

## 当代“影像”与摄影史的重构——写在“此岸的彼岸”展后

Reconstruction of Contemporary Image and Photography History-After "This Shore, the Other Shore" Exhibition

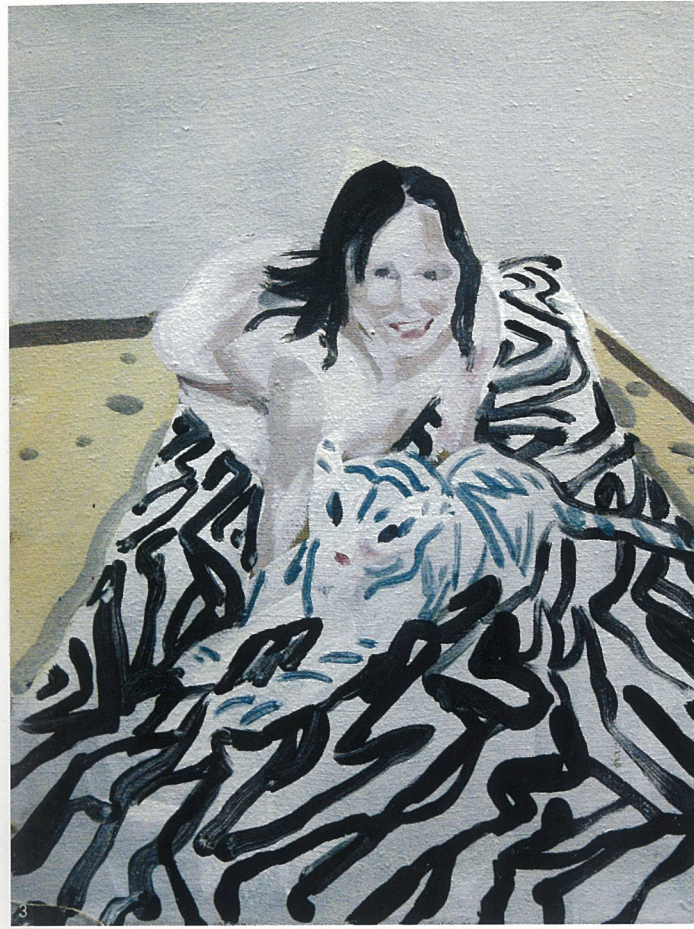
◎盛葳 Sheng Wei

在今年平遥国际摄影节上，吴鸿策划了一个值得注意的展览——“此岸的彼岸”。在这个“摄影展”上甚至出现了相当多“非照片”或“不仅仅是照片”的“摄影”：郭伟的油画《来自互联网的私人图片》、何岸的雕塑《时尚的理由》、石心宁的油画《哀悼切·格瓦拉》、徐累的摄影装置《空城记》、夏小万的PVC塑料影像装置《双面头》……

利用照片进行辅助的绘画，可以追溯到安格尔、德拉克罗瓦、德加等19世纪法国画家对照片的使用，在那里，摄影照片是工具和中介，艺术家不再通过眼睛与自然沟通，而是将机械对视觉影像的暂留加工成绘画。而在郭伟的绘画中，作为工具和素材的摄影被隐匿起来，通过对互联网私密化图像的再次呈现，与私人生活、便携式摄影工具、互联网构成一种相互的阐释。或许在此更应该重新提及王尔德的名言“生活模仿艺术远胜于艺术模仿生活”，它既不是对现实的客观反映，也不是从照片到绘画的艺术门类转换，而是变成了一种“影像实践”。缺乏实证性和非物质化的图像干扰着人的自由身份，改变着我们对世界的看法和自己的生活方式，在何岸的雕塑中，我们可以找到与《黑客帝国》的互文性关联，网络媒介时代的图像再难与生活本身划开差距，化妆、整容、身体塑形、矫饰的街景……所有人类生活都变得虚拟和视觉化。他们“照片化”或“图像化”的图景在聚光灯下被予以放大和强化，将日常生活的场景戏剧化。图像不再是人类现实生活的结果和记录，而是成

为我们生活本身和改变生活的动力之一。当代的网络视觉经验也已经成为人生存基础的一部分，它已经具有了比电视更权威的力量。

因此，在“摄影”这个本体专制的名词之下，我们有必要在摄影史中来做一些分析。“通过照片的绘画”和记录摄影事实上仍然停留在19世纪的报纸媒介时代，他们对现实无比信任，时时刻刻守着传统，现实在这里具有唯一的权威性：本雅明的“光韵”回味着长时间曝光的现实灵性；而罗兰·巴特的“此曾在”则代表了时间流逝的情感冲击——在海波等人的摄影中，这一点是极其明显的。与之相比较，李路明在形态上看似接近的作品却有着巨大的差异：在海波的作品中，充满着“真实性”在时间中不可怀疑的流逝与伤怀；李路明的作品《20岁的肖像标本·1973vs2003》却并不在这样的摄影本体论下生效，他选择了一个人生命必须经历的时间，将两个不同时期的20岁肖像并置起来，其价值不是时间消逝过程中的记录与对比，而更多地强调着对文化的介入性，引起我们思考的不是时间改变的结果，而是过程：它是如何发生的？在这里，它已经不再是“照片”，而转变为“影像”。“影像”是伴随技术进步（电子工具、电脑、互联网等）和视觉文化转向而出现的，它们不断反对着摄影本体，与之构成一种强烈的张力。它最显著的特征就是将本身非视觉性的东西影像化，并将影像本身置换为现实。我们在回溯其根源的时候，有必要再次把目光投向海德格尔：世界图景并非指关于世界的图像，而是指世界被构想和把握为图像，此



变化并非是中世纪的世界图景演变为现代的世界图景，毋宁说在根本上而言，世界本身变成了图像。需要引起注意的是“画意摄影”，展览中亦有中国画意摄影祖师郎静山的作品《鹤》、《鹿》，包括洪磊的《长江大桥》也是如此，这种集锦摄影通过多张底片进行的暗室叠加和处理与今天的电脑处理有着极其相似的价值。他们从来不是摄影本体的——既将现实作为摄影的首要目的。这些经过处理的图像具有鲍德里亚意义上的价值，他们不反映现实，图像自身就是“超真”的，符号的能指和所指的对立在这里消失得无影无踪。因而，当代意义上的“影像”通常是在一个“呈现不可呈现之物”的范围内进行讨论的。那么，从“影像”的角度，或如策展人所言“把摄影史作为对象”的角度来审视摄影史，那么，它既非是用符号学方式来处理的“图像史”，亦非从观念艺术的角度将之作为一种创建图像文化/社会理论的捷径。因此，当代意义上的“影像”并不是为艺术/视觉图像提供一种狭隘历史，也不提供一种由图像来呈现的社会/文化系谱学。

那么，影像究竟是如何来呈现那些不见之物的？譬如，展览中张灏的作品《X光系列》为我们提供了一种颇有价值的理解途径。传统意义上的图片/照片是在一个绝对现实的层面上存在的，当快门速度已经可达1/1000秒的时候，马匹奔跑的瞬间已经可以被记录下来——正如贡布里希在其著名的《艺术发展史》中所论述的那样。但是，现代科技的进一步发展已经使那些我们从前无法见到的东西视觉化。心电图和脑电波图将一种物理的运动通过图像的方式记录下来，既非跳动的录音转化，更非物理模拟。在张灏的《X光系列》中，人体内部的结构清晰地出现在我们面前，通过视觉的方式，观众能够直接而清晰理解人自身，这是传统的口头道德评价和报纸生平刊载所无法实现的。徐

唯辛《东北亚核风景鸟瞰》类似于空中航拍，倘若没有一个视觉和图像的基础，我们对世界的认知同样不会逾越20世纪50年代以前的地理勘测和计算——正如美国现代艺术批评家罗伯特·休斯所言：“毕竟，这是一个可以从太空俯瞰地球的时代。”在这里，影像已经成为了理解和认识人与世界的全新方式。

按照上述理解，在不误解和歪曲“影像”含义的前提下，我们找到一些可资借鉴的实例。十九世纪三十年代德国摄影记者奥托·贝德曼 (Otto Bettmann) 开创了著名的贝德曼图片资料馆 (Bettmann Archive)，它在1995年被比尔·盖茨 (Bill Gates) 创立的酷比斯公司

1-4. 来自互联网的私人图片 油画 郭伟  
5. 图像战争 纸面丙烯、影像 张谧注





(Corbis Corporation, 专营图像提供) 收购时, 已经收藏了一千六百万张照片, 其中包括很多在二十世纪和今天经常使用的图片。它们变成了现代媒介生产的标准策略, 诸如 PHOTOSHOP、FREEHAND、3D MAX 等图像创作软件可以直接使用从资料库和素材库里提取的元素, 并通过组合进行创作。过去不得不“剪下”(scissor)和“接上”(glue)胶片的工作, 今天可以直接简单地点击电脑里“剪切”(cut)和“粘贴”(paste)按键来完成, 而网络行为则成为这一逻辑完美地具体化。文化不再试图创新。相反地, 却是无止境地循环和回到旧媒介形态、艺术风格和形式, 这种追忆成为了新的国际风格和现代社会新的文化逻辑, 而非采集更多记录现实的媒介——虽然并非所有的现代媒体艺术都遵从于这个创作模式, 但不断膨胀的媒介技术逻辑仍强烈地支持着它。

电影史学家查尔斯·缪塞尔(Charles Musser)指出的, 在现代电

影中, 原始图像从制作前到后期剪接是一种拓展, 但这种拓展并不能代替最终的呈现(即是说, 电影在剧场内的放映是完全标准化和不涉及创造性的); 与此相比较, 后现代主义者里维·马诺维奇(Lev Manovich)列举的幻灯片实例则宣告了后现代的创造方式: 幻灯片在展示中的投射是一个高度创造性的行为。幻灯片展出者事实上都是艺术家, 他们有技巧地安排幻灯片的呈现, 而幻灯片却是他从销售商那里直接买来的。这是一个选择物被作为原创物的极好例证, 创作者并非由他制作的元素拼合在一起, 组成一个新物体。创作者的创造力体现为对元素的选择和顺序排列, 而不是从头至尾的原创设计。这一点, 也正是“此岸的彼岸”展览最为重要的立足点之一。策展人吴鸿在展览前言中写到:“从语言学的角度, 它也表现出对历史的观照和挪用的‘反’现代主义特征。”——现代主义“唯新是图”的逻辑被突破, 时间性的进步论消隐到影像背后, 艺术家通过空间性的横向挪用和拼贴进行创造。

今天, 文化不断地忙于重复工作, 重组和分析过去堆积起来的媒介材料。通过诉诸于柏拉图洞穴的隐喻, 杰姆逊写到:“后现代文化生产无需再将自己的眼光直接投射到真实世界之外, 只须在自身狭小的墙壁内追溯世界的精神图景, 就像在柏拉图的洞穴里面一样。”在网络传播的视觉经验中, 更是如此, 甚至地域性也消失了, 一切创造遵从着模拟原则: 艺术先于生活、图像先于实体, 正如地图先于地理一样, 符号的世界取代了实际的现实。它既非虚构, 亦非谎言, 图像本身就是现实。鲍德里亚的“类像”根本是没有原本的, “超真”跨越了现实, 使现实与想象的对立土崩瓦解。郭伟的油画《来自互联网的私人图片》肇始于互联网、何岸的雕塑《时尚的理由》源于电影《黑客帝国》、石心宁的油画《哀悼切·格瓦拉》来自过时报刊杂志的图片——尽管这种泛波普的样式已然在艺术界造成“审美疲劳”的消极影响。他们就是最好的例证: 媒介元素可以更轻易地被复制、分解和按照新的方式组合, 这里没有现实, 只有影像, 影像自身即是最真实的现实。在王友身的《报纸·广告》中亦是如此, 倘若我们未能了解作品中的飞鸟只是电脑叠加的结果, 那么就完全有理由认为这些图像的真实即地理的真实, 但事实上, 这样一个场景从来没在这个世界上存在过, 它们只是在影像的世界中不断游弋。管策的《空间余温》更是如此, 这个隐晦的超现实主义空间, 既没有时间, 也没有地点, 任何人也无法判定其对



象, 原因是, 它从来就没有过对象, 自己既是能指, 又是所指。

视觉和图像是一种呈现后现代日常生活谱系、寻找同一化日常生活裂缝的策略。支离破碎的现代生活只有通过图像才便于理解和认识——就像中世纪以前的口头传播、宗教时代的羊皮手稿和19世纪的报纸一样。若干年以来, 诸如结构主义和后结构这类基于语言学的运动一直统治着知识界, 伴随这视觉文化的转向, 摄影史不再简单的是呈现时代印记的编年史, 而成为一种观看和理解世界的新方式。在这样的背景下再来看待于静洋和王波的手机摄影作品《某日》就显得非常有意思: 作为原始图像采集的手机随拍代表了一种批判性实践。他们利用随身携带的手机摄像头, 将日常生活的零散图像收集起来, 对“柏拉图的洞穴”和“内部的循环”提出了一种质疑。在第二媒介时代, 主体是怎样被建构的? 我们所经历的时代, 正是将身体交给机械、将沉思置换为传播、将艺术转化为超文本时代的生活本身。如果说郭伟、何岸、石心宁、王友身等人的作品印证了“组合即创造”的后现代文化逻辑, 那么于静洋和王波的手机摄影则更偏向法兰克福学派意义上的否定性: 手机图片已经构成一种阐释, 书写着对电子媒介化生活解码和突围的演义。当然, 它们不是凭空臆想出来的, 而是具有“器材的数字化、便携化、日常工具化和传播的‘网络化’所带来的摄影的‘泛’化的美学特征和‘絮语’式的语言方式”, 就像德加的绘画同样具有技术更迭所带来的画面倾斜、临时和不稳定性一样真实。

如何看待今天出现的影像和“关于摄影”的艺术(区别于摄影艺术)? 如何重建中国的摄影史? 这是带有部分回顾性质和部分现实性的展览所探讨的问题。尽管仍有一些优秀的艺术家未能出现在展览名单中, 但策展人所选择的作品已经在中国20世纪的历史上进行了一次整理, 艺术史家和批评史家文杜里所言“批评史即艺术史”的观念在相当程度上发挥了作用, 文杜里康德味十足的“判断”构成了有意识对艺术家及其作品进行选择的基础。在新中国成立到80年代的这段时间, 摄影作为一门“艺术”, 与绘画、雕塑、音乐、戏剧等其它广义上的艺术形态一样, 上演着“前卫”(相对于欧洲30、40年代的艺术化)。需要注意的是, 摄影并没有在85时期扮演过于重要的角色, 倘若分析起来, 原因亦是非常简单的。新潮美术作为一次运动, 一般认为是移植了欧洲20世纪的“精英”艺术, 摄影并未完全介入其中, 同时由于85运动的一系列风云人物皆是绘画或雕塑出身, 其关注点也很难转入摄影, 但是, 或许我们未能澄清这种现象最为深刻的一种原因, 即伴随技术进步而出现的图像社会。在那个时期, 并没有真正意义上的图像思维, 一切东西仍以口头或以文字来表达自我的, 广告业的变化和发展亦可作此佐证。传统“广告”是以口头传达的方式进行, 杰出者最甚为问鼎“奔走相告”。但是, 90年代发展起来的现代广告业却是以

图像为基础的, 不但自身参与了社会的图像化进程, 同时也将艺术拉入一场洪流。从民国画意摄影、东村“新摄影”运动、90年代末艺术摄影的自觉、观念摄影的兴起, 一直到摄影在当代艺术中的转喻性再生; 由画意摄影到编导摄影(如展览中田太权《裂系列》、赵半狄《熊猫人》), 再到影像化的一切艺术。其中一方面保存了记录摄影以来摄影艺术的专利: 对弱势群体与濒临消失文化现象的关注, 这是其它艺术门类难以进入的领域, 在韩磊的戏曲角色和乡村仪式的记录中, 这一点是很明显的。另一方面, 也提出了一系列新的问题, 如何对待摄影史、影像及其艺术——尤其是在一个图像化社会转型过程中? 其中, 经典摄影史的尴尬正在于, 既不能变成艺术史的一部分, 同时又在视觉文化转型、网络/新媒体艺术的逼迫下难以自持, 其本体存在的理由已经被蚕食得无法弥补。策展人在策划过程中找到了两条线索: “其一是按‘摄影史’的方式把摄影的社会纪事性特征作为元素整合到当代艺术的语汇、题材中, 并使之在‘当下’的语境中进行新的语意转换; 其二则是针对摄影的‘技术性’特征, 使之不再仅仅满足于其基于技术优势的沙龙化的审美情性, 与之而来的则是在当代意义上与当代生存方式休戚相关的‘影像’概念。”这一点很重要, 因为它涉及到中国独特的摄影史及其变迁, 也可以成为一种解释: 展览中既有韩磊、缪晓春、邵译农和慕尘的作品, 也有郭伟、何岸、石心宁、张灏、于静洋和王波的作品。而后者似乎更值得关注一些, 因为, 这些影像甚至不仅仅是“开放式的对正统‘摄影史’的补充”, 更提供了一种重新看待摄影史的基础和独特视角。

1. 轨道运动 orbit 摄影 缪晓春
2. 熊猫人 摄影、招贴 赵半狄
3. 空城记 摄影装置 徐累
4. 某日 效果图 于静洋+王波
5. 时尚的理由 雕塑 何岸

