



尘世彩虹 摄影 蒋志

观念摄影及其批评 对新艺术史的塑造

The Development of Conceptual Photography and Its Criticism for Modern Art History

岛子 Dao Zi

自二十世纪七十年代，摄影是观念艺术家用来逃脱现代主义封闭性（使事物可被理解的一种实践）的手段，但大多数的观念艺术家对摄影本身的兴趣匮乏，导致的情况是，摄影在理论上不具有成为一种媒介的自觉，而批判的能动性仍可被赋予在摄影影像之中。于是，摄影多了一个间接的作用：让观念艺术不需要为前现代主义替画意派摄影的抗辩背书，就能够使自身和这个社会表象的世界连接起来。

现代性理论关心的是媒介，而观念艺术注重的则是想法。艺术家们企图要将人们的注意力吸引到表现的方法及语汇上；同时，也要人们关注到阐释的脉络，也就是语境、情景（置身其中的观者对景象或艺术品会

有所回应）所产生的影响。很多时候，艺术家对艺术品在美术馆中的摆置会提出意见，这就是因为他们将重点摆在想法而非物品本身（该物品可能根本还未被制作出来）。从后现代艺术观点来看，期待观者本身阐释的介入一点也不令人感到惊讶。但是，处于彼时的观念艺术，特别以它更具批判性及政治式的形式，对艺术的成就提出挑战。在观念艺术摄影中，甚至连媒介本身的特性都可以被拿来作为想法来权充，例如高氏兄弟将

阑尾楼当成表演性的空间媒介，演绎荒谬的社会剧场，在某种程度上，便是以明显的隐喻指涉社会和文化的症候。而且超现实的风格也确保了摄影师需透过一连串接续的时刻表现出这种大范围的现实症候。马克思主义认知逻辑与资本主义权贵专制逻辑相互交织、混淆、错杂的现实世界，本身就如鲍德里亚所反复置喙的“超真实的类象”，因此纪实的叙事性在政治批判维度，依然具有观念的先锋地位，渠岩近年拍摄的一系列豪华行政办公室所见证的，正是走出编导、置景、摆台，重新赋予纪实以犀利的时代见证性力量。

显而易见，观念艺术挑战了形式主义的主宰地位，但这并不意味着观念艺术忽视形式的重要性，而是将形式分别带入具有社会、政治、哲学观点的评论中。然而，当观念艺术接纳了摄影后，人们的关注也转而投入在相片（画意摄影派、形式主义派以及纪实派）及摄影史上。事实上，观念艺术为摄影提供了一座进入美术馆的桥梁。1989年在中国美术馆的“现代艺术大展”还没有一件观念摄影出现，而在新世纪它已经成为拍卖和收藏项目。虽然观念艺术吸收了形式主义的一些美学特质，但这段时期在一开始时，仍受到其他挑战，这些挑战与其说是来自美学的，还不如说始自于社会。在某个层次的脉络之下，观念摄影也挑战了主流的美学的历史认同，这些挑战通常基于某种政治赋权下的信念。与再现政治息息相关的问题是，谁的经验才是有效的？政治无意识在多大程度上被无蔽澄明？

从1990年代开始，摄影艺术实践经历了一些重要的发展，这些发展来自于人们重新以批判的目光看待视觉艺术，也和后来时常被称为重返具象的运动息息相关。当然象征从未完全真正消失，“重返”的意思，其实和一部分的策展人与评论家对再现这个问题重拾兴趣相关，现在他们的兴趣已不再如现代主义者那样全神贯注于找出各种媒介的特性。例如，观念艺术家利用了一些和以往的精致艺术沾不上边的图像及素材。艺术已停止孤芳自赏的态度，开始寻求超越美术馆的局限以探寻外在的世界，并且也呈现出当代的议题、扩展指涉的范围，和坚持艺术具有自主性的现代主义渐行渐远。

1997年，笔者首次提出“观念摄影”的概念，并在北京剧院策划展出了张培力、刘树勇、洪磊、邱志杰、莫毅等11位艺术家的作品。1998年，批评家朱其在上海大学美术学院策划了“影像志：中国新观念摄影艺术展”，以上两个展览为开端，观念摄影陆续进入当代艺术的展览项目，向艺术史的未来进行时发起持久的冲击。我们可以发现，1990年代晚期以来的中国当代艺

术，摄影是一个现代性和后现代性的分水岭。若再彻底地评估，那么，摄影在当代艺术家和批评家心目中占有的地位，并不逊于任何传统的视觉艺术媒介，并且其信条也和新艺术史的方法论建构相符合。鉴赏摄影的新原则、新视角已然成型，名列典范的摄影作品也正在扩充；摄影市场的价格也稳步上升。显然，我们能从这种影像转向的迹象发现一些和后现代主义相关的信息，其基本语汇逐渐被艺术界广泛地使用，甚至在大型摄影节随处可见。因此，由于强调观念的想法以及批判性的实践，而为摄影在美术馆中开辟出一席之地。此外，观念摄影也有助于艺术实践的改朝换代，正像观念建筑渗透到当代城市文脉和市民的栖居理想。

促成这一个转变的缘由很复杂。首先，出身美术学院的年轻艺术家闯入观念摄影领域，开始记录行为表演并加入自己的视角，反转了记录的限定和套路，如荣荣、邢丹文拍摄的北京东村艺术家；同时，虚拟性的、编导式的影像创作出现，如洪磊、王庆松、海波、郑国谷等；其次是数码影像为虚拟世界提供了契机；由此，原先在纪实摄影已经卓有成就的摄影家纷纷转向，年轻者如韩磊、刘铮等，资深者如以拍摄北京胡同而著名的徐勇、旅德的女摄影家王小慧等。1990年代后期，“新纪实”摄影没有得到长足发展，很大程度上是由于DV独立记录运动的兴起，相应地取代了摄影影像记录功能的静态性和传播范围的专业性。

艺术教育也反映了这些改变。摄影课程从原来的新闻专业移植到设计和精致艺术专业，其地位可以从爱好兴趣升级到学位。这也和人们看待艺术史的观点相关，从以往的通识转变成更带有目的及批判性的评价。艺术院校史论专业的毕业生——这些人成为新一代的画廊、美术馆策展人——对展出那些依据观念而来的作品更驾轻就熟，也更感兴趣。更广泛地说，不仅是摄影进入了艺术美术馆的殿堂，就连批判性的想法也成为摄影教育课程其中的一环，而来自女性主义的观点及批判对其影响日益加深。一些和影像有关的新学位名称也开始建立起来，数码影像也开始在这一潮流中加入了自己的声音。但这些发展的行进路线并不总是次序井然或者气息相通的，它经过了长期的压制、试错和争论的过程。当数码作品在纯粹摄影与建构影像的伴随下，逐渐占有其地位时，一些重要的展览所收藏的相片数量仍相对不足，这个事实就说明了摄影依然被一些人认为是次等的艺术。

摄影的艺术地位之所以发生改变，部分原因在于时尚以及聚焦于后现代主义的影响。自1990年代以来，意义较广泛的精致艺术实践便已吸收了那些以镜头为基础的媒介，包括摄影、录影、幻灯投射和装置艺术等。甚而，嘲讽、戏谑和拼贴都逐渐成为艺术家的武器。

尽管观念摄影仅仅属于当代艺术的一个前沿形态，但它促进了影像艺术的整体改观以致影响到1990年代的视觉艺术转型，毫无疑问，其中起主导作用的不是别的，正是批评观念不断在实践中更新的结果。对于批评家来说，形形色色的艺术作品提供的不过是批评写作的素材，批评家的创造性才华体现在批评观念的生成。实际上，艺术批评的当代性不必全然依靠艺术作品，这方面的经验，在视觉文化研究领域已经是自明之理。从根本上而言，作为知识分子的批评家，本来就是观念之人，而非一个炙手可热的实用主义者。这个时代已经不配有真正的艺术，也根本不齿于艺术的理想，它还将进一步辜负批评的真诚，反过来玷污其与生俱来的圣洁。