

沉渣泛起的“滥摄影”时代

——追溯当代摄影的滥觞

祖 宇

摘 要：文章基于当代摄影的语境，围绕“艺术之名”、“绝望能量”、“景观社会”，对当代摄影与艺术的关系、“坏照”、当代景观摄影在中国的现状，究其起源与影响因子展开回溯。

关键词：当代摄影；摄影与艺术；“坏照”；景观摄影

作者简介：祖 宇，女，讲师，文学硕士。（浙江传媒学院 设计艺术学院，浙江 杭州，310018）

中图分类号：J40

文献标志码：A

文章编号：1008-6552 (2015) 03-0091-05

自19世纪，乘启蒙思想的东风，欧洲艺术与科学、历史一并扶摇直上。视觉艺术被当作开启人类往昔记忆的钥匙，图像之力量无所不在。摄影，伴随西方城市化进展的宿命，随绘画亦步亦趋逐步发展为与其分庭抗礼。人们陶醉在机械复制和工业生发的现代文明中。他们巷头街尾饮着咖啡，观看头版照片，享用速度与效率带来的富饶物质，吟唱自由的音符，记载个体、社会轶事。

在现代世界的历史舞台，中国的摄影无休止地沉浮旋转。摄影术1839年在法国得到官方认证，中国大地上最早使用相机的记录是在1842年7月。^①后在1844年，中国科学家邹伯奇制作了自己的相机，并拍摄了照片。^②

由此可见，中国的摄影技术在年代上几乎与西方同步，并无落后，但却无法“追求完美”，^③以致我们的“制相术”在几经崇洋回返之后，至今仍然不得觉悟“在地化”^④关怀的真谛。中国人从最初视相机如魔鬼^⑤到如今迷失在恒河沙数的图像矩阵之中，被启迪、诱惑、欺骗、鼓舞和感动。中国的摄影在当代迎来集体的“幻象”^⑥——仿佛这个国度已然步入视像之盛期犹如希腊艺术之巅峰，统领着一

① “时值第一次鸦片战争末期。英国公使璞鼎查（Sir Henry Pottinger）的两位助手伍斯纳姆一生（Dr Woosnam）和麻恭少校（Major Malcolm）在长江沿线的位置拍摄达盖尔银版照片。”【英】泰特·贝内特著，徐婷婷译，《中国摄影史》，ix 引论。

② “他的摄影技术似乎系自学。中国的学者认为，他是在没有西方摄影资料参考、也没有西方摄影师协助的情况下掌握了摄影术。” Ibid.

③ 尽管这样的评价充满“大国沙文”色彩与对“文化他者”的俯视，但这篇100多年前对中国摄影的评述依然能够在今天给予我们警示。“同很多西方业余摄影师拍摄的照片一样，粗糙、不讲究—很多事情在中国都是这样，‘不差什么’、‘差不多’、‘说得过去’，恐怕中国的摄影和其他事情一样，能达到的只是‘差不多’的水平。指南针、印刷术、火药、造纸、雨伞，以及其他上千件最早由中国人发明的东西，都是如此。……中国人能发明，但不会追求完美。”【英】伊萨克·泰勒·何德兰（Issac Taylor Headland），《摄影在中国》（Photography in China），1901，发表在《美国摄影年鉴与摄影年历》（American Annual of Photography and Photographic Times Almanac）上（1901年12月27日，第48卷，第2173号，第822-823页），摘自【英】泰特·贝内特著，徐婷婷译，《中国摄影史：中国摄影师1844-1879》，p331 附录四：“伊萨克·泰勒·何德兰论摄影在中国的发展情况”。

④ 本土化，“全球在地化，资本主义的现代性的确包含了文化同质化的要素，因为它提高了全球协作（global coordination）的层次与数量……全球与在地之间，彼此相互构建对方。如罗伯森（Robertson，1992）所言，许多被认为相对于全球的在地文化，其实是跨地域文化过程相互影响的结果。” Chris Barker, Cultural Studies- Theory and Practice.

⑤ “在中国人心中，‘相机魔鬼’有一种权威感，希望过几年，这样的感觉就会消失。”【英】泰特·贝内特著，徐婷婷译，《中国摄影史：中国摄影师1844-1879》，p330 附录四：“伊萨克·泰勒·何德兰论摄影在中国的发展情况”。

⑥ “带着诱惑也带着陷阱（幻象 [eidolon]，圣像 [eikón] 等等）。”【法】雷吉斯·德布雷著，黄迅余、黄建华译，《图像的生与死：西方观图史》，p148。

个“滥摄影”的神话。但是，这是一个最不齿旧束缚、最不缺新东西的时代，新的“摄影流”汹涌而至，以致前一波的样貌还未端详仔细，后一浪已经带着油墨香漂洋过海来到眼前。在这个视阈中始终有一些缺席的风景（那些让摄影人跨越许多“国度和地方”，却没有被注意的风景）。或许，是时候也有必要将其滥觞^①沉渣泛起，往深里去透视这些貌似十分新锐又时尚的事物，是如何在“旧土壤”里一点点生发出来的。中国的摄影人，需要以西为鉴，但更加迫切地需要寻找曾经有过却逐渐丧失的心灵灯塔，思考如何建立“在地化”的摄影语言。

一、滥觞于“艺术之名”：摄影与绘画的制衡

时至今日，摄影已经被公认为艺术，且与其他视觉艺术享有同样的地位，各大拍卖行与私立美术馆将摄影作品与其他艺术门类的作品一并展示。顶级的当代摄影作品可被拍出千万元人民币的高价。

标志性的事件如2006年澳大利亚的维多利亚国家美术馆以100万澳元收藏了杰夫·沃尔（Jeff Wall）的《解放》（Untangling）；从此，摄影作品的价格一路飙升。2011年，美国摄影师辛迪·雪曼（Cindy Sherman）的作品《无题96号》（Untitled #96）被拍出389万美元的高价。同年11月的纽约佳士得拍卖会上，安德里斯·古斯基（Andreas Gursky）的《莱茵河II》（Rhein II）被拍出超430万美元。

除市场价格的力证外，一系列主题展览也体现出摄影作品在艺术领域的重要地位。欧洲早在19世纪中叶，就经常将摄影作品与拉斐尔前派的绘画作品一同展出；始于1769年的英国皇家艺术学院的夏季展览，是伦敦每年都会举行一次的艺术盛会，早已开始征集摄影作品。到了20世纪，艺术领域的展览更是体现出摄影与绘画的呼应与重叠，公共艺术机构诸如维多利亚与阿尔伯特美术馆（Victoria and Albert Museum）也组建了摄影部，配有专门的策展人和画廊。

在中国，2014年9月，世界摄影组织在上海举办艺术影像展（PHOTO Shanghai），这是中国国内第一个专注摄影的国际艺术展，汇聚如马格南图片社（Magnum Photo）、彼得·费特曼画廊（Peter Fetterman Gallery）等世界各地顶级摄影画廊。法国摄影师亨利·卡蒂埃·布列松（Henri Cartier-Bresson）的一幅作品《圣拉扎尔车站后方》被标20,000欧元。有媒体报道，在此次国际展会上参展的上海香格纳画廊就有近70%的摄影作品售出。这一摄影世博会不仅以国际视野开创性地带领中国大众集中认识到照片的价值，也透射出中国摄影市场现存的无限的商业潜力，给中国当代摄影如何建立规范有效的摄影艺术市场机制上了令人印象至深的一课。

事实上，摄影与艺术对历史而言，就如同鸟之双翼、人之两腿。摄影术的诞生非但没有使视觉艺术表现走向衰亡，相反，如绘画受其影响却走向更深更远的时空。尽管在某种意义上，摄影冲击波曾经让艺术家感到绝望（造型艺术迈向视觉工业），但同时也让艺术家获得新生。

诚然，讨论艺术对于摄影来说已经毫无新意，尤其是与其最根本的记录现实特性相悖，摄影也以其“记录性”有效补偿了“赋予观众想象空间”上的匮乏。所以，“如果摄影做不到真正的表现力，那就应该做到真正的客观，避免对绘画中使用的主观技巧盲目模仿。”^[1]

二、滥觞于“绝望能量”：放肆的“低保真”图像

20世纪，美国艺术批评家克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）的理论，构成了现代主义与后现代主义的分水岭。其力挺“抽象表现主义画派”的理论支撑了德国学者迪德里希·迪德里森（Diedrich Diederichsen）为“坏画”（Bad Painting）辩解，质疑、反叛“盛世现代主义艺术”精神中的拜物主义，反对直接描绘、模仿自然的“母题”，并强调所表达艺术的情感强度，以及具有自我表征等

① 滥觞：事物的起源、发端。《荀子·子道》：“昔者江出于岷山，其始出也，其源可以滥觞。”

反叛的、无序的、超脱于虚无、逃避现实的特性，表达对未来的憧憬。在这一类艺术作品中，“媒介”遮挡（掩盖、表现、美化、修饰、削弱）“物质”（主题、内容），决定“形式”的去向。

大洋彼岸，生于19世纪卒于20世纪中期的挪威表现主义画家爱德华·蒙克（Edvard Munch）兼攻摄影，其摄影作品不是追求摄影的意义而是破坏摄影的意义，是一种“反摄影”的“坏照”（Bad Photo）（图1）。“摄影既然让绘画绝望，那么我们就让摄影本身不那么象摄影。”基于个体经验，蒙克作品中的“失焦”、二次曝光产生叠加影像，如幻影幽冥一般，呼应着“坏画”所传达的神秘主义和“灵异的”精神气息。“灵异”一词在此处置入或许不够学术，但却再次预警了绘画之于摄影意义的某种宿命关系：阴魂不散的骚扰，源远流长的血脉相连。

蒙克的“失焦”，使人联想到日本当代摄影师杉本博司的作品。如果说蒙克的摄影源自于工业社会令乡愁绝望、摄影令绘画绝望的情感，那么杉本博司的作品则传达出个体与文明的死亡交会。例如在《建筑系列》（图2）中，杉本将建筑喻为建筑理想的坟墓，并面对这些坟墓，进行“失焦创作”，“拍摄的模糊影像希望寻找比相机焦点的无限远还要远的地方，窥视这个世界不应存在、比无限还要遥远好几倍的场所”，^[2]这些空间全部都被模糊吞噬。他将摄影焦点设在无限远，摄取建筑魂魄，并在芝加哥现代美术馆为这些建筑招魂。那是一种因绝望而起的视觉力量。



图1 爱德华·蒙克，自拍像，1908-1909年

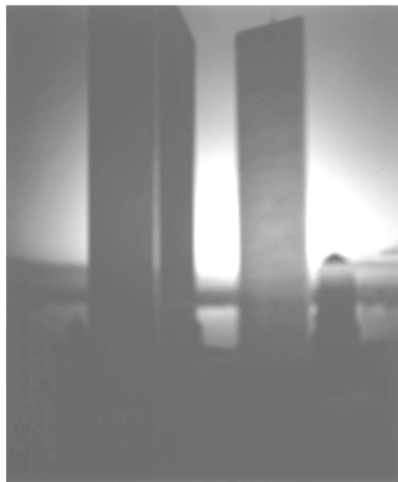


图2 杉本博司，《世贸大楼》，建筑系列之一，1997年

“坏照”（Bad Photo）引领的低保真图像，就如同低保真音乐（Lo-Fi），对抗精致、优美、严谨、高尚、写实、叙事的“高保真”，质疑“盛世现代主义”下的物质癖，是突破了技术崇拜在视觉艺术中的异化。当代摄影中的低保真“坏照”，是一场视觉艺术的革命，是原始情感、欲望的井喷，让人类从精致生活与物质享受中觉醒，重回未经开垦的原乡的粗糙大地，回归图像起源的原始矩阵。“坏照”恰恰让虚构的“高尚趣味”去伪存真，剥离艺术与技术伪装下的物质表层，驱赶“媒体”的乌云，“形式”的阴影，还原“物质”本身。这些照片真实到肝胆相照，诗意到撕心裂肺。它们在某刻摆脱媒介及形式抵达内容。

下图是中国当代摄影师蒋鹏奕的作品《幽暗之爱》系列之一，融合物影照片与延时曝光的摄影技法，是以“光”作为本体而运行的直接图像，自然地再现了“光的绘画”（Photogenic Drawing）与“光的语汇”（Words of Light）的双重意义，他使用数十只萤火虫扮演了这场“光绘”仪式的舞者。在这一系列的作品中，“光”既充当了摄影师的谋士也充当了他的敌人，它既是“媒介”，又是“形式”，同时还构成了“内容”本身，沿着“光”的痕迹，摄影师抵达物质与时间的中心。

无可否认,对盛世现代主义的反叛,还赋予后现代主义艺术家和摄影师们异军突起的合法性。后现代主义给予次货们正当性要求:“对轻松的怂恿也一直存在。它威胁着并将继续威胁质量标准。……后现代这种东西只不过是一次这样的怂恿而已。究极而言,它是一种使自己偏爱次货的要求正当化而又不被叫做反动或弱智的做法。”^[3]

然而,将次质欢呼为高质,或者断言两者之间的差异并不重要,会导致高水准的质量不再在实践或趣味或欣赏中得到维持,那么较低的水准就将变得更低。于是,以一种前所未有的与过去对立的面目——后现代主义,来维持“过去的”水准,或许就是现代主义最重要与最内在的逻辑。如此,摄影这个现代产物,就从来都未曾脱离过现代主义的脐带,它或许已清醒地意识到它的弑母者形象(以后现代主义之名,摧毁一切现代传统),但是被杀死的只是母亲的躯体,不是灵魂。

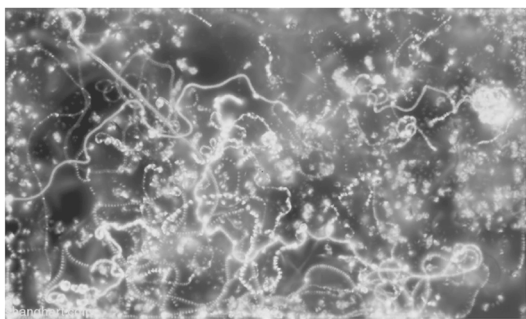


图3 蒋鹏奕,《幽暗之爱》系列之一,2013年

三、滥觞于“景观社会”:中国当代摄影的出路

在此,请暂时转移那些继续围绕在“私摄影”、“场景摄影”、“行动艺术”、“女性主义”,甚至是“观念艺术”上的视线,因为那并不代表当代摄影的全部。中国的当代摄影已经在这些道路上过于曲折迂回,装饰了太多时髦的注脚,在一场看似充满冒险、新奇的危险游戏中,却仿佛困在同一个命运中——无休止重复同一个自动的行为——模仿,而太多局限在形式之上的模仿只能滋生蹩脚的蒙蔽历史的假象,人们会发现,这些假象在世界的许多地方都相差无几。幸运的是,“景观”的出现让中国在当代寻找一面明镜以正衣冠。然而,“景观不是影像聚积,而是以影像为中介的人们之间的社会关系。”^[4]

“批判的风景”,以其为鉴,人类借助摄影进一步反省自身的行为。20世纪70年代,美国人在伊斯曼之家举办《新地形学》(New Topographics)摄影展览,将人类对自然诚恳认错的态度公诸于世。以庄严、冷静的视野观看自然,以科学、精确的手法描述自然,以自我检讨、批判的态度阐释自然。在这些影像中,客观罗列着人类的欲望之手,它们以一切名义,一路向城市及其郊区开辟“规划”,直到改变原生的自然景观。

与自然景观们一齐被改造的还有人类自身的居住区域,一座座标榜人类智慧与力量的建筑拔地而起,它们被照相机记录下来,这些照片就像“圣像”,^①那是某种精神的象征。“建筑”作为西方古典艺术的三大门类之一,是国家“在地化”的标志及文明的化身,它们伫立于一道道“批判的风景”之上,带着诱惑也带着陷阱,当代摄影瓦解这些陷阱,让“圣像”沦陷。

在过去几年中,德国摄影师弗兰克·赫福特(Frank Herfort)的足迹遍及了前苏联时期的大部分地区,拍摄那里自苏联解体后暴发户般崛起的浮华夸张的建筑。弗兰克在发现莫斯科的此类建筑后,就意识到在前苏联的国家和城市中,都能看到此类建筑。之后他去了喀山、海参崴、哈萨克斯坦的阿斯塔纳、阿塞拜疆的巴库、索契、圣彼得堡。这些奇特的建筑在看似荒凉的地方拔地而起,其实兀让人印象深刻。在他眼中,那些苏联风格的装饰元素完全就是斯大林时期的建筑所使用的:外形古怪、充满未来主义色彩,超越人们的想象。

① 圣像不是一幅形似的肖像,而是圣灵显现的(théophanique)神像,其价值不在于可见的图像本身,而在于观之可达神明的性质,即在于其效应。【法】雷吉斯·德布雷著,黄迅余、黄建华译,《图像的生与死:西方观图史》,p148。

非常相似的作品还有中国当代摄影师郑川的《异化 Alienation》，他于2012~2013年走遍河北、江苏、浙江、辽宁、江西、四川等地，拍摄下的建筑物迫不及待地炫耀着中国的在地文化与世界文化的接轨。这些建筑的诞生，在“与世界同步”的谄媚姿态下盲目而丧失自我，它们一面青黄不接地对外屈从，一面水土不服地在内生长，带着一种英雄崇拜的趣味倾向和超越时代的前卫风格，虚幻、暧昧地站立于人们真实、朴素的生活之中，那就像充满野心的盛世纪念碑，被赋予最强大和最富有的信念，等待着去实现更为远大的复兴。

而今，中国的当代摄影人已经开始借由景观摄影在人类生活的混乱和无意义中发现秩序（绝不是循规蹈矩的借口），他们拒绝熟悉与安全的风格，让我们拨开不同时期中国的社会表象深窥我们生存的境遇，那里诉说的是一个看似真实的中国。

由此，我们得见陈劭雄《第三大街》中小人国的童叟无欺；得见翁奋《骑墙》系列中当代中国城市进程里最大的现实特性——集体无意识；得见王耀东、张海儿、韩磊的“沪深风景”——中国城市20世纪90年代后最具代表性的城市景观。我们还能得见王久良《垃圾围城》中的正义与善；得见张克纯《北流活活》中炎黄子孙有关文化守望的进退两难；得见李俊《无常时》中对于“景物本身”的万物有常、时间无常的生命轨迹的追踪与思索。

参考文献：

- [1] [英] 霍普·金斯利，克里斯多夫·里奥佩里．艺术的诱惑：摄影的前世今生 [M]．崔赢译．北京：中国民族摄影艺术出版社，2014：20.
- [2] [日] 杉本博司．直到长出青苔 [M]．黄亚纪译．桂林：广西师范大学出版社，2012：17.
- [3] Greenberg, “The Notion of ‘Postmodern’”, in Ingeborg Hoesterey, ed., *Zeitgeist in Babel: The Postmodernist Controversy* [M]．Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991: 48-49.
- [4] [法] 居伊·德波．景观社会 [M]．王昭凤译．南京：南京大学出版社，2007：3.