

JIANGSU ART MONTHLY

1998

玖



9

# 江苏画刊

美 · 术 · 月 · 刊

- 多元视点：观念摄影在中国
- 博物馆藏：徐渭《杂花图卷》赏析
- 海外艺术：大阪第三届国际版画三年展
- 案头丹青：梁邦楚作品，胡南开作品
- 王朝艺术专辑

ISSN 1005-6890



9 771005 689002

# 观念摄影在中国

小宝



中国新摄影纪展策划人施岸笛先生在海报前

在90年代悄然兴起并在近年来蔚然成风的观念摄影,其核心课题是对摄影本身进行反思。它不满足于选定一个特定的拍摄对象和拍摄方式,更不迷恋暗房美学,而是对摄影本身在整个文化语境中的功能进行考察,对摄影的原始功能进行解构与挪用。不止是照片本身,而且将如何拍一张照片和为什么拍一张照片,以及如何使用一张照片这一类摄影的边缘问题中心化,使之成为主要的讨论客体,将之作为感觉产生的方式本身。观念摄影可以看作是对摄影边界的重新丈量与勘探,它改写摄影的身份和能力,从而更深刻地介入了当代中国的精神变迁和文化重组。

90年代的中国经济的高速增长,信息量的急剧增加和媒体的全面普及与政治的集中并存,市场的活力将机会与不确定性一起塞给中国人。生活在矛盾夹缝中的艺术家必须用主动的介入来使自由成为可能。

张大力的策略是在北京的街景上涂鸦。几年之间他作为匿名涂鸦者将一个特征鲜明的侧面人像布满了北京城大街小巷。各种材质的墙面上是单纯流畅的线条。在上百次不经意地闯入视线之后它不可磨灭地铭刻在路人心中,与交通堵塞和拆迁的画面一起成为人们记忆的一部分。重复使简单的操作产生了意义并构成一种暴力。因为它不但作为风景被观看,它也是这个城市的旁观

者。这种旁观因为近乎病态的冷静和缄默而显得不祥。当张大力把由这些行为延伸出来的图片制成灯箱重新置于画廊的墙面时,头像便从都市的下意识中浮到表层,作为一个钤盖印章的动作使城市的一个个细节凝固成为文本。在头像的旁证之下,那些参照物——路人、自行车或是落在墙上的一道阴影都一开始倾诉。而头像也不再沉默,它成为呼喊的精灵,加入了关于现代性的对话。

朱加是又一个工作在街头的人,他的介入更加暴力——或许不道德。图片中,偶然聚合在一起的两个路人完全没有注意到一支举着文字标牌的手:横在他们面前,捏造了他们的隐私,有时则是窥探了他们的隐私。标牌上的问句是“他们有性关系?”其指涉对象可能是一个老人和一个少女,一对中年男子,两三个等候公车的职员。他们相识与否已经无关紧要,窥阴癖的阴暗想像力一旦萌生就没有边界。不管作者的指控是无稽之谈还是碰巧言中,这种猜测是成立的:再荒谬的事件都不是不可能的,而我们对真相其实一无所知。我们早就习惯生活在媒体中,让媒体来虚构我们的欢乐和痛苦,给予我们欲望和满足,让文字来解释真相。横向插入画面的手因为持有文字将比任何真相更权威,朱加的摄影在更深层次上指向了话语权力的合法性问题。

因为1991年从浙美毕业后颜磊就在报社当摄影记者,他相当早就以观念艺术的姿态使用照片组合,在1993年的《4×5》、《消除》、《化解》等系列中他把一个简单过程用照片逐张过细地记录下来,再重组成一个粗看机械重复实则差别细微的整体。在相同与差异之间排列的照片呈现出一种凝固的表面性。照相机的取景框从窗口变成了画框,艺术家也从对窗外事件的关注退居于对画框内平面构成的经营。这批枯燥整齐的照片显然更接近一个平面化了的单镜头录像,实际上也正是如此,颜磊同时作出了他的录像带《清除》、《1500毫米》等。

我们注意到同样是在1993年,王友身不断地推出用报纸菲林做成的装置,并且逐步侧重于图片,此后王的作品一直是图片与实物结合构成的照片装置,如1994年的祖母遗像,1995年的《营养土》等。王友身的摄影装置处理经验事实的跨度很大,有时是相当秘密和平凡的生活经验,有时则是非常流行的热点话题,后者可以追溯到1989年他与杨君合作的《√》。

我们也可以注意到最早的观念摄影更多地采取拼贴的形式,实际上直接绕开了怎么拍一张照片而进入怎么使用一张照片的问题。观念摄影的出现并不是摄影艺术内部逻辑发展而是一大堆实验艺术家介入摄影的结果。而这些实验艺术家多多少少受过波普艺术的影响,照片对他们来说不是精雕细琢的对象,它不过是可以用来做点什么。所以也是从1993年开始邱志杰在杭州起劲地拍他的《手影》系列,《标准体相》系列,都是采用横平竖直的拼贴摄影的形式。这时他对摄影的运用其实很接近摄影术诞生之初用于医学、运动生理学研究的情况,带有一种类型与调查的性质,如他记录各种游戏关系中身体的反应从而展开对规则的研究。到1994年,邱志杰找到一种新的方法发展拼贴摄影。如这一时期的《可进程序》,将人头

与活鱼翻模,上彩,直至打碎,这一过程的照片被重新组合拼贴后形成一种新的叙事结构。该作品在1995年四月号的《江苏画刊》发表时邱杜撰了一个词“置景摄影”来称呼自己的作品,这是一种自觉地与行为、装置拉开距离而又不愿被“摄影艺术”的概念所消化的努力。同一期刊物发表了王蓬和王友身的摄影装置,刘安平的作品《突然遭到有意识拍摄的人》等作品。敏感的读者应该注意到,一种边缘化了的摄影概念正在悄然勃兴。

1995年前后颜磊把目光集中到图片与文字的暴力关系上,他在个展“浸入”中展出的《4×4》是4张手工上色的妙龄女郎的大照片,晕开的色团和点缀在其上的小花颇有几分浪漫,但颜磊同时展示了一些文件,是这4位妇女的病历卡。类似的残酷对比在装置《323cm<sup>2</sup>》中也存在。那是一只身上画了白色方块的猪的照片,而瓶中的福尔马林溶液中浸泡着被切下的那块猪肉,同时用录像记录了杀猪过程。此后,颜磊对于暴力的思考逐渐趋于象征性,1997年移居香港之后,他的作品获得了商业广告的外观,而这正是一个典型的话语暴力的疆场。通过对同一个画面给予完全不同的解释,他使真相明显地处于悬置状态。语言赋予图像以意义,语言也使图像毫无意义,我们通过阐释提取信息的同时就被阐释的权力所控制,这正是福柯所指证的知识与权力的共生。在一组新作

中,颜磊将对这种知识权力的体验以自身的尴尬经验而非隐喻的方式呈现出来。面对一群衣冠楚楚的来自西方的美术馆长与策划人,一个第三世界国家的艺术家的作品,与其说是一张等待被阐释的无意义的图画,不如说是一条因为过度饥饿,明知诱饵后是钩子还是把它往肚子里吞的鱼。

同样汪忘望和黄岩采取了截然不同的策略。汪忘望在他的数码影像作品中以超现实手法将传统文化标志,当代政治领袖肖像和旷野、星球、太空等自然形象拼贴在一起,构造出的虚拟场景荒诞而神秘,却由于其暧昧而多义的画面特征得以在正统权力系统中生存下来。这组作品作为挂历公开发行,由于领袖诗句作为标题出现,集调侃、怀旧和反讽于一体的怪异处理被合法化,顺利地向每个家庭渗透,比起最近进入数码影像领域的刘彦、赵半获、杨振忠等的作品,汪忘望显然更精明地抓住了媒体的奥秘。相比之下,长春的艺术家黄岩以近乎悲壮的方式努力建立个人的传播系统,对大众传媒进行戏仿并与其构成对抗。几年来,黄岩持续从事邮寄行为,他将自己电脑加工过的图片或行为艺术的纪录照片印制成名信片大量散发。同时他坚持出版一份名为《黄岩新闻》的八开小报,每期各有一个主题,如《谋杀新闻》、《土样新闻》、《未来新闻》等。前者记录了黄谋杀一条金鱼的过程。出版物中有这样的辞句:“1971年

黄岩的忧伤对另一个人来说是虚构的;1997年黄岩的谋杀对另一个人来说同样是虚构的,不存在的。”“黄岩的谋杀应该作为故事来看待。”面对无所不在的信息过剩和视觉污染,黄岩用个人的方式提供同样拥挤、同样无聊琐屑和不可信的信息,试图与主流权力争夺话语空间。不久前黄岩发布了“艺术家黄岩卧轨自杀”的新闻,配着卧轨现场血淋淋的照片——当然是数码处理的结果。黄岩的出版还在继续,把各种旁门左道的小创意像暗器高手一样源源不断地抛将出来,这证明了信息社会中一句不幸的预言:只有偏执狂才能生存。

在数字化和网络化的生存中我们将如何使用一张图片?纪实在很大程度上可以被权充和改写,并被语境所左右。如果说上述艺术家更多地把关注集中在摄影的文化身份问题上,邱志杰的实验则更多地针对摄影的内部问题,它的客观性。

面对数码技术的普及所导致的对摄影客观性的信任危机,邱志杰启动了一个逆向的混淆程序。他通过精心布置,营造出极具戏剧性的被摄客体,即所谓的“置景”,然后以最正常的拍摄手法如实进行纪录,从而得到了酷似数码影像的离奇效果,例如那绝无可能的浑身钉满图钉的人像,7支针筒深深扎入皮层的胳膊,像这样的图片照片毫不讳言地刻意暴露自己的不可信。那是真实的谎言,而观众则进入对伪造手段无休止的猜测中,这应当被当作是摄影的纪实性对数码影像的虚拟性的反向模仿。无论是对虚假情景的真实纪录还是对真实情景的虚假纪录,摄影都是以客观性的名义进行的,而客观性由于被过度阐释而稀释成一个谜团。这一实验从1994年一直沿袭到邱志杰移居北京之后的1996年,而在1997年邱志杰与自己在拼贴摄影时期对规则的兴趣重新挂上了钩,不过加进了对摄影的客观性的思考。《好》系列是身着白领服饰搔首弄姿地制造健康、积极的正面形象的身体组合。摄影再次被证明不是客观性的生产者而是破坏者和伪造者。摄影机的存在改变了人们的自然状态,使身体成为价值观的表演舞台。“好是对镜头的条件反射,每个举起的镜头都促成一次好的演示”,“摄影是一种使世界好起来



新柏林艺术联盟举办·中国新摄影家·展览现场。背景为安宏作品