂》像一种影像考古，从中我们很容易感受到权力在这些历史遗迹中正在被逐渐消解。那么渠岩的《权利空间》则更像是一种影像普查，在这些现实生活中司空见惯的办公室里，新权力的建构正处在进行当中。

王国锋的创作主线也是这一主题。《理想》将镜头对准了北京十大建筑。这些被处理成纪念碑式的现代化建设转型期的经典建筑，呈现出一种如同宗教般永恒和崇高的意识形态景观。我们在《理想》中所看到的这些建筑都是先由艺术家对各个细节进行拍摄，然后经过计算机的后期制作，去掉建筑物周围的人群、汽车、广告等一切干扰因素，进而使建筑物尽量单纯的还原出来。与其他人不同的是，王国锋在面对主题表达时更注重个人体验，他将自己装扮成五、六十年代的人，好似梦游般地在画面中游走。这种个人形象的加入，隐含着艺术家试图与这些象征着权力建筑物之间的交流，但更像是一种自我欲望受过压抑之后，在一个虚拟空间中询问出来的自我隐喻。

杨铁军曾有的一段与建筑工作有关的经历，在这个过程中，他接触过很多工程。在杨铁军的作品里我们体验更多的是钢筋、水泥、玻璃混合体外观的宏伟、奢华和内部的冷漠、空洞。这些所谓繁荣“工程”的建筑在象征着处于中间阶层权利的同时，也反映出一些地方的膨胀心态和当代典型的公共建筑美学倾向。杨铁军跟王国锋都在考察这些建筑的外部，有所不同的是，王国锋更注重体验这些建筑的细节，而杨铁军则更愿意将建筑作为一个符号性的元素呈现在充满压抑感和偷窥感的画面当中。

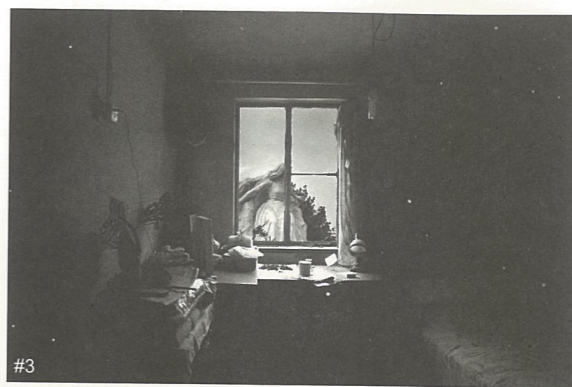
孟瑾是这几个艺术家中最年轻的一个。对于政治的情结，远没有前两代人那么重。作为一个生于上世纪70年代的艺术家的，他更愿意用一种比较超现实主义或者抽象的手法来表达一种虚无的景观。无论是他的《有风景的房间》（1999年）中出现的意识形态建筑，还是最近的《每个房间都被点亮》中带有油画感的寓言图像，政治和意识形态仿佛只是存在于个人的想象和意念当中，艺术家可以在这个主题空间里任意发挥。《每个房间都被点亮》是一组高调的影像，灯光甚至亮到马上就要熄灭的程度，借此来隐喻事

物。孟瑾将形态还原为一种符号，而这符号更多的是以一种造型近乎完美的“灯”的物体出现，孟瑾用一种恋物般好奇的方式将典型的形态客体处理为一种理想化的精神象征物。

几位当代艺术家们所制造出来的这些图像，都几乎不约而同地给观者带来一种冷漠感。他们都将建筑强化为国家机器的崇高客体。冰冷、麻木、呆滞的情绪始终渗透在画面之中。这与吴印咸有意识地加入一些点景式的人物的处理方法形成极大的反差，画面饱满、影调温情使得建筑物更具有人情味。虽然他的作品是在当年的集体无意识的情况之下拍摄的结果，但是，我们有理由相信《人民大会堂》这样高品质的摄影作品会变得越来越重要。因为它真实和典型地反映了那个年代的典型美学标准，并将其发挥到淋漓尽致。

最终，当由这六个人作品的巨大反差所带来的心理暗示通过照片这一“镜像”投射到观者内心的同时，又为我们提出了一系列新问题，即谁在拍照片？为什么拍照片？怎样拍照片？谁看照片？结果如何？

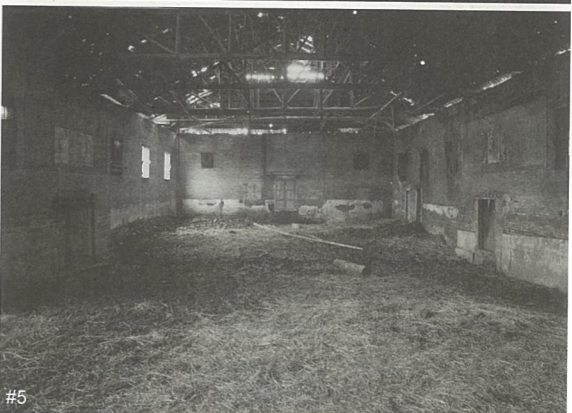
Images created by these contemporary artists bear with them, with no exception, an air of indifference. Constructions are presented as the state machine, aloof and alone, overhung by a sense of cold, numb and dull. They form a sharp contrast with Wu Yinxian's works which are dotted by humans, creating a full and warm atmosphere.



#3



#4



#5



#6

- | | |
|-----------------------|-------------|
| #1 大礼堂 | 摄影 吴印咸 |
| #2 有风景的房间——看得见雕像的废弃客厅 | 摄影 孟瑾 |
| #3 有风景的房间——看得见匿名雕像的卧室 | 摄影 孟瑾 |
| #4 任宅前 | 摄影 邵译农 & 慕辰 |
| #5 横江 | 摄影 邵译农 & 慕辰 |
| #6 葛仙 | 摄影 邵译农 & 慕辰 |