

中央美术学院

Central Academy of Fine Arts



十年曝光

A Decade Long Exposure

姜节泓

JIANG Jiehong

上海锦绣文章出版社

Shanghai Brilliant Publishing House



十年曝光

A Decade Long Exposure

中央美术学院与中国当代影像

The Central Academy of Fine Arts
and Chinese Contemporary Photography

2000 - 2010

二十一世纪中国当代影像的第一个十年

中央美术学院摄影的第一个十年

The first decade of contemporary photography in China's twenty-first century

The first decade of Photography at the Central Academy of Fine Arts



学术顾问

Academic Advisor

靳尚谊

JIN Shangyi

潘公凯

PAN Gongkai

谭平

TAN Ping

马刚

MA Gang

顾铮

GU Zheng

史建

SHI Jian

王川

WANG Chuan

设计总监

Design Director

何浩

HE Hao



目录 CONTENTS

序一 / 10

潘公凯

Preface One / 13

PAN Gongkai

序二 / 16

谭平

Preface Two / 18

TAN Ping

概述 / 20

Introduction / 24

第一章

Chapter One

城市剧变中的中国当代影像 / 29

Capturing A Changing China

第二章

Chapter Two

学院的旗帜 / 41

The Flag of the Academy

第三章

Chapter Three

观看的创造力 / 55

The Creativity of Seeing

第四章

Chapter Four

叙述中的批评性 / 69

The Critical Voice in Narratives

第五章

Chapter Five

数码的革命 / 85

The Digital Revolution

第六章

Chapter Six

我变故我在 / 97

I Change Therefore I Am

第七章

Chapter Seven

没有记忆的时代 / 109

Beyond Memory

展览作品 我变故我在 / 124

PLATES *I Change Therefore I Am*

没有记忆的时代 / 174

Beyond Memory

艺术家简历 / 253

Artists' Biographies

致谢 / 260

Acknowledgement

序一

自法国人路易·达盖尔（Louis J. M. Daguerre, 1787-1851）在1839年公布发明了用光线构成图像的摄影术，至今摄影的发展已有170多年的历史。当我们将影像作为一个文化来看待时，那就意味着影像已经成为人类文明生活中必不可少的一部分。在现实生活和当代艺术中，影像积极参与构建了我们生活于其中的图像世界，对我们的日常生活发生了深入广泛的影响，是我们每天无法回避的“必视之物”。

作为图像的影像进入当代艺术，表明我们无法回避影像的“艺术身份”问题，即影像何以成为艺术，影像在当代艺术中的位置，它对当代艺术的影响等。这里所说的“影像”，主要指由摄影、电视、电影、数码成像、电脑绘画、网络影像所形成的复制性影像世界。它们与艺术的关系主要表现为两个方面，一方面它们以自身的创作与成品进入当代艺术；另一方面，它们作为一种视觉资源和技术手段为当代艺术家所借鉴和挪用，成为绘画、雕塑、录像、装置等艺术样式的图像来源或技术与视觉的结构因素。

在某种意义上，21世纪将是一个“后形象时代”，我们将进入一个后手工技艺的时代，大量凭借机械、电子等工业与高科技手段创作的复制性艺术不断涌现。作为复制性艺术的影像艺术对传统的绘画艺术将会产生何种影响？它于当代人的视觉观看和精神生活方式会产生哪些影响？更进一步，影像艺术在我们的高等美术教育学科结构中处于什么位置，它与传统的造型艺术学科有哪些互动的可能性？这是我们需要认真思考的。

今天，摄影已经成为当代艺术和设计实践中无可替代的重要语言，特别是由于数码技术的迅速发展，影像正在以前所未有的规模和速度记录、揭示和改变着我们每天的生活，影像来自现实并且塑造现实。

中央美术学院作为中国最重要的艺术教育机构，在上个世纪末就将视野拓展到了以摄影为代表的新型视觉媒介的艺术教育探索。1998年，中央美院与澳大利亚格理菲斯大学昆士兰艺术学院联合举办“视觉艺术（摄影）硕士研究生班”，2001年正式开始本科教学，2007年正式设为本科专业。历经十年的努力，得益于中央美院深厚的学术积淀和活跃的学术氛围，凭借前沿的艺术视野和教育理念，先进的学术构架，中央美术学院的影像教育取得了令人瞩目的成果，已经成为国内影像教育的重要基地。

新世纪初，中央美术学院抓住中国高等教育正在经历跨越式发展的历史机遇，积极进行学科调整。中央美院由原来单一的、以造型艺术学科为主的美术学院迅速转化成为学科兼备的综合性美术院校，形成了造型、设计、建筑、人文等学科群相互支撑、相互影响的现代形态美术教育学科结构。这一学科结构的建立，反映了我院在传统造型学科的基础上，结合时代和社会发展要求，寻找新的学术生长点的积极探索，使我院在建构新世纪中国特色的美术教育体系中发挥了积极的引领作用。在这一过程中，影像教育及其所在的设计学科群对中央美院的整体发展产生了积极的影响。

以《十年曝光》为主题的大型当代影像研究计划是中央美术学院基于对十年来的影像艺术教育实践历程的全面回顾梳理，在当代艺术、视觉文化和摄影教育的语境下，探讨处在中国社会、文化和意识形态巨变中的当代影像的意义。

此次大型研究计划的视觉成果为三个学术展览，“没有记忆的时代：当代影像在中国”、“我变故我在：中央美术学院影像新人”、以及“中央美术学院摄影教学十年历程文献展”。涵盖了30余位重要艺术家和新锐的百余件新近影像与装置作品，“没有记忆的时代”反映了中国当代影像艺术的前沿发展，而“我变故我在”则展示了中央美院的影像教育理念与年轻摄影家的新颖创意。这三个展览和本

书著共同构建了一个互文性的对话语境，不仅面向摄影师、艺术家、艺术教育者和学者等专业人士，同时也面向更广阔的受众群，特别是在艺术、设计和视觉文化领域中学习的学生，有助于我们全面地了解中国当代影像艺术的内在结构与整体面貌。

新世纪以来中国艺术界最迫切的任务是寻求和开拓中国艺术未来发展的自主空间。我们生存在一个国际化的环境当中，这个国际化的环境是以欧美主流为主导的环境，西方的价值框架，西方的现代性结构主导着整个世界的发展方向。自主空间需要我们去寻找、拓展和建构。因此我们要在西方主导的模式和方向之外，创造性地寻找自己的发展道路。这既是理论问题，又是实践问题。理论问题的关键是要建构中国现代性的自我认证；实践问题的关键则在于建立我们自己的艺术语言体系和生活情感表达方式，具体实施从创作思想到教学思想的一整套改革措施。

感谢为本次展览做出巨大努力的策展人姜节泓博士，感谢所有为这个大型展览做出努力和贡献的机构、艺术家与工作人员。

潘公凯 教授
中央美术学院 院长
2010年9月

It is generally acknowledged that in 1839, the Frenchman Louis J. M. Daguerre (1787-1851) first invented photography. 170 years on, photography is seen as a culture, indispensable in contemporary society. Photographic images have constructed a new visual world, changed our perceptions and become something inevitable to be viewed in everyday life.

What is the 'artistic identity' of so-called photographic images, or in Chinese, *yingxiang*? When and how did *yingxiang* become art? And what is the role of *yingxiang* in the world of contemporary art? The term *yingxiang* has been referred to as photography, video, film, and digital images, which have the potential to be reproduced *ad infinitum*. On the one hand, photography can be a medium in contemporary art practice; on the other hand, it becomes a visual source as well as a particular technology for an artist to reference and apply, vital to a variety of art forms, including painting, sculpture, video and installation.

To some extent, the twenty-first century is 'an era of post-image' when we enter a period where digital technology reinforces the mechanical reproduction of artwork. With its inherent ability to duplicate and reproduce, what has photography brought to the traditional visual arts, and how does it influence our visual perception and communication? How could photography be better positioned in our art and design higher education in relation to traditional arts?

Today, photography obviously has become one of the most important languages in art and design practice. In particular, along with the rapid development of digital technology, photography records, discovers and changes our daily life, on both an unprecedented scale and speed. It comes from reality, and at the same time, recreates reality.

As one of the foremost art institutions in China, the Central Academy of Fine Arts (CAFA) started to explore photography as new visual medium in the context of art education. In 1998, the Academy set up a one-off

postgraduate course, MA Visual Arts (photography), in collaboration with Queensland College of Art, Griffith University, to prepare a teaching team for CAFA's undergraduate photography course, which was launched in 2001. After a decade of development, based on the academic ambitions, vigorous environment and advanced vision and framework in art education, CAFA photography has won much international acclaim and has become a centre for contemporary photography education in China.

At the beginning of the twenty-first century, Chinese higher education experienced a leap in development, which has been an opportunity for CAFA. With this nationwide change CAFA has been transformed from a fine art institution that had a single approach of plastic art, to a multi-disciplinary art and design academy, integrated with Schools of Fine Art, Design, Architecture and Humanities. Having significant contributions from Photography at our School of Design, this new academic structure of CAFA reflects in a timely manner the social and cultural development in China, and demonstrates its leading role in art and design education with the Chinese characteristics of the new century.

Based on the ten-year experience of photography at CAFA, this research project, *A Decade Long Exposure*, examines the most recent development of Chinese photography in the context of contemporary art, visual culture and photography education, and discusses the significance of photography in the social, ideological and cultural changes in China.

There are three integrated exhibitions proposed as the visual outcomes of the project, *Beyond Memory: Contemporary Photography in China*, *I Change Therefore I Am: Young Photographers from CAFA*, presenting photographs, video and installations by more than 30 established and emerging artists in China, and a documentary show, *A Decade of Photography Education at CAFA*. The exhibitions and this book aim to attract not only professionals, such as photographer, artist, art educator and scholar, but also a wider audience, in particular, students who are studying in art, design and visual culture.

We are now living in a globalised environment, which has been mainly oriented by Western ideology and the value system of Western modernity. One of our foremost missions is to discover and construct an independent space for the future development of Chinese art, and to pave our own way creatively, beyond the Western influence. This is a challenge, both theoretically and practically, to identify the Chinese modernity, and to reassess our language for artistic expression through the execution of the re-formation of art practice and education.

I am most grateful to the author and curator, Dr Jiang Jiehong, who has put tremendous effort into the project, as well as to those artists, colleagues, and partnerships, who contributed with enthusiasm and friendship.

Professor PAN Gongkai
President, CAFA
September 2010

序二

今年，在西班牙的巴塞罗纳有幸观看到了瑞士女艺术家Pipilotti Rist的作品，颇有触动。有一件影像作品：从空中垂挂下来的树枝被做成一个天秤似的横杆，两端各系一质量完全不同的物件。一边是沉重的金属球，另一边是轻薄的涤纶片，这样两件重量在人的感知习惯上完全失衡的物体。然而，当金属球体的孔穴中投射出的影像落在涤纶片后，虚拟的影像与实在的物体之间瞬间形成一种新的平衡，使得单薄的涤纶片变得丰富而有分量。这大概就是——影像的力量。

自十九世纪三十年代末四零年代初的摄影诞生起，该媒介就力求捕捉目力所及的尽可能多地记录客体，随着时代的推移，影像技术的快速而丰富的发展，与之相对应的绘画却在速度、便捷、自由、精准性上难以匹敌。照片如同是时间与空间的切片，可以最准确直接地呈现情感、记录历史，当然更重要的是在这些影像的背后还可以藏匿不浅的内涵，赋予敏感的瞬间与精微的细节于质感与张力。

摄影不是没有灵魂的机械复制。我们发现，由于种种主客观的因素，摄影不可能就同一事物拍出两张百分之百相同的图像，由此使得摄影同样具有艺术特质，同样可以是对个体感知的一种呈现。摄影家Robert Frank说过：我总是试图通过表象去观察内里，以求真实。然而，除了表象，没有什么真实的。就连表象也总是在不断变化的。

世界充满着变化。

近三十年来，中国在各个领域都有着巨大的变化与发展。中央美术学院的摄影专业也不例外，该专业自建立之初起，就在变化中前行。上个世纪末它诞生在版画系，之后成长于设计学院。在十年的成长历程中，从传统的静态摄影到现代的数字动态影像；从艺术摄影到商业设计，无论从造型的大背景中诞生还是在设计学院的深入拓展，它一直都在多变的格局中努力确立自己的教学定位与多元的角色。正是由于摄影专业的特殊性，该专业已然成为艺术教育多学科领域的一个不可或缺的链接

点。这种链接使得我们在新的形势下对艺术教育有更新的认识，从而促进艺术教育发生质的改变与升华，由此学院在新时期出现了新人辈出、成果卓著的局面。

好的影像作品可以改变观者的认知与意识，使陌生的事物得以亲和，熟识的环境变得疏离。正如一个好的艺术家需要提出问题与给人带来新意，就像Pipilotti Rist作品中投射出的那束奇异的光，我以为那不是一束简单的影像之光，那里折射着艺术家思想的质量。我想把那个透射光束的金属球比作教育的平台，从那里被投放出来的光束就像一个有品质的新人，学校与新人虽然质感、形态与体量完全不同，却在他们都曾创造的辉煌的瞬间中得到的是一种被相互映衬着、互动着的平衡。

谭平教授

中央美术学院 副院长

2010年9月

This year, I had an opportunity to see a video work by the Swiss artist Pipilotti Rist, and I found it inspiring. A tree branch was reshaped into the beam of a weighing measure, at each end of which hung two objects of completely different weights. A heavy metal ball on the one side and on the other, a sheer piece of fabric, indicate, obviously, an unbalanced situation. Only when a photographic image was projected from a hole in the metal ball on to the textile screen, which became richer and weightier, could a new balance then be established between the virtual image and the real object. This is perhaps the power of photography.

Since its birth in the 1830s, photography, as a visual medium, has been seeking to record the world, as much and as quickly as one could possibly see. With the rapid development of photographic technology, traditional art such as painting can reach nowhere near the efficiency, accuracy and convenience of photography. A photograph is in fact a slice of time and space, a calculated expression of the past, and of course, more importantly, the hidden story behind the image, which endows the sensitive moment with a subtle quality.

Photography is not simply mechanical reproduction. Dependent on either subjective or objective conditions, it is impossible for photography to produce two images that are exactly the same. Photography can, therefore, be a representation of individual perception too, with artistic value. The photographer Robert Frank said that, "I am always looking outside, trying to look inside, trying to say something that is true. But maybe nothing is really true, except what is out there, and what is out there is always changing".

The world is full of changes.

In the last thirty years, China has found itself in the middle of vast development with many dramatic changes. CAFA Photography has been growing within this context. During the last decade, from still image to moving and digital image, photography has been playing an interdisciplinary role in the areas of both contemporary art and commercial design, and has become a vital subject in the whole range of art and design studies at CAFA. It has encouraged us

to pursue a new understanding and a vision for reshaping art and design education, which has already had a fruitful outcome today.

It seems that a good photographic work can change the perception of a spectator, either to recognise the strange, or to distance the familiar, as a good artist challenges the audience to think differently. To me the mysterious ray in Rist's work, is not simply photographic, but a qualitative form of artistic reflection. I also imagine the metal ball as the educational platform and the ray released from it for the projection as our young graduates, although with entirely different qualities and forms, that they too can indeed create a kind of responsive and interactive balance in the very moment of success.

Professor TAN Ping
Vice President, CAFA
September 2010

概述

一九七九年在中国艺术史上是一个转折点，就在那一年九月，第一届“星星美展”以一种非官方的身份在中国美术馆东侧的铁栅栏上展出，这也可以被看作中国当代艺术在公众场合的第一次登场。对于中国摄影，一九七九年同样是一个分水岭。在此之前，特别是在文化革命期间，在展览和出版物中出现的摄影往往严格地恪守着政治宣传的目的。自一九七九年之后，随着西方摄影通过各种摄影杂志被介绍到中国，新的摄影沙龙和展览不断在各地涌现，中国当代摄影初显山水。一直到上世纪的八零年代，在中国，专业摄影师还是以昂贵的设备、审美趣味或新闻纪实的特权来区别于普通大众的业余摄影。就在当代艺术在中国冉冉升起之际，摄影成了许多艺术家的新武器，甚至可以暂时替代早已得心应手的画笔。在新一代摄影艺术家的实践中，摄影首先被用来记录和辅助行为艺术和装置的创作，从九零年代开始，才真正树立起作为一种艺术媒介的独立性。

中国当代艺术在国际的舞台上备受瞩目，中国当代艺术的艺术们大多都出自于几个主要的美术学院。但有意思的是，这些美术学院并没有“当代艺术”专业。近年来与新生的设计所并行的“纯艺术”、“美术”或“造型艺术”作为这些艺术院校的根本，继续着传统的“国油版雕”格局，而关于“实验艺术”教学的种种探讨和尝试也恰恰不断验证了“当代艺术”在中国艺术教育体制中所处的边缘位置。在这样的学院体制中，当代视觉实践中跨学科性的发展需要不一样的战略眼光。摄影虽可以作为一个新专业在中国艺术教育当代化进程中填空补缺，但也似乎是一个定义模糊的专业。它的到来挑战了艺术与设计的界限，甚至挑战了建立在刻苦和才情基础上的传统艺术学科的尊严；与此同时，也好叫我们来认真思考摄影在艺术教育中的应当承担的角色，及其与当代视觉艺术实践的关联。

借中央美术学院的摄影专业成立十年为契机，才有了这次为期将近一年的研究，才有了这本书《十年曝光》与以下的两个影像展览——“没有记忆的时代：当代影像在中国”和“我变故我在：中央美术学院影像新人”。然而，这既不是一次歌功颂德地回顾，也谈不上是一部十年的摄影小史，而是专门为当代

摄影和当代摄影教育建立起一个多元的讨论框架。这个十年是中央美术学院摄影的第一个十年，也是二十一世纪以来中国当代影像的第一个十年。

在过去的三十年里，无论在规模上还是在深度上，世界上的任何一个国家也不会像中国那样有如此疾速的发展和变迁，影响着十几亿人。如果说一个艺术家的职责是思考、想像、重述和批评社会的话，那么，他又将如何来跟上中国社会的时刻变化和非常节奏呢？第一章以中国近年来革命性的城市化进程为本书铺垫了一个大背景。只有在这个大背景中，我们才能发现中国当代影像真正的能量源泉。在面对进入新世纪之后的中国，面对社会的、意识形态上的和文化上的空前巨变，文章批评性地辨析了都市发展对人们日常生活带来的冲击，以及在这个过程中，摄影的独特意义。

在澳大利亚格里菲斯大学昆士兰艺术学院的热心支持和合作下，中央美院在一九九八年开设了仅一届的“视觉艺术摄影专业硕士班”，两年之后，以此为基础，成立了摄影专业。在第二章里，通过对这段历史的见证者和贡献者的深度访谈——其中包括学院前任和现任的学院领导、教师和学生，重新回望了这个在中国艺术教育领域里的首次中外合作办学项目。这段历史所分享不仅是当事人的个人体验，他们的困难、所面临的挑战和激情，更重要的，是其中央美院对于中国新摄影的前瞻性眼光与抱负。

基于中央美院摄影的个案研究，本书接着搭建了一个更为宽广的讨论平台，来反思中国当代摄影的原创力量。在以下的章节中涵盖了三种互相关联的探讨角度，并通过具体的影像作品来展开视觉阐述。这些主要由中央美院艺术家们，包括教师、客座和毕业学生创作的作品并不能完全代表中国当代影像，而仅仅是一种建设性的例证，也是在论述中，对文字有限性的关键补充。

在中央美院艺术与设计教育的语境中，第三章探讨了艺术实践从造型艺术到摄影的转型，在摄

影中的观看的方式如何继续并演化着美院传统中的视觉创造力。传统的造型美术通常要求艺术家以久经操练的专业技能和教养，将自然逐步演绎成有个人的理解艺术作品——比如绘画，而摄影在一般意义上，依靠的是机器，没有可以展开演绎的塑造过程。单单凭借审美理解并不能使摄影成为一门独立的艺术形式，而需要有创造性的发现和观看，来看见许多眼睛所没有看见的，在再现许多现实中所不存在的现实。

第四章着眼于当代摄影的重要特质之一，即视觉描述中的批判性思维。首先，它从根本上质疑摄影反映真实的能力，及其实践过程中的客观性，其中包括机械处理，而其实本质的，还是对于“看”的人为选择。当代摄影的视觉表述超越纯粹意义上的纪实摄影，是对艺术家所见所想的再释，从而形成批判性的独到之见。通过照相机的镜头，艺术家得以从一个与众不同的角度来看今天的中国，重新思考生命与死亡、古与今、旧与新，重新思考权力与金钱，以及我们的生活在变化中的胜利与挣扎。

第五章着重描述了重塑我们生活方式的数码时代。数码技术对我们的影响不亚于一百七十年多前在解决曝光时间及固定影像问题后所诞生的传统摄影。一方面，艺术家可以凭借数码技术的优势延伸摄影实践过程中对影像的干预，从而加强影像的批判与想像的维度；另一方面，它几乎颠覆了我们业已动摇的对影像的信赖，并在现实与虚幻的之间驾起桥梁。

本书最后两章分别介绍了我在二零一零年十一月于中央美术学院美术馆策划的两场影像展览，展览的作品是对不同策展框架的视觉回应。展览“我变故我在：中央美术学院影像新人”的参展者是十四位新人，年轻而犀利，有的已经在各大展事上初试锋芒；而“没有记忆的时代：当代影像在中国”邀请了十九位近年来活跃于国内和国际舞台的重要艺术家。这两个展览所面对的不是过去，而是现在和将来；它所展示的不光是中央美术学院，而是中国的当代影像和影像的当

代中国。展览中的作品不仅限于摄影，还包括时基媒介、绘画以及装置。在对摄影的全新的理解和诠释中，这些作品成为一种源于影像、基于影像或受影像引领的视觉实践和文化思考。

面对中国城市环境的演变和转换，我们的生活充满着兴奋与焦虑：什么即将发生？什么已然失去？尽管我们的日常被附着于照片或潜藏在屏幕里的影像团团围住——大的小的、动的静的，摄影既不能挽留一个真实生活中流畅延绵的现实，也不能真正地变成为我们的记忆。然而，正是当影像与当代中国相遇的时候，它才通过这些剧变积蓄起了不同凡响的能量，并随即释放出来成为一种创造力，来回应和描绘我们看似拥有的那个不确定的现实，还有这个短暂的世界。

姜节泓

2010年8月 于伯明翰

1979 became a turning point in Chinese art history, the year when the Star group made their first unofficial exhibition in September and, arguably, marked the beginning of contemporary art. It was also, a watershed for the development of Chinese photography. Previously, during the Cultural Revolution (1966-1976) in particular, publications and exhibitions of photographs served strictly propagandist purposes. When Western photography had been introduced through a host of photographic journals and magazines published after 1979, many new photo clubs emerged and numerous exhibitions appeared across the country.¹ Until the 1980s, professional photographers in China would mostly either distinguish their works with aesthetic appeals, or be recognised in the area of photojournalism. During the rise of Chinese contemporary art in the international arena, photography has proved one of the most popular media. This new generation of photographers, who in general were trained as painters or sculptures, initially found inspiration in performance and installation, and photography only began to establish its independence as an art form in the 1990s.

Contemporary Chinese art has become increasingly visible in the global arena, where artists, most of whom studied in some of the leading art institutions, have received international acclaim since the 1990s. For some reason, however, contemporary art still remains marginal in Chinese art education, where fine art (*meishu*) opposed to design, or sometimes termed as plastic art (*zaoxing yishu*), which is traditionally further categorised into four major subjects, i.e., Chinese painting, oil painting, printmaking and sculpture (*guo you ban diao*). And yet, interdisciplinary and experimental approaches in the sense of contemporary art practice, find little encouragement and support within this structure. Photography is not only an additional subject to fill in the gap in the modernisation of art education in China, but also seemingly quite an awkward one with an ambiguous identity. Its arrival could challenge the boundaries of art and design in China's academies, and also, the 'dignity' of traditional art studies involving rigorous trainings in techniques beyond talents. At the same time, it offers an opportunity to reflect upon the roles of photography education and art education today generally, in relation to the dynamics of contemporary visual arts.

1. For details see Wu Hung, 'Between Past and Future: A Brief History of Contemporary Chinese Photography', in *Making History: Wu Hung on Contemporary Art*. Hong Kong: Timezone 8, 2008, pp. 91-118.

The publication of this book, *A Decade Long Exposure*, together with two exhibitions, *Beyond Memory: Contemporary Photography in China* and *I Change Therefore I Am: Young Photographers from CAFA*, was initiated for the tenth anniversary of the Department of Photography at the Central Academy of Fine Arts (CAFA), one of the most prestigious art institutions in China. It is, however, neither a celebratory review on the decade-long institutional development, nor a short history of Chinese photography. Instead, the book sets out a framework to discuss the most recent development of contemporary photography during the first decade of CAFA's photography and, indeed, that of China's twenty-first century.

China has seen the most rapid development in the past thirty years, extraordinary in both scale and depth, with a population due to reach one and a half billion in a few years' time. If the mission of an artist is to think, imagine, reinterpret and criticise the society, then how would one keep up with this extraordinary pace and size of such a changing society? The first chapter introduces the China's revolutionary urbanisation, an essential source of inspiration for the prosperity of photographic practice. It examines critically urban development in relation to people's daily life, and highlights the significance of photography in the unprecedented era of social, ideological and cultural change, particularly when China enters the new century.

With the enthusiastic support from Queensland College of Art, Griffith University, a one-off postgraduate photography course was set up at CAFA in 1998, which prepared the ground for the institutionalisation of photography two years later. Based on in-depth interviews with a variety of participants, including former and current leaders of the Academy, academics and students, who contributed to and witnessed this historical development, Chapter Two revisits this first ever international collaboration in Chinese art education. It shares the personal experiences of this adventure, at times difficult, challenging and exciting, and reveals CAFA's aspiration in educational strategies and the vision at the time, of new photography in China.

With this unique case study on the growth of photography at CAFA as a background, the book then opens up a wider discussion to assess the development of an original language of Chinese photography. Three interwoven approaches of analysis are articulated in the following chapters and illustrated with the examples of works mainly by CAFA artists, including current teaching staff, visiting lecturers and graduates. The diversity of works analysed in these chapters are not exclusive, but indicative, and complementary to the limitation of the text under discussion.

In the context of art and design education at CAFA, Chapter Three discusses the transformation of artistic practice from plastic art to photography, in which ways of seeing have been understood as crucial, in order to continue reinventing the visual creativity as a legacy of the Academy. Unlike traditional art that requires cultural-trained skills to translate nature with an artist's understanding, for example, to a painting, photography relies on machines. Aesthetic understanding on its own is never able to make photography confident as an art form, but the creative way of seeing is, to show what the eye does not see, and to construct a nonexistent nature from the reality.

Chapter Four focuses on one of the key characters of contemporary photography, that is the critical thinking encompassed in visual narratives. It first fundamentally questions the ability of photography to reflect the real, and its objectiveness in practice, which includes the mechanical process, but more importantly, the human choice of seeing. Above merely documentary style, visual narratives of contemporary photography, as reinterpretations of what an artist could possibly see and imagine, shape critical insights. Through the lens of a camera, artists are able to look at today's China differently, and to rethink life and death, past and current, old and new, political power and commercial interests, and the triumphs and struggles in urbanisation.

The fifth chapter draws particular attention to the digital era, which recreates our way of life once again, with its impact no less than how photography finally captured us more than 170 years ago, after many attempts following problems with long exposure times and difficulties in fixing the image. On the one hand, the accessibility of digital technology lends its advantage to extend artistic involvement in photographic practice, and enhances critical

perspectives and imaginative experimentations. On the other hand, it could almost overthrow the already shaken credibility of photographic images, which we used to believe, and break the boundary between fiction and reality.

The last two chapters of this book discuss respectively the two exhibitions staged at the Art Museum of CAFA in November 2010, presenting the visual reflections within different curatorial frameworks that I proposed. *I Change Therefore I Am: Young Photographers from CAFA* features 14 young artists, who are emerging in the world of visual practice, and the other exhibition, *Beyond Memory: Contemporary Photography in China*, presents the work of 19 nationally and internationally established artists. The exhibitions are not retrospective, as merely a contribution to the tenth anniversary of CAFA's photography, but forward-looking. They explore new developments and ambition in contemporary photography in China, or in other words, reflect a contemporary China in photographs. The works included in these two exhibitions are not restricted to photographs, but are also time-based media, paintings and installations, which are initiated from new understandings of photography and can be seen as a result of 'photography-based' or 'photography-led' practice.

Envisaging all the transformations in China's urban environments engender both excitement and anxiety: what is coming next, and what is being lost? Although everyday we are surrounded by images in photos and screens, large or small, still or moving, photography can neither arrest the fluency of things happening in real life, nor does it ever replace a true memory. All its greatest energy can only be accumulated when meeting and engaging with China today, through the state of intense and immense change, and then released as a creative power, to respond and to visualise the uncertainty of the reality, and the ephemerality of this world that we apparently live in.

JIANG Jiehong
August 2010, Birmingham

第一章

城市剧变中的中国当代影像

Chapter One

Capturing A Changing China

摄影总能像谜一样缠绕着我们。多少年前，从海鸥一二零相机对焦屏上看到的人物和风景——在那块磨砂玻璃上浮动的“彩色幻影”——还往往只能兑现黑白照片。时隔不久，傻瓜相机的出现归还了世界的色彩，还赋予了每个人摄影的身手和权利；接踵而至的宝丽来们又取缔了暗房里的等待，顷刻便能生产并交付一个个即将成为记忆的确凿瞬间。数码技术从天而降，让我们更加便捷地捕捉和再现“真实”，并随即分享——天涯咫尺间，又让我们胆敢在轻易获取“真实”的同时抛弃“真实”。所有的这些变化都竟然发生在这样短短的几十年。今天，我们几乎每时每刻与摄影生活在一起——照片从家庭相册里的希罕物，变成了信手拈来的图像信息，留影纪念变成了随时随地的记录；影像，从需要专门取阅的观视对象，变成了无处不在的日常，变成了包围动态生活的视觉背景，或者说，建构了一种双重的现实。我们究竟是生活在生产影像的岁月里，还是在影像生产的岁月里？我们好像都太熟悉摄影了，熟悉得忘却了它潜移默化地改变着我们生活的事实。

一八二六年，法国人尼埃普斯（Joseph Niépce，1765-1833）用了八个小时的曝光时间将他从勒格拉斯（Le Gras）阁楼窗台所见的风景拍了下来。这可以说是世界上的第一张照片。而通常认为，直到一八三九年，达盖尔（Louis Daguerre，1787-1851）“银版照相法”的问世才真正标志了摄影术的诞生。在西方，摄影术的出现一定对绘画形成了巨大挑战：居然有这样一种技术可以模仿眼球，将所见之物最真实地再现出来。摄影达成影像的速度及其还原视觉经验的精确度，让绘画这个古老的媒介望尘莫及。正如当年的波德莱尔（Charles Baudelaire，1821-1867）面对摄影的横空出世，不禁惊呼：摄影“是侵入艺术领地中最致命的敌人”^{<2>}。

对于许多人，照片里所呈现的就是“真的”，至少来讲，就是事物本身真实的外观。绘画利用不断进步的技术和材料可以将对象的再现——在视觉上——无限逼近对象的真实面貌；而摄影不需要在这种再现过程中“逼近”的努力，因为它所再现的本来就是——或者说可以被认作为——那个对象的真实面貌。正是这种“逼近”的努力谱写了绘画实践的过程。这种“逼近”不仅是造型上的，同时也是精神上的。巴特（Roland Barthes，1915-1980）在冥想绘画和摄影的关系时，这样说道：“绘画的‘制作’的过程也是绘画的涵义的建构过程，两者互相深度磨合并进；这不像摄影实践中那种自然与文化的关系，而是文化与文化之间的关系：绘画之‘道义’非摄影之‘道义’。在摄影中——至少在表面信息上——指示符号与指示意义之间的关系不是一种‘转换’（transformation），而是一种‘注册’（registration），编码——即‘制作’过程的缺席显然强化了那个关于摄影的‘自然性’的神话。”^{<3>}而且这种“注册”在很大程度上看似是机械的，而不是人为的，更加装扮了摄影客观性的面具。

2. Baudelaire, Charles, cited in Beaumont Newhall (ed.), *On Photography: A Source Book of Photo History in Facsimile*. Watkins Glen, New York: Century House, 1956, p. 106. 本书所引用的所有英文文本均由作者翻译和编辑成中文，在注脚中保留参考书目原文及英语注脚格式，不附双语。
3. Barthes, Roland, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Oxford: Basil Blackwell, 1986, pp. 32-3.
4. Sontag, Susan, *On Photography*. London: Penguin Books, 1979, pp. 5-6.
5. Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*. London: Vintage Books, 1993, p. 87.
6. Bourdieu, Pierre, 'The Social Definition of Photography', in Pierre Bourdieu et al., *Photography: A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity Press, 2003, p. 73.
7. Bourdieu, *ibid.*, p. 77.

桑塔格 (Susan Sontag, 1933-2004) 在讲到照片与现实的一种验证关系时说, 照片可以“成全” (furnish) 证据。她认为, “一张照片是一个已经发生的事件无可争议的证明。画面虽会变形, 但至少也能说明那个长得像画面中一样的东西存在, 或曾经存在。无论是一个摄影者因为其业余而带来的限制也好, 或因为其才情带来的自负也罢, 一张照片——任何照片——似乎都能比其他模仿眼见之实的手段, 更加单纯, 更加精确。”^{<4}同样, 巴特曾将摄影看作是一种“逆向的预言” (a prophecy in reverse), 他说: “照片从来不会创造发明; 照片自身就是一种确证; ……照片从不撒谎: 除非是针对事物的意义而自然而然流露出来的导向, 但绝不是针对其存在的谎言。摄影的力量, 无论如何, 都要优于人类思想所能构想或已经构想出来的用于确认我们现实的一切手段。”^{<5}但值得注意的是, 巴特那个关于“逆向的预言”的说法, 似乎暗藏了一种容易被忽略的不确定性, 像一个可怕阴影。

摄影的奇妙能力将一个物质的世界、延绵的现实消融了, 将我们日常的真实感受化解了, 转变成无限的片断, 无限的瞬间。摄影所得的影像, 在普遍意义上, 通常被认定是对现实社会实际和客观的复制。然而, 这种所谓的客观复制又必然取决于摄影在社会性实践中所作出的选择。于是, 社会功能似乎成了这种客观性最根本的依托。布迪厄 (Pierre Bourdieu, 1930-2002) 认为摄影从来就是社会的: “作为各种客观使用中的一种系统性选择, 摄影的社会性使用明确了摄影的社会意义, 同时又反过来被摄影的社会意义所限定。”^{<6}在布迪厄看来, 摄影所反映的现实只有在服务于它的社会功能的时候才能成立: “只有满怀天真的现实主义, 才会认为真实之物的再现依然是真实的, 因为再现的客观外形并不见得就能与事物的那个真正现实吻合, 而只是遵照影像在社会使用所规定的文法句式, 只是对客观世界的社会定义负责; 授予摄影以现实主义的头衔, 仅仅是一种无谓的重复确定而已, 就好比在说, 一个真实东西的图像即其客观性的再现实在很客观一样。”^{<7}

当桑塔格讲到照片可以“成全”证据的时候, 那个证据是为了什么被生产和出示的呢? 若是为了与文本并行来记录历史, 照片在本质上所带有的社会的、政治的和片断的语境会让“证据”的客观性失色多少? 若是为了记忆, 我们的记忆需要影像作为“证据”吗? 若是更加彻底地来思考, 我们的记忆需要“证据”吗?

任何发明都将人的历史一分为二, 摄影同样如此。在摄影出现的之前和之后, 人的经验和历史发生了怎样的变化? ……在照片出现之前, 人对过去的记忆是一系列印象, 平时它潜

伏在意识深处，等待着追忆将它从黑暗中唤醒，如同被闪电映照出的夜晚的屋宇。那时，通过写作，记忆可以固定、成型，伟大史家的生花妙笔可以使那灰飞湮灭的人间往事重新现形成像。……而在今天，现实被建构为一个巨大的屏幕，我们的身边世界如同一部冗长、沉闷缺乏主题的零碎不着边际始终未完成的老电影，我们身体岂不正是一部不断摄录与播映的机械？我们娴熟地把影像看成一个世界，在这个世界中忽喜忽忧；然而作为观众的我们同样生活在自己的世界中，却难以面对这个世界。这世界星星点点，又绵延不绝，那么难以琢磨，影像却给出了一种面对世界的可能性。在我们面对的影像和我们身体拍摄的这部我们无法摆脱的影像之间，始终存在着一种张力——正因为那一两部完整性的作品，才把我们拯救出日常的无意义状态，而进入一种鲜明的发生与完成之中。^{<8}

影像从诞生开始就与时间有关，任何影像在经过足够长的时间之后就能滋生出新的意义来。由此说来，影像的伟大似乎不依赖技术，影像的伟大基于我们所见周遭环境的蜕变，基于原始拍摄对象及其所处时空的“不再”，基于我们视觉认知的更新。影像的对象才是关键，变化中的世界才是影像价值的真正根本。正是因为急速变化的日常生活和社会，才使得影像可以随时成为“证据”，并“可以唤起在场的、不及物的、无（实质）对象的纪念”^{<9}，得以与人们记忆结成某种因缘。那么，正在经历着空前剧变的中国让影像得天独厚。

所有这些变化与发展，不仅给中国人的现实生活带来根本的改变，引发各种复杂的经验与感受，而且也直接进入到中国人的意识深层，铸成当代中国人的记忆与历史。而摄影，也同时直接地、深入地卷入到了这种变化的记录活动中去，并对于形成中国人的记忆发挥直接的作用。通过摄影，现实言说一切。而一切经由摄影的言说，也都最终进入记忆并成为了记忆本身。^{<10}

在日常的视觉环境中，中国的剧变首先体现在城市建设。在中国的传统中，改朝换代的新帝王们似乎有个惯例，那就是重建天下。这个重建不是小修小补，不是描眉打鬓，而是革命性地整个推倒重来，在废墟上建立一个崭新的，属于我时代的政治文化制度。从古到今，不胜枚举。而二十世纪对于中国，无论从政治、经济、文化等各个角度，都是变化的世纪，是革命的世纪。一九四九年以来，我们生活的城市，周遭的视觉环境日新月异。如上世纪八十年代的北京，已经从一个历史文化古城一跃成为了全国仅次于沈阳的重工业城市，放眼望去，各类烟囱建有了一万四千余根。^{<11}梁思成们学者

8. 高士明，〈影子的炼金术：第三届连州国际摄影年展的问题视域〉，于段煜婷编，《第三届连州国际摄影年展：影子的炼金术》。上海：上海锦绣文章出版社，2008，页26-7。
9. 高士明与作者的电子邮件，2010年1月9日。
10. 顾铮，〈在现实与记忆之间：摄影中的中国社会生活与记忆〉，于《遮挡与穿透：中国当代摄影景观》。北京：中国文联出版社，2008，页259。
11. 吴竹涟，〈回望建筑大师梁思成先生〉，于《建筑创作》，2001年第3期。
12. 栗宪庭，〈让天安门更雄伟〉，于《重要的不是艺术》。南京：江苏美术出版社，2000，页175-6。
13. 关于天安门广场作为一个政治空间的重建，详见Wu, Hung, *Remaking Beijing: Tiananmen Square and the Creation of a Political Space*. London: Reaktion Books, 2005.
14. 详见姜节泓，《景点》。北京：首都师范大学出版社，2007。
15. 作者与史建的访谈，2010年1月13日。本书所引用的所有访谈文字均源于作者与被访人以面谈、网络在线和电话等形式的交流，并在保持本意的基础上，由作者重新编辑成文。

式的呼吁终究无力守卫老北京的牌楼和城墙，无力挽救它们在社会主义建设的推土机前一一倒塌的命运。天安门广场无度扩建是政治需要，却正好也能与国人好大喜功的民族心理默契。在一九五九年完成的新广场可容纳四十万人，然而就在毛泽东去世后不久，终于扩张为可容纳六十万人的广场，成为这个地球上可以聚集最多人的建筑空间。正是因着这个广场的扩建，不仅仅在物理空间的审美上破坏了原本与天安门的比例关系，^{<12}更重要的是，北京作为一个政治文化空间在社会主义的建设中被重构了。^{<13}又如，人们在文化大革命中的视觉体验是空前的。一个简单的“红海洋”也许能潦草的道出那股最强烈的视觉冲击，却远远不能涵盖人们生活中整个色系的撤换，以及原本逐年建构起来的对于自身生存环境视觉认知和审美经验的坍塌。

本性使然也好，历史惯性也罢，这种革命性的重建在改革开放的经济大潮之中，依然继续。对于传统建筑——不管是皇朝的、还是革命的政治的传统，主要有两种生存方式，要么是圈养式的保护，要么是山寨式的模仿。圈养式的保护以割舍原生态的建筑空间语境为代价产生了“景点”^{<14}。“景点”，积极地看，可以成为一个城市视觉文化的标志，但同时，也暗示着这种视觉文化在城市空间中的孤立状态，以及与人们当下所处的人文环境格格不入。而山寨式的模仿不但无法恢复传统，更严格地说，是让原本鲜活的传统变成了一具彩妆的尸体。如此，我们往往不能在尊重城市空间历史和文化底蕴的基础上，提出一些有教养的再建设方案，我们生活的城市不能呈现一种连绵发生、有序渐进的文化脉络，而成了一个残缺、零乱、断续的视觉空间。

历史上，东方人对城市、建筑的看法是不一样的，东方人习惯于平地而起，也习惯于对古建筑的推倒重来，没有朝代的观念，也没有人去关心过他们的区别，也是中国的一种‘传统’。新中国以来，这也是中国土地制度和税收制度的问题所造成的。改革开放开始，因为土地国有的根本制度保障，才形成这种‘超速城市化’中完全不顾及城市历史与建筑文化，而出现大拆大建的现象——人们用几百年的时间积累下来的城市空间被整体夷平。实际上，典型的老房子应该保护的道理经过二十多年的宣传已经达成了共识，但正因为土地能带来的巨额利润，土地上的建筑和城市肌理认为可以随意抹去；城市空间可以被当作生产力，当作可以买卖，可以作为政绩业绩的筹码。^{<15}

如果说城市土地，被视为有利可图的资源，是中国城市建设的一个潜在的、不好张扬的兴奋剂的话，那么对于城市建筑当代性的诉求便是一种显在的，可以呐喊的加油声。在中国改革开放之后的城市化

进程中，出现过“实验建筑”的说法，与当时的“先锋艺术”相对应的。从字义上解读，所谓“实验”固有“先锋”之意，但似乎也有将设计的评估环节迁移后置之嫌，而不免暴露一种不自信。近年来，“实验建筑”渐渐被“当代建筑”所替代，算是一次正名。当年边缘状态的实验建筑师多已位居业界主流，而所谓“另类”设计不再受到排斥，反而具有超级消费能力。实验建筑面对的问题已被瞬间置换，实验性建筑师曾经标榜的前卫姿态亦被迫转换为文化上的退守。如果我们在当下的语境中将当年的实验性建筑看作是另类于国家主义设计模式，探索现代建筑语言，以及对建筑品质的持守，那么，它在当下已经裂变为“本土建筑”、“学院建筑”和“表演性建筑”三个走向。库哈斯（Rem Koolhaas）在《大跃进》一书的导论中提出了“加剧差异的城市”（COED, City of Exacerbated Difference），得以“生成了一系列确立版权的新词汇和观念框架，来描述和演绎当代的城市状态”。^{<16}

中国的城市化面临的问题是人类城市历史发展中所没有经历过的，可谓是一种‘超速城市化’。这种‘超速城市化’往往在文化精英阶层受到批评。以上海浦东的开发为先导，到一九九八年，已有一百七十余幢高楼疯狂的滋长出来，与外滩建筑群隔江对峙，初步形成中心商务区格局（CBD, Central Business District）。大都市化目前已成为众多中国城市的未来指标一样，CBD也已是大都市的必备的乌托邦梦想，在这十年里，取景于曼哈顿、取意于上海陆家嘴的中国式CBD模式，正得到了广泛的复制，成为‘超速城市化’欲望的最为直观的表达。这种‘超速城市化’喜忧参半，即有旧城的破坏，也有新城的崛起，不是用好或坏这种简单的两元词汇能够概括的。中国城市每天都面临的新变化，这些变化过去没有，就产生新的模式，现在的学者最重要的工作就是在第一线研究观察这些变化，记录这些变化。在记录的过程中，摄影当然是最重要的方式之一。^{<17}

在中国的“超速城市化”建设当中，很多由国外设计师设计的地标式建筑正在构建人们全新的视觉经验：一九九九年，北京的国家大剧院项目由法国建筑师安德鲁（Paul Andreu）中标；二零零二年，荷兰建筑师库哈斯的中央电视台新址建筑方案中标；二零零三年，瑞士建筑师组合赫尔佐格和德梅隆（Herzog & de Meuron Architekten）的国家体育场——“鸟巢”、英国建筑师福斯特（Norman Foster）的北京机场三号航站楼和澳大利亚PTW建筑师事务所为国家游泳馆设计的“水立方”方案中标；还有零四年，德国GMP建筑师事务所中标国家博物馆扩建工程。这些新建筑的诞生在北京形成了一种奇观，但同时也让我们思考它们在中国新的人文地理环境中所承担的角色。

16. Chung, Chuihua Judy (ed. et al.), *Great Leap Forward*. Köln: Taschen, 2001, p. 28.

17. 作者与史建的访谈，同前。

18. 张婕、王军与安德鲁的访谈，于王军，《采访本上的城市》。北京：三联书店，页193-9。

19. 同上。

二零零零年六月，四十九位院士和一百零八名建筑专家给中央常委上书，认为国家大剧院方案严重不科学、不合理，造价超一流而功能仅为二三流，脱离中国实际，无视与中国本土文化语境的渊源。设计师安德鲁在采访中不断强调其设计的“新意”，可是，对于一个自称“对中国文化传统所知甚少”^{<18}的人又从何谈起呢？怎样的“新意”建筑才能微妙地把持一种独特的当代性，同时，它不属于纽约、伦敦或柏林，只属于中国的北京？处于北京南北中轴线上却要离开文化语境的“新意”总不能体现一种有纪律的创造力。

这种激烈的反对声浪后来也出现在对‘鸟巢’和央视新台址设计的反应中，并随着中国正在成为‘外国建筑师的实验场’以及西方的‘文化殖民主义’的鼓噪而达到高潮。历史终于没有随着主流建筑界的意愿而发生扭转，新国家主义建筑对所在城市空间产生了的强大整合力，赋予北京以更为复合的文化内涵和新的生机。比如，央视大楼不再用高度来代表CBD区域，以全新的环形理念建立了一个新秩序，不亚于帝国大厦（Empire State Building）之对于曼哈顿（Manhattan）的意义。北京标志性建筑国际化的趋势，宣告了她对成为一座国际化大都市的强烈诉求，以及塑造全新的、具有前瞻性的城市性格的野心。^{<19}

那么，在这样的城市发展进程中，在日常环境的剧变中，人们的生活和生活中的人们又是如何相应改变的？城市空间环境的变化和人的变化不是先后依次发生的，而是两个并行的、相互影响、相互转换的现实，时刻交织在一起。

中国三十年以来的城市化进程，对于空间资源的重组改造中，就有人际关系和空间关系的‘改天换地’的转变，同等重要。城市空间日日夜夜不间断变化的本身就是真相，就是现实，被景观式地演绎出来，也引发了以空间作为背景的社会活动的改变。城市化发展根本性地改变着空间与身体的关系。合理的空间设计首先应该保证一种人性化的尺度（human scale），才能让大街小巷中的生活富有一种安全感。比如，上海的弄堂和胡同可以拉近人们之间的距离；即使隔着马路同样可以相互招呼，同样可以有肢体的语言，有目光的交流。而许多新建城市空间中的道路是不可控的，庞大而没有章法，行人是无助的，任其掌控和操纵。以前的城市，人与人聚集起来的能量是可以被充分感受；但在扩建后，人与人的能量传递变得越来越稀薄，高速发展的城市——包括新兴的社区概念——疏远，甚至切断了人际之间的联系。城市就像一块化石一样，它的发展和演化应该富有纵深的，层层相

扣，并有迹可循。而我们今天生活的城市，被水泥刀修葺得平整如新，却也抹灭了所有的历史积累与人文肌理。^{<20}

中国城市建设对于当代性孜孜不倦的诉求及其疾速的发展进程为摄影积蓄了一股出奇的力量。影像作为一个媒介，远远超越了传统的纪实功能。数码革命之后影像媒介的普及使得每个人都可以成为日常变化的观察者和记录者，而知识分子、影像艺术家则更是借着这股力量，在这种视觉环境和城市形态塑造和转换过程中进行思考和批评。但是，我们往往太多地被我们城市化的剧变所吸引，被这种剧变所捏造出来的奇观，所呈现出来的废墟之美、人文悲情之美所感染，而忽略了常常隐而未现的中国城市化内因、精神性实质，以及身处其中的人的相应反映和状态变化。

我们是以一个文化的精神分裂者的状态看待这个城市，一方面哀戚它的历史的衰亡，一方面亢奋于它的剧变；一方面记录正在逝去的旧城，一方面关注那些崛起的空间；一方面无情地批评都市疾速蔓延中的问题痼疾，一方面暗自欣赏活体一般的空间演化现实——在这里，表话语与潜规则之间巨大的张力的呈现，民间的绝望抗争与强旺的生存智慧的并现，新都市空间的自戕与修补策略的游戏……这一切都是比城市未来、本土定位等问题更有趣，或者，中国都市空间与建筑现实的演化都不是按照国际已有的模式发生和发展的，而有自己的一定之规。^{<21}

在飞速发展的当代中国，影像就像是一圈围绕着我们生活镜子，见证着我们所处城市的剧变，并无限地拓展着这个剧变中现实。影像与城市好比是一对蜜月中的情人，就像波德莱尔诗歌里的那个“过路的女人”（*À une passante*）。了了诗行叙述了巴黎街头的惊鸿一瞥，以及对那转眼便隐设在茫茫人海的女人——对那份片刻之美的怜爱。

十九世纪中期，随着现代大都会的出现，那个在诗人的视域里如烟而去的女人成了他笔下一种现代性的表征。然而，这样稍纵即逝的美感何以用一种合适的媒介来呈现呢？摄影近乎是完美的方式，来捕捉街头那种片断的、零碎的、机动的、瞬间的美，及其不确定性。同时，这种不确定性也反过来促使了摄影技术的不断提升，一次又一次努力将高速变化的现代生活精准地固定和把握成影像。^{<22}

20. 作者与顾铮的访谈，2010年4月16日。

21. 史建，〈多向空间演化中的北京〉，于一石文化+设计及文化工作室编，《北京跑酷》。北京：生活·读书·新知三联书店，2009，页1-033。

22. 作者与顾铮的访谈，同前。

23. De Duve, Thierry, 'Time Exposure and Snapshot: the Photograph as Paradox', in James Elkins (ed.), *Photography Theory*. Oxon: Routledge, 2007, pp. 109-10.

24. Burgin, Victor, 'Looking at Photograph', in Victor Burgin (ed.), *Thinking Photograph*. London: The Macmillan Press, 1982, p. 143.

25. 作者与顾铮的访谈，同前。

在德杜梧（Thierry de Duve）看来，摄影无非有两种：“要么是一种事件——看来奇怪的事件，一个原本延绵流动的真实生活被突然冻结成一个凝固的完整体（gestalt）；要么就是一种图像——可以被装裱上墙的图像，拥有自主的表征意义，却也脱离了作为自己出处的那个事件。”换句话说，“摄影可以被看作是一种已逝过往所留下的自然迹象和实况见证（即图像），或是一种突如其来的意外作品（即事件），一个用来捕捉生活使之不再延绵的鬼玩意儿。这两个在影像表面衍生出来的概念也可以在现实中一一对应。摄影，或被视为记录实况的图像，便直接指向那个被指示物的死亡，一个已然完成的过去、一段悬滞的时间；或被视为一件木讷的人造物品，而图像以外的生活继续如常，时过境迁，人去楼空。”^{<23}于是，摄影以其特殊的生产和消费方式，以从前任何一种视觉媒介都不能相比的速度被世界享受着，同时也吞噬着世界。而这种享受和吞噬的过程往往是在人们的无意识中发生的，即使有意识也叫我们无从逃遁。柏金很早就说过，“尽管有的摄影同样在画廊中展示，或以书本的形式销售，但是在大多数情况下，看摄影无需特地安排，摄影不必占有固定的空间和时间，而‘显然地’被免费参观；绘画和电影看重展示，期待人们专门的注意力，而摄影往往作为环境被感受着。”^{<24}

今日中国，空间被不断颠覆与重建，城市的“动”变成了一种常态。所有关于城市生活的记忆就像沙滩上的符号，被一次次刻画，又被一次次轻易抚平，不留痕迹，让我们找不到记忆，也失去了“家园”。

记忆需要一个附着点，需要固定于某些具体的、三维的、立体的物上面。而动态的城市让我们的记忆失去了附着点。儿时玩耍的弄堂不复存在了，那条承载记忆的狭窄空间，再也走不回去了。正是因为这样一种记忆的‘紧急状态’，促使了摄影迅速涵盖（cover）当下的现实。但是，这样一来，我们记忆的附着点被转移了，而只能栖身于一张张平面的、不生動的、片断化的相纸上。这些影像左右了我们的记忆，限制了我们的记忆——我们的记忆因为影像的存在而变得不再开阔，不再整体，凝固成了不会流动，没有气味的残片。^{<25}

如果种种天翻地覆的变化对于中国是一种恩赐的话，对于中国当代影像就更是一种祝福。在当下中国，影像可以拥有和彰显它在世界任何一个其他国家所不能成全的力量。怀着这种力量，专业设备和摄影技术所能生成的影像的物理质量会显得那么微不足道。特别是当照相机不再仅仅是专业人士手中的稀罕物的时候，当裤兜里的手机都能成为记录现实（影像生产）和传播视觉思考（影像消

费)的手段的时候,我们似乎只需要面对着这个千变万幻的世界,再一次按动快门。正如桑塔格所预见的那样:

随着照相机在人们生活中普及,摄影被广泛运用,就好比性和舞蹈一样成了生活中的一个娱乐项目——这也意味着跟每种大众艺术形式一样,对于大多数人,摄影是不会被当作一门艺术来实践的。它成为一种社会仪式,一种对于焦虑的抵抗,一种权力的工具。^{<26}

在当代语境中,对于艺术家,这种由中国城市剧变所积蓄起来的力量既是资源,也是陷阱,既会成为依赖,也可以形成挑战。如果在普通模式下,一个艺术家职责是思考、想像和批评所处的社会的话,那么,在中国这样一个无论从规模或是程度上都超乎常规的城市剧变中,影像又承担了什么样角色?借助这股力量,中国当代影像可以站立在文化思考的前沿,对于剧变中的现实刨根问底;也可以学习谦卑,因为生活本身远比艺术更有创造力。

第二章
学院的旗帜

Chapter Two
The Flag of the Academy

中国的艺术教育环境中，中央美术学院不仅仅是一个高等艺术院校，更多的是一种梦想或骄傲。中央美术学院（the Central Academy of Fine Arts）的“中央”（Central）不是地理意义上的中央，而是政治的，并可被积极延伸为社会的、文化上和艺术上的中心地位。在中国，人们对于这个词的演绎是完全自觉的，无需任何多余的注脚。在这块招牌的背后，有几代人的在中国现代艺术教育上的探索、努力和诉求。继半个多世纪以来树立的“国油版雕”传统之后，当代艺术如火如荼、中国设计新军突起，在新的视觉艺术媒介各领风骚的舞台上，作为中国最重要的艺术学院之一的中央美术学院应该扮演一个什么样角色？摄影对中央美院又意味着什么？

一九四九年十一月，国立北平艺术专科学校与华北大学三部美术系合并，经中央人民政府批准，成立国立美术学院，次年一月正式定名为中央美术学院，毛泽东题写院名，划归文化部管理。初建时的中央美术学院只有三个系：绘画系、雕塑系和实用美术系。在一九五六年，实用美术系分离并组建成为中央工艺美术学院（现清华大学美术学院前身）后，中央美院便成为了一个不折不扣的纯艺术学院。但是，文化大革命之后，现代设计教育在开放的中国亟待兴起，传统专业框架需要拓展，中央美院责无旁贷成了先行者。中央美院设计教育的崛起，包括其间摄影专业的诞生，都有赖于一个人的远见与坚持。这个人自己并不是设计师，而是油画家，中央美院前院长靳尚谊教授。

一九七九年，在西德访问时，发现西方的美术学院的变化——设计在艺术学院占据了主导地位。在改革开放之后，对西方的了解使我们认识中国现代设计很落后。到了八十年代中后期，开始大量出口开始出现缓滞，好产品没有好包装就卖不出去。当市场经济对于产品设计提出了现实的新要求，就更加意识到设计在美术教育里的重要性。中国的设计原来叫做工艺美术。传统手工艺固然丰富，却与现代设计有一定的距离。中国的设计落后，必须要引入国外资源，不能完全依靠本国力量。而这样的建议在相当长的时间内受到来自纯艺术的反对，以确保中央美院在艺术专业上的权威与纯正。但是，中央美院必须要恢复和建立设计专业。在一九九五年的时候，美院建立了建筑设计专业，后来成了设计系，到现在已经形成了两个学院，即设计学院和建筑学院。^{<27}

认识到空缺，就会积极地寻找、学习与“拿来”。上世纪九十年代末，澳大利亚格里菲斯大学昆士兰艺术学院（Queensland College of Art, Griffith University）的出现对于中央美院来说显然是一个契机：一个创建摄影的契机，一个发展设计的契机。



中央美院在校尉胡同5号时的门牌



中央美院前院长靳尚谊

27. 作者与靳尚谊的访谈，2010年1月7日。

28. 同上。

29. 作者与丁士中的访谈，2009年12月30日。

正如一九五五年，建国初期，百废待兴，年轻的共和国处在西方敌对势力的包围之中，为了振兴国家，学习苏联经验，根据中苏文化协定，大批苏联专家为援华来到中国，‘马克西莫夫油画训练班’便在这个大背景下由文化部委托中央美院办了起来。马克西莫夫为美院油画所建立三个课程：素描、油画写生、创作至今影响深远。中国的设计在九十年代，也期待外力形成一个新的转折，迎接国际标准的检阅。在与澳大利亚访问交流的过程中，我们发现并考察了昆士兰艺术学院的摄影专业。中国的摄影专业以前只有新闻摄影，并没有专业地运用于设计和艺术。经过外事商谈，引进摄影专业的硕士学位班作为培养人才作为这个专业的基础。摄影对于整个设计的发展有重要的推动，无论是影像的或是数码的，都以摄影为基础，在设计各个领域得到广泛运用，也印证了摄影的市场，预见可持续发展的。^{<28}

在摄影专业建设初期，丁士中教授在美院担任书记兼学院副院长，在美院中转搬迁的过程中，同时兼管行政和财务。当昆士兰艺术学院在美院开设的摄影短期工作坊结束后，丁教授与执教昆士兰艺术学院摄影专业负责人福瑞德（Siegfried Manietta）会晤，并随即领导了“视觉艺术摄影专业硕士班”的举办和摄影与数码媒体工作室筹建的工作。

当时，学校希望能把原先以纪实为主的摄影方向拓展成全面的与国际标准并肩的摄影专业，有意请福瑞德再次讲学。福瑞德目睹当时美院中转期的艰难条件，在临行前提出了他的疑虑。然而，美院对于创办摄影专业的决心与诚恳还是让福瑞德接受了合作的邀请。其实，摄影专业建立的动机还是基于美院意图发展设计的大格局。改革开放为中国高等教育打开了新的发展门户，一直以‘国油版雕壁’作为学术生长主要脉络的中央美院，自然也不能裹足不前。我们积极考察了国外的相关院校，决意抓住时机，恢复设计、建筑等专业，积极引进外国专家开展国际合作，将自己拓展为艺术与设计的综合性院校。在规划改革蓝图之际，眼见国内众多高校——包括艺术的、影视的、服装的、甚至工科的——对摄影专业的发展，美院预见摄影艺术在今后精神和物质文明建设中将要发挥的重要作用，即时调整学院专业结构，占领视觉设计艺术的高地，以应市场经济下设计艺术日益增长的社会需求。^{<29}

当时靳尚谊院长所确立的这个战略目标的同时，美院于一九九五年从王府井旧址的三十亩地走出来，

暂时落户在一个废弃的工厂（简称“二厂”），进入了一段艰苦的学院迁址扩建的中转时期。而摄影作为一个新的专业，在实用艺术教学的框架中，被视为广告设计等专业中重要有效的媒介。眼见其他高等院校中摄影专业如雨后春笋，而自身又陷于中转期的艰难现实，中央美院的摄影专业的建设面临背水一战。

由于国家拨款有限，其中最大的挑战就是在中转搬迁时期物质条件的困难，教室设施专业设备的贫乏。为了能给新专业提供一个空间，美院在‘二厂’临时校区的院落间隙，临时搭建起两百多平米的临时房充当摄影工作室，并通过中央美院在社会上的影响力，努力寻找赞助合作对象，筹备专业器材。在拮据的办学经费范围，除了对摄影专业给予一定的倾斜之外，还需奔走政府部门争取专项补贴。工作室资金精打细算，工作室设施因陋就简，但恪守专业所需环境条件和管理规范，教学工作有条不紊。^{<30}

在与昆士兰艺术学院合作的“视觉艺术摄影专业硕士班”以及摄影工作室的筹建过程中，美院还是有许多外事操作上的实际问题，包括法律上、经济上和文化上的难处。在院领导的支持下，时任外事办公室主任的朱竹披荆斩棘，而中方的执行代表则是现任的中央美院设计学院副院长的马刚教授。

一九九六年，美院在‘二厂’中转地时，澳大利亚著名艺术家、文化人，昆士兰艺术学院院长霍华德教授（Professor Ian Howard）来华访问。恰逢当时的中国教育部刚刚开始尝试合作办学，在其国际司里设了一个处专门管理，特别是涉及到法律和经济的问题。在这个合作项目上，首先遇到法律文件的问题。需要有严谨的调查，整理成文并翻译了合作办学的文件，最后上报教育部的批示。关于专家经费的问题，一般是国家只能支持短期经费。幸好文化部即时开发了北京市国际技术合作中心与高校的合作，才确保了整整三年的外国专家的经费。这个项目的确立是一种机缘，合作重点是学科建设，而非普通意义上的学术交流。学科建设的成功不仅仅在于硬件设备和先进技术借鉴，更加在于对包括人文精神与教学理念在内的整个综合系统的移植。^{<31}

霍华德院长有他独立的思考和长远的眼光。首先，从大环境上，他看到了中国在文化、经济等领域良好的发展前景，蓄势待发的中央美院必然走出国门寻求国际合作。于是，捷足先登，主动伸出橄榄枝，也借美院的地位扩大自身在中国艺术教育界的影响，及其



“二厂”时期的中央美院



马刚（左）与福瑞德

30. 同上。

31. 作者与朱竹的访谈，2010年4月15日。

32. 作者与马刚的访谈，2009年12月29日。

国际合作的网络资本。而美院决定直接做硕士层面的合作办学，正是要培养和操练自己的师资队伍，建立摄影专业。虽然当时中央美院的条件较差，但霍华德院长看见了中央美院雄厚的“国油版雕”传统所能生成的学术优势。当时美院刚刚开始有设计，还没有摄影专业，只在版画系有很简单的暗房，而昆士兰艺术学院的摄影专业自然在洽谈中成了首选的合作项目。霍华德院长就向靳尚谊院长提议，可以摄影工作坊（Workshop）的形式启动两校之间的合作交流。是年十月，福瑞德被委派到北京，执行工作坊的教学。福瑞德，德国人，行事严谨，按他眼中的专业摄影标准，美院一无所有。于是，他动用了自己所有摄影行业的资源，包括柯达（Kodak）、爱玲珑（Elinchrom）、哈苏（Hasselblad）和金宝（Cambo）等，争取赞助，引进设备，还邀请业内专家来美院讲座，如爱玲珑的主席魏特（Malcolm Whittle）。正是这个工作坊的内容与质量，以及福瑞德的热心与敬业，激发了美院创建具有国际水平的摄影专业的战略。一九九七年三月，我受学校委托前往澳大利亚，对昆士兰艺术学院摄影系做为期一个月的考察。昆士兰艺术学院的摄影专业从商业（设计）、新闻纪实以及纯艺术各个方向全面发展。平日与那里的同事一起工作、听课，来了解摄影系的教学系统、教学结构、课程设置，包括软硬件的装备，每天与福瑞德回家路上的四十五分钟时间也成了探讨美院摄影发展的良机。合作办学的想法便是在这一个月交流中逐渐形成的。回国之后，美院与昆士兰开始启动合作办学的申报程序，作为中国院校第一次在艺术教学领域的国际合作项目，‘视觉艺术摄影专业硕士班’由国务院学务办批准办学。^{<32}

现今的中国与西方的合作办学名目繁多，方式多元，归根结底无非是经济利益所趋，特别是在一些西方国家，国际学生的巨额学费已经成为了高等教育正常运行的重要经济支撑。可是在当年，区区两万五千元人民币的学费一定不会是双方所追求的利益目标。一九九八年，“视觉艺术摄影专业硕士班”在全国选拔录取学员十六名，主任教师由福瑞德担任，学习时间两年，毕业生获格里菲斯大学学位。这成为中国艺术院校第一次成功的对外合作办学。当时的办学目的明确：一、培养摄影师资；二、创建摄影专业。

按照中国高校人事制度，一般每个学科一次只能留校一人。这样的话，成立摄影工作室成了一纸空谈，合作办学所经历种种困难、专家同事付出的所有努力便会付诸东流。于是，需要积极与人事处不断沟通，阐明建立专业人才留校对美院建设新专业的重要性。天时地

理人和，二零零零年，硕士学成，共计五名优秀学员被同时留校任教，并成为新成立的中央美术学院摄影与数码媒体工作室的骨干教师，这在美院还是头一遭。^{<33}

‘二厂’的这段实践经验为搬到新校址后建立一个高规格的摄影工作室作了一个重要的铺垫。回想当年的筹建过程，福瑞德既是良师，也是战友，功不可没。他不仅无私地传授了一整套具有国际高标准的专业摄影要求、教学系统和工作室的管理规范，更以自己在理论与实践上的深厚造诣、严谨的治学方式、朴实的工作作风和敬业精神，感染着每一个学员和同事，被誉为‘美院的白求恩’。国家为表彰福瑞德对美院摄影专业创建的突出贡献，由文化部颁发荣誉状。^{<34}

对于福瑞德，中央美院的这段经历是难忘的，他以三个词来概括了这个旅行，即“实验”（trial）、“磨难”（tribulations）和“凯旋”（triumph）^{<35}。正是他自己对摄影的热爱、对专业性的追求，以及“与一群成熟、努力、进取的学生一同工作所带来的愉悦”^{<36}，使他此行义无反顾，也硕果累累。“视觉艺术摄影专业硕士班”结束之后，摄影专业从版画系迁转设计系，时任系主任的正是现在的中央美院副院长谭平教授。二零零一年，随着美院进驻望京新址，摄影工作室被拓展成了摄影与数码媒体工作室。在新校区的摄影工作室的条件大有改善，然而这两年中转期的“硕士班”为美院的摄影积累了专业上和精神上的财富。在传统的艺术与设计的学科分类制度中，摄影似乎无可争议地归属于实用艺术或设计的范畴之中。由于其媒介的“实用性”，摄影作为当时的新兴专业，在美院设计教育的框架下发展，而没有被纳入“国油版雕”式的精英美术传统。创建一个专业，在师资和设备之先，更重要的是中央美院对于摄影专业的学术发展定位。而这种定位的确立必须经过基于对其他相关院校相关专业的调研与参照，从而树立自身的独特性。

关于在专业结构上的位置，学院从更高的层面来考虑摄影的长远发展，及其与其他专业的关系，落实的过程中也需要具体的支持。一开始，摄影专业从教学上就兼顾纯艺术与设计的关系，它未来的发展是开放的。当时选择了年轻的设计系来容纳摄影，主要处于对其他设计专业的支持。当时的设计系本身很单薄，只有平面设计和建筑与环境艺术两个专业。有了摄影的加入，会使设计的系科结构更加的壮大，并为今后成立设计学院奠定基础。二零零二年，设计学院成立，在丰富的专业设置中，摄影与数码媒体系起到的非常重要的连接作用。当时设计学院是以基础教学、专业教学和导师工作室三个阶段为主要结构，强调



时任中央美院设计系主任的谭平

33. 作者与朱竹的访谈，同前。
34. 作者与丁士中的访谈，同前。
35. Manietta, Siegfried, *The Beijing Challenge: An Account of the Trial, Tribulations and Triumph of Teaching Photography in the People's Republic of China*, presented at the conference of Photo Imaging Education Association (USA), in Orlando, Florida, 10 February, 2001. Manuscript provided by Siegfried Manietta.
36. 福瑞德与作者的电子邮件，2010年3月3日。
37. 作者与谭平的访谈，2010年1月4日。
38. Langford, Michael. *The Step by Step Guide to Photography*. London: Ebury Press, 1982.
39. 作者与翁乃强的访谈，2010年1月10日。
40. 作者与马刚的访谈，同前。

专业与专业之间的联系。这样，摄影得以与其他专业形成有机多元的教学合作。从二零零三年起，随着专业的持续发展，摄影与数码媒体脱离，独立成为摄影系。^{<37}

其实，在与昆士兰艺术学院合作“视觉艺术摄影专业硕士班”和系统地筹建摄影与数码媒体工作室的工作之前，中央美院的版画系就有摄影专业。在一九九零年，经宋源文和谭权书两位先生举荐，翁乃强先生回归母校，凭借着在中国外文局下属《人民中国》杂志社工作二十多年的新闻摄影经验（1964-1990），担任主要执教老师。

改革开放以后，社会上出现了一种摄影热。由于摄影的逐渐普及，摄影教育也自然成了社会发展的一种需求，然而正规的摄影教学不多，如大连医学院以及北京大学、人民大学新闻专业中的摄影教学。中央美院将摄影作为一门艺术开设于版画系。一九九零年开始筹备关于摄影的教学设备，一九九二年开课时有六名学生，毕业时获摄影学士学位，美院其他系也有学生选修摄影。当时的教材采用了英国郎佛得编写的《摄影入门》^{<38}，教授摄影基础；而硬件条件很差，学生都学着自己做暗房的设施，创造性地自力更生。美院凭着本身厚重的造型艺术基础，作为肥沃的土壤，对艺术摄影教学的发展形成了很有利的支持。从构图、色彩的应用到虚实关系的把握，摄影同样是一种造型语言，好比用光来进行绘画。^{<39}

要叫在版画系里逐渐羽翼丰满的摄影专业脱离版画系本身，作为一名版画系的教师，所遇压力可想而知。按照当时现有条件和优势，美院为摄影专业确定了‘商业’与‘艺术’两个发展路径。‘艺术’是美院的根本，而没有商业摄影教育，不符合现实中急速发展的中国社会需求。这样的发展方向也有别于国内其他院校，如北京师范大学和北京电影院所倡导的以新闻纪实为主的摄影。在技术层面上，美院的摄影不但保留了传统的暗房工艺，也积极学习前沿新技术，为今后的数字影像专业的拓展与衍生创造条件。进入新校舍时，专业成型，被正式命名为摄影与数码媒体工作室。除了专业课程和体系的建设之外，工作室始终力求引进最好的设备，使本科生阶段即有国际高标准的技术学习平台。同时，美院的学术地位与其悠久的艺术氛围吸引了全国各地最优秀的、有艺术才华与发展的潜质的学生。美院摄影十年的发展轨迹也印证了中国艺术教育的成熟，十年来培养一大批优秀摄影师的同时，更多的涌现了在当代艺术领域中崭露头角的摄影艺术家，让美院的摄影专业在国内和国际上确立了的重要地位。^{<40}

“国油版雕”所建立起来的美院传统对于新生的摄影不是高墙壁垒，而是标杆，是巨人的肩膀。设计教育在中国高等院校的系统性确立相对一些西方国家来说晚了一百年。在上世纪的最后十年，处在起步阶段的中国设计与艺术之间的关系是复杂的，一方面，有像对母亲一样的信任、依赖，甚至迷恋；另一方面，又远望西方并借国内经济腾飞大势的催化，期盼早日成熟独立。

经过努力建立的设计专业，必须要以良好的绘画修养作后盾。在中央美院建立设计不同于其他的院校，中央美院有在中国顶尖的绘画传统来支持一流设计的发展。负责设计系的从一开始的戴士和到后来的谭平都是绘画出身。好的绘画修养总能融入到设计当中，摄影更是这样，没有过硬的绘画基础是拍不好的。摄影的发展靠艺术来领导，艺术是摄影的灵魂，也是设计的灵魂。‘创意’这个词用的很不准确，关键还是‘艺术’或是‘艺术修养’，而‘艺术修养’又来自于绘画的，更具体来说，来自油画。所以归根结底，在设计中领衔的就是艺术，就是画画，再具体就是油画。建筑设计也好，工业设计也好，无非就是‘好用’和‘好看’两条。其中的‘好看’是指颜色和造型的讲究，而造型和色彩的‘好看’又是从写实绘画中而来的。很多人把现代绘画、抽象绘画与写实绘画对立起来，这就完全错了，所有抽象美都是由真实的对象提炼出来的。早在徐悲鸿时代，对于素描的要求就不是单讲形体的准确，而是以整体生动的绘画性作为衡量标准，是抽象的，是注重绘画修养的提高。所有的设计也都取决于绘画修养。摄影也当有很好的素描基础，不仅仅是最起码‘象’和‘准’，还要整体生动，而色彩的和谐也来源于绘画中对于光的研究。现在的素描种类良多，包括版画素描、建筑素描、设计素描等等。其实，素描就是素描，原则不变风格多样而已，以解决造型和构成的问题。轮廓的平面布局，空间体积的层次，两者缺一不可。^{<41}

当年，在西方艺术舶来中国时，特别在艺术教育的范畴中，总会出现“民族化、本土化”的探索与“改良”。“全球化”好像是一个刚一出现就很快被用烂的新词，伴随着“民族化”的声音似乎渐渐远去。摄影同样作为一种源于西方的视觉媒介，若要“民族化”，也一定不单单是拍摄内容上的问题，而是有关观看制度、研究方法和实施方式。

在中国的艺术教育中，许多专业源于西方。西方的专业，西方的艺术，西方的文化在中国都会有一个‘民族化’的转变过程，一个自然的，有思考的，多元的过程。每个人对中国

41. 作者与靳尚谊的访谈，同前。

42. 同上。

43. 作者与谭平的访谈，同前。

文化的修养，总能根据自己的特点，形式多样地逐渐渗透到作品中去，不能为了‘民族化’而‘民族化’。例如，五十年代的素描‘民族化’强调中国的单线平涂，教学实践以失败告终，因为素描在表现体积空间的优势丧失了。真正民族化不是简单模仿，其过程是复杂而漫长的。首先应该吸收和领悟西方艺术的妙处，而后逐渐在实践中融合中国艺术的特点和修养。摄影也是如此，要先学，等到文化修养高了才好有自己的主张。^{<42}

美院的设计从系到学院的变化一定不仅仅是在规模上的变化，更有发展策略上的和学术理想上的变化。摄影凭借媒介上的优势以及教学上的开放性，身处设计学院，也能对本学院以外的其他专业形成健康的辐射，把持一种学术的透明度和可交流性，在美院专业框架的发展中左右逢源。也正是这种开放性，使摄影成为美院跨学科教学的实验先锋。

在今天看来，美院摄影所一贯坚持的学术信念是正确的。这种主动选择的开放是在教学结构上的开放，同时，也强调学科本身的专业性，以及与其他专业之间的连接和合作。当时，所有设计专业包括摄影都在起步阶段，如何将所有的专业揉成一个整体是第一任务。在这几年中，通过专业选修课促成各个专业的连接，学生在选修可当中可以进行跨学科的学习。摄影系在二零零八年获得的‘北京市高等学校实验教学示范中心’的荣誉称号并不是一个目标，其努力的核心还是在于是否能够通过教学实践体现跨学科的本质。未来摄影应当更加强化与设计专业和造型专业的互动，因为创造性的教学一定是在跨学科的语境中实现的。^{<43}

二零零三年，当王敏出任中央美院设计学院院长、教授时，设计学院已经初具规模，并在继续调整。摄影与数码媒体工作室已经成立两年，开始正式招生。对许多在海外生活了十年以上的学者来说，“回国”总是一个“过去将来完成式”，是一种牵挂，一种不断逼近的现实，而突然在某一天，成为一个重大抉择。对于王敏，在这个抉择过程中，欧美二十年的经历，特别是在阿道比（Adobe）工作时所经历的影像技术与设计方法革命，使教学与实践成为两个最大的砝码。而美院和奥运是最大的梦想。

人生的选择是有许多偶然因素，要随机缘，应变化。在二零零一年参与申奥，零二年与奥组委开始共同商讨奥运设计的过程中，接触了潘公凯院长对于当时设计学科发展的宏观战

略思考。中国在设计教育处在了一个跨越性的发展阶段，而中央美院作为中国艺术教育的最高学府之一，可以作为一个优势的平台。中央美院设计教育将达成的发展成效，不仅是学校的，也是国家的。在中央美院这样一个有着深厚纯艺术传统的学院中，设计作为一个很实用的学科面临着一个很大的挑战。如何借用这种艺术文化氛围作为设计学院的根本和资源？如何相对其他以理工学科为基础设计学院，如清华大学美术学院的设计，形成不尽相同的学术追求？从国家的设计和艺术教育的大环境来说，中国这么大的一个国家，设计院校不下一千多所，在众多偏重职业性的高等教育中，当然也需要个别院校偏重艺术性和秉持前沿的开拓和探索，引导设计教育和设计产业的发展。零三年的时候，设计学院除了摄影与数码媒体，还有平面、产品、建筑和室内设计。^{<44}

西方设计，从理念、实践到市场的成熟并非偶然，而是由一百多年的设计教育作为铺垫。相比较而言，不得不承认，中国的设计教育才刚刚学步，设计产业才刚刚萌芽，有许多地方值得向西方学习和借鉴。二零零三年就任之初，王敏教授在中央美院设计学院提出了“设计为人民服务”。这是设计的根本，在借用的中文的特殊语境之后，显得朴素而中肯。二零零九年九月，美国的《商业周刊》（Business Week）作了三十所“世界最佳设计学院”（World's Best Design Schools）的评选。中央美院作为中国大陆地区的唯一一所设计院校入选。今天美院的摄影不仅在设计学院中承担了一个重要的角色，同时也凭借媒介的潜能，在当代艺术的语境中独树一帜。

短短的二十多年以来，中国的设计在经济腾飞中成长着，伴随着西方各种各样观念蜂拥而至。很多东西并没有考虑得非常清楚，这个提法是让我们回归设计的出发点——以人为本，一起来关注现实，关注社会，关注设计。现在美院设计学院的学科建设相当丰富，基本涵盖了设计的所有领域，但设计最本质的东西还应该是一致的。近年来，为了更深入地学习，我们也积极参与很多国际教学交流和一些大型项目。特别是通过二零零八年的奥运设计和二零零九年国际平面设计师大会（ICOGRADA, The International Council of Graphic Design Associations）的举办，可以更具体地与国外同行互相交流，提升我们在业内的影响力，并为将来的国际合作搭建良好的平台。美院始终提倡学术自由、学术宽容，鼓励突破学科界限，进行跨专业合作，这也是美院能够快速发展的重要因素。现在摄影已经成为设计学院不可或缺的专业。比如，商业摄影方面对平面设计专业尤其重要，对平面的发展起到了推动作用，可以相互影响、相互促进。由摄影系教师的引领，学生的实

44. 作者与王敏的访谈，2010年1月18日。

45. 同上。

46. Newbury, Darren, 'Image, Theory, Practice: Reflections on the Past, Present and Future of Photographic Education', in *Photographies*, Volume 2 Issue 2, September 2009, special issue on photography and education, p. 118.

47. Bate, David, 'Art, Education, Photography', in Liz Wells (ed.), *The Photography Reader*, Oxon: Routledge, 2003, p. 435.

48. Williams, Anne, 'Identity Crisis', in *Photographies*, op. cit., p. 126.

践也涉足当代艺术。跨学科的实践使各学科都能滋生许多新的理念和想法，提供更多元的发展可能性。摄影在这十年的发展过程中，无论在学术上和教学管理上，都起到了一个典范的作用。^{<45}

摄影在高等教育中的跨学科性远不限于艺术与设计的范畴。比如在科学界，摄影被广泛用于小到微生物、大到银河系的研究；在医学界，摄影被当作学习的视觉参考，甚至是有效的诊断工具。这些学科实践拥有自己的方法论来获取和解读影像，而不必依赖于摄影教学所追求的技术知识和批评眼光。在视觉文化研究的语境中，以及科技空前发展的今天，当代摄影教学早已不应继续纠缠于如何取景、拍摄、成像、制作照片的话题，甚至不应纠缠于艺术或是设计的学科领域界定。在艺术与设计之外，摄影同样成为人类学、社会学、历史学和哲学的宠儿，具有更广阔的实践意义，成为认知世界的重要方法之一。钮步锐观察到，“在艺术与设计教育中，摄影当然有其位置。虽然有零星的关于摄影教育的论述，但一部实质性的摄影教育史依然有待书写。摄影教育史的缺席正是由于摄影的学术起源的多样性，及其汇聚了来自不同学科领域的教育者的事实；摄影（作为学科）似乎明明可鉴，实际上却骑墙于学术门类的分界线上，成为‘高等教育界最难弄的孩子’。”^{<46}

任何一种文化的成熟总有相应的学科教育机制作为支撑。在贝特看来：“摄影实践是在艺术内外出入自由的一种实践。它是社会的，无处不在，可以切入每一种话语机制，切入每一种分类制度（学院的、政治的、地理的、种族的、经济的、或是精神的等等）。”^{<47}同样，威廉姆斯也认为：“当代摄影通过学院教学——以实践为基础、以理论为框架——承担着学术责任，这种责任的支撑点既不在技术，亦不在才情，而是在于带有社会判定与社会反响的实践。这种模式已经深入各层面的摄影教育中而成为最具影响力的范例。”^{<48}如果当代摄影早已不再囿于传统的记录与传达功用，又超越了传统的造型与审美框架；那么，摄影教育在美术学院中的身份是什么？而作为中国最重要的艺术学院之一，中央美院的摄影何去何从，举足轻重。是把持“在朝在野”的界限吗？还是借势兼容并蓄，以摄影为先锋，打破陈规？

摄影在教学中的“不稳定性”，或者说活跃性，也与科技的进步息息相关。传统实践意义上的摄影作为学科教育在中国刚刚学步之际，数码时代业已如约而至。数码技术所掀起的影像革命让摄影教育不得不认识到以传统实践为中心的教学的危机。这种危机不仅涉及到影像的生产方式，更重要的，改变了影像的生产和消费的秩序。正如杰克森指出的那样：“当学生的知识基础已经发生变化时，研究图

像和制作图像的教育方法论也需及时适应这种具有文化性和社会性实践的变化。新的互动方式又为影像媒介开启了一扇窗户，从中我们可以创造、经历和分享记忆，利用这种新的形式，以影像来建构我们的社会记忆和记忆空间。……互动的形式已经将摄影从传统的再现和表现观念中解放出来，也打破了现代主义概念中作者与观者之间的关系。”⁴⁹于是，影像的意义与价值常常可以依靠这种互动性，在生产与消费并行的过程中，递进式地生成。那么，摄影教育又将作出怎样的回应，如何重新建立有效的评估机制，继续把握知识生产的先机？

回顾了中央美院摄影教学在机制上、在策略上、在理想上的成长经验，这种经验在已然成为财富的同时，又经来自学院以外多元的文化思考和影像实践的补充和丰富，亟待被塑造成一股可持续的学术力量。这股新的学术力量也许不再单单属于传统意义上的摄影系，甚至不单单属于中央美院，而能在当代的国际语境中，以社会性、批评性和跨学科性为装备，继续秉持中国影像的学院的旗帜。

49. Jackson, Helen, 'Knowing Photographs Now', in *Photographies*, *ibid.*, p. 180.

第三章
观看的创造力

Chapter Three
The Creativity of Seeing

每个人都有观看的创造力，毫不新鲜无处不在。在造型艺术的实践中，观看的创造力总像蜜糖一样牵引着艺术家们，再现着我们生活的这个世界。在传统的造型手段中，比如绘画，需要日积月累的视觉经验、实践技术和对媒介的领悟，才能将三维世界之所见，在大多数情况下，手工地、技术性地“翻译”为二维的表现形式。但是，摄影不同。摄影实践起初就不是一个基于营造的过程，而是一个机械的、非手工的成像过程。在这样一个全新的制作程序中，摄影师们似乎并不需要在绘画中练就的手艺，有时甚至不得不放弃对于传统图像标准的忠诚，而那些精妙的材料和设备“自然而然”地就会输出比任何绘画都要“逼真”的画面。那么，这样一个机械过程又如何能生产出具有人文内涵的图像呢？首先，就要求有一种截然不同的观看，而观看的创造力则是上帝交给我们的一把打开影像世界的钥匙。

早在苏维埃革命时期，卜瑞克就说过相机不是用来模仿人类眼睛的，而是来观看和记录那些人眼通常看不到的东西。“我们必须打破和超越人类眼睛所习惯的观看半径，我们必须学会用相机在这个半径以外来拍摄对象，来获取不同寻常的结果。只有这样，我们才能看到那个实实在在的现实，而不是剧场里的道具，看到那个好似从未见过的现实。”^{<50}那么，什么是我们天天在经历着的，却又“从未见过”的现实呢？摄影艺术家又是如何用不同眼睛来“发现”——更准确地说，“再发现”——这个世界的？桑塔格把照片看作是一种时空的薄片，她说：

摄影让这个世界变成了一系列互不关联的独立片断；让历史——过去和现在——变成了一组组奇闻轶事。照相机给了我们一个原子化的、可操控的、不透明的现实。它是一种否认内在联系，否认延绵，却能为每个时刻添加神秘色彩的世界观。任何摄影都有多重含义，而影像的形式本身就已经为所呈现的物像增添了一层迷魅。影像的终极智慧告诉我们：‘这仅仅是表象。现在，来思考——更确切地说来感受，来直觉——那个超越表面的，那个被如此观看着的真正现实。’^{<51}

在艺术与设计教育的领域中，对于创造性思考和实践的培养是教学的核心。中央美院的摄影，如何能将传统视觉媒介中所要求的造型能力有效地转换出来，从对形的重新塑造到对形的发现和选择？而如何培养视觉创造力，见仁见智。如果中央美院的“国油版雕”的传统可以挖掘和展示“造型”过程中的创造力的话，那么摄影则借助了机械设备，将人的“看见”转译出来，在这个转译的过程中，同样需要有创造性的视角和想象。

50. Brik, Ossip, 'What the Eye Does Not See', in Liz Wells (ed.), 2003, op. cit., pp. 90-1.

51. Sontag, op. cit., pp. 22-3.

52. 作者与谭平的访谈，同前。

53. 作者与翁乃强的访谈，同前。

考入美院的学生除了创意设计，首先要通过素描、速写、色彩考试的方式来考核造型能力，确定在造型方面有一定的优势。在经过第一年基础部的造型训练后，更能提高对造型的认识，并在专业实践当中得以体现。在美院的基础教学中，基于造型训练所培养的视觉创造力是根本，无论学生将来选择什么样的专业，都应该能够找到表达自己的方法与渠道。中央美院的摄影从一个班，到一个专业，再到一个系，弹指十年，在摄影专业与设计学院整体教学，以及与造型学院的融合过程中，这种视觉创造力一直是一根使其充满生机的血脉。^{<52}

摄影的视觉创造力可以具体在两种不同的实践领域中来加以探讨，一个是艺术中的摄影，另一个就是时尚的、商业的、视觉传达中的摄影。在当代的视觉艺术实践的语境中，前者是一个相对开放的实践空间，而后者也要考量在一定的评估体系中的有效性；同时，两者在传统意义上又都与审美价值体系相关。

建立在美术学院的传统根基上，中央美院的摄影教学首先发轫于艺术语境之中，从造型艺术的实践中转换出来。早在与昆士兰艺术学院合作的“视觉艺术摄影专业硕士班”之先，在美院版画系设有摄影专业。美院油画出身的翁乃强教授，就曾以自己在《人民中国》的实践经验，在教学中强调从审美的角度锻炼摄影师的眼睛。翁乃强的新闻摄影生涯恰好跨越了文化大革命时期。从天安门前的主席接见、群众游行、红卫兵串联、文艺样板戏，一直到知识青年上山下乡，如此空前绝后的政治运动场面、宏大的视觉冲击力，远远不只是摄影的常规记录对象，同时更能成为摄影创作一展身手的舞台。从现在看来，文化大革命时期的任何场景也许都能成为震撼人心的影像作品，然而，每个时代都在无意识中难免为其意识形态和审美取向所囿，优秀影像的诞生也就要求摄影师拥有与众不同的眼光。

摄影是一门‘发现’的艺术，好的摄影师总应该有能力在客观条件中，发现有价值的拍摄对象。当时的《人民中国》追求新闻照片的真实，不提倡摆布拍摄对象，迎合‘红光亮’审美逻辑，而讲究事实求实、鲜活生动。在文化大革命时期的拍摄任务中，虽然上不了城楼拍领袖，但正好可以在观礼台下面捕捉到激动澎湃的群众场面，以及群众和领导人的热烈交流的气氛。当时所拍摄的无数照片成为今天更好地解读历史的宝贵财富，而整理这些作品是一项重要而繁杂的工作。摄影师肩负着以影像纪录时代、反映时代的责任，不但要书写国家高速发展的脉搏，也要能从观察人们喜怒哀乐的平凡生活中，发现有寓意的内容。^{<53}



摄影的实践不是基于“构想”的，而是基于“选择”的。“选择”是一个决定性的因素，包括根本性的拍摄内容、拍摄对象的选择，以及拍摄方式、拍摄技术和拍摄时间的选择等等。取景框的边缘线圈定了摄影师所认同和强调的“现实”，尽管这个“现实”只是部分的、片断的、被孤立起来的“现实”，真正的“现实”在取景框的周围向四面无限延伸。贯穿这些选择的正是这种创造力，一种以视觉发生，并以视觉发展和彰显的创造力。从某种意义上讲，这种视觉创造力诱发于每个人都有的好奇心，不仅仅是去寻找“奇观”，也能在司空见惯的生活中生产“奇观”。与其他视觉实践一样，摄影也要求种种技术的操练和审美经验的积累，而这些操练和积累往往需要相当的张力和耐力，好在按下快门的瞬间爆发出来，决胜于须臾之间。

摄影和绘画都重视内容、题材、表现形式，但是整个的工作方式和过程都不相同。绘画会有很充分的时间酝酿和营造这些内容，而在传统意义上的摄影则要求有即时实施的能力，这使得摄影的思维方式迥异于绘画。而且，因为摄影的科学工业特质而形成的采取、保存、和呈现的技术体系，替换了绘画所形成的视觉规律。摄影将大千世界纳入一个个画面之中，本身就导致了照片与对象之间的某种联系的终止。尽管摄影对于真实的“还原”具备极高的客观可信度，但一经“选择”，就难免有主观成分的介入。“选择”，从一开始就决定着摄影行为的最终的结果，而每次“选择”都受到每个拍摄者所积累的生活、视觉经验所左右。不同的人既会关注着完全不同的对象，也会在面对相同对象时选择完全不用的摄影方式、风格和语言。内容上的选择是根本的，甚至可以决定风格和技法上的选择，而相形之下，画面的构图反而成了一种表象。^{<54}

在这些“选择”的过程中，需要有一双“敏锐的眼睛”。在当代摄影的语境中，“敏锐”不一定只是一个时间性的描述，特别是在摆拍的构思与设计、以及后期数码制作的过程中，需要被巩固为一种具有可持续性的视觉修养。

‘敏锐的眼睛’可以从两个方面来讲：第一、对事件直接捕捉的视觉敏锐性——比如在新闻纪实摄影中体现的敏锐性；第二、则是对造型、色彩和形式、审美上的敏锐性。这种敏锐性往往在新闻摄影中不能充分表现，而是有赖于一种通过造型训练所达到的艺术修养。摄影实践有其瞬间性的特质，自然需要建立瞬间的敏感度；但与此同时，‘敏锐’不能单单停留在瞬间里，也要来发现所拍摄对象那些可以扩展、可以延伸、可以演绎的东西。摄



王川『觉』，2000

对页，王川『晨雾』，2004

影的‘瞬间’是‘漫长’的，始终要一双‘敏锐的眼睛’。^{<55}

经历严格的造型训练，从事过十年插图创作的王川，对画面布局、形体塑造都充分敏感和老道。在进入摄影实践之后，插图中的平面性——诸如对形和形之间的关系与转换、空间的分布等基于画面的视觉规律在第一时间被带入到影像当中；而由摄影媒介的特殊性所产生的对于光线、角度和一些相关技术元素也因为这种造型上的敏感被自觉地筹划与经营。在王川的早期影像作品里面，总是弥漫着一股文人情结，一种对中国古典美学的诗意和绘画性的迷恋。如果说，文人画家们是在用笔墨书写和描绘着自我性情感受的话，那么王川正是拿镜头编织着一场远方的梦。在二零零零年的一组叫做《觉》的黑白影像中，人与具有中国符号式的物被并置在一起。画面洁净如洗，无论是“出淤泥而不染”的象征物——莲，还是影像中人物没有社会性服饰作注脚的身体，都熟练地扮演着自己的角色，默契地达成了一个有关贞操的童话。在这个童话里，所能读到的不光是一个属于过去的暗示，还有一个属于今天的、遁世之后的想象。可能是因为长年的造型与色彩的专业训练，这种唯美式叙述在王川的影像创作中经久不泯。在二零零四年的作品《晨雾》和《水滨》中，我们又恍然见到了一窗宋人山水，巴不得要去温一杯米酒，临窗借景，促膝而谈，说说人间冷暖。^{<56}

又如对于姚璐，从版画转到摄影，也同样优势与挑战并存。所谓优势，正是建立在通过两种不同媒

55. 作者与马刚的访谈，同前。

56. 姜节泓，〈遁世未遂：读王川的影像作品〉，于《后事实》。广州：岭南美术出版社，2006，页12-5。

57. 作者与姚璐的访谈，2009年12月23日。



介实践所能获得的相似的操作快感和视觉愉悦。学版画，本来就需要良好的造型能力；而在实践媒介的改变过程中，这种造型能力又是如何得以转换，它在摄影实践中又承担了一个何样的角色？其实，从姚璐的《焚》到新近的《新山水》系列，都能读到由这种造型能力而引发的视觉思考。与此同时，在画面之间总能隐约看到一种有机的延续，不仅仅是形式上的，也是精神上的，一种由造型实践而练就的审美趣味。

可能由于版画的复数性、黑白转换、版画的照相制版以及那种制作过程等，都和摄影有着惊人的相似，这样的转型变得顺理成章。造型能力的训练，如素描的练习，实际上是一种体味和修行。在这种训练过程中，有着太多的知识被灌输进来，被体悟出来，并渐渐积累成一种营养，可以在任何一个时间以任何一种形式爆发出来。没有了这个基础作为重要资源，摄影便缺失了突进的动力和底气。比如，在《新山水》构思还是源于北京随处可见的由绿色防尘布所遮掩的建筑材料与垃圾堆，和传统山水画在造型上的关系，添加少许亭台楼阁与小舟，拼凑成一个个的青绿山水团扇画面。随着作品的发展，慢慢感觉到一种悲情从里面滋长出来，不断打动着自已，观念也逐渐得以完整。 <57

正是因为造型基础所培养的视觉敏感，诱发出了这种观看的创造力，进而也成全了观念。在司空见惯

的生活环境里面发现别样的景观；同时，又让人们对于被公认为积极的发展，产生一种多元的反思，悲情失落也好，幽默讽刺也罢。画面视觉陈述中那“看”似唯美温和的景观被再一次地“观看”。

在时尚摄影里，这种观看的创造力可以体现在对于既有的审美系统的挑战和颠覆，有效地判断和创建前沿的审美观念，并极尽影像复制之大能，将其推向流行视觉语言的风口浪尖，引领新一轮的时尚生活。

审美在不同的时间和语境下有不同的定义。而这种观看的创造力应该能够以摄影的方式探索、印证、转换已经存在的审美价值，或者以此为基础尝试创造一种新的审美样式，持续地捕捉和驾驭审美走向，并最终将其转换成个人艺术实践的成果。例如，作为中国时尚摄影的领衔人物，冯海一直致力于呈现一种有品质的、经典含蓄的时尚审美样式，这种对于时尚审美的驾驭本身就构成了他创造力的重要部分。摄影作为时尚文化的无可替代传播媒介，从普通意义上推销产品，到传播理念和态度、演绎生活方式、和定义流行审美走向，一个接一个的审美悬念在时尚摄影中产生。而一九九零年代以后，时尚摄影也因着和大众文化和消费社会的全面融合，以及艺术概念的颠覆性转变，当仁不让地成为当代视觉艺术中崭新的角色。^{<58}

早年在中央美院油画系一画室求学的孔繁程介入摄影之后，古典油画所赋予他的造型能力和审美经验依然可以为影像创作把脉，无论是拍摄庞大的车辆还是个性的人物，都可以游刃有余。

画油画往往可以通过长时间地面对一组物像，反复琢磨和推敲画面，包括边缘线、虚实、反差、质感、投影和调性，实验不同的表现方式。这样的实践经历锻炼了一个人的视觉直觉和造型敏感，在摄影中构图、布景打光都可以得心应手，遵循基本的造型规则，更好地把握和调度被拍摄对象的视觉元素。比如，拍摄人物就像油画肖像一样，也会有‘象不象’的问题，不光是拍‘象’，还要拍出神气。每个人都有自己的个性和长相特征，所谓‘象’更多是指人们对这个人的整体认识。所有人都看到了这些特征，而好的摄影师应该具有对形象本身敏锐，有能力汲取这些视觉元素，主动布光把控画面，用影像的语言叙述人物个性。^{<59}

对页上，姚路『焚』之一，2004

对页下，冯海『游园惊梦』，2003

在商业摄影的范畴中，当摄影被赋予一个具体的存在目的和服务对象的时候，似乎不能仅仅以造型和审美作为标准，而可以重新建立一种更为明确的评估体系，一种可以探讨作品有效性，衡量摄影师价

58. 作者与王川的访谈，同前。

59. 作者与孔繁程的访谈，2010年1月9日。



值的评判机制。成功的商业摄影取决于两个方面的契合，即摄影师所要掌握的视觉语言，以及源自于商家的对产品品牌的理解和推广策略。在这种自由创意和定向服务交互并进的工作过程中，商业摄影师自然要恪守艺术创作的品性，同时清楚认识到为商家和大众服务的根本职责。商家理当比任何人都更了解自己的产品，若不了解商家的需求，摄影师便可能在第一时间就失去了阵地；只有在拥有阵地之后，才好为商家在视觉创意中作引领。商业环境中的影像简直是可以点石成金的魔法，一种在人们与产品直接发生物理接触——产生实际认知之前——便可以达成的说服力，一种在产品本身以外建立起产品文化形象的信心。

商业摄影的评判标准不仅仅与影像本身的水准有关，另一个同等重要的，就是取决于作品和客户的商业策略配合的准确度。只有当摄影师在通过前期与商家的合作交流和深入研究，才能充分理解品牌，并将这种理解转换为自己的专业价值，用纯粹的影像语言演绎品牌，提升品牌。摄影师不能只停留在执行层面上，而应该调整自己的角色，与商家有更加积极的探讨和互动，制订一种独立于商家的影像策略。摄影师应当有自己的一把尺子。有



孔繁程『丰田花冠CGI』，2010

60. 同上。

61. Smith, Karen, *Chen Man: Works 2003-2010*. Hong Kong: 3030 Press, 2010, p. 12.

62. 史密斯与陈曼的访谈，2009年3月，同上，页28。

了这样一把尺子，形成了一套章法，才可以与商家平等地、互补地对话，可以将品牌置放在复杂的商业环境中，共同建设它的视觉形象。在产品的初建期和提升期中，影像往往是有效的工具。产品影像的持续投入和长期发展可以形成了一种资源，或者说是一种‘影像资产’，以确保品牌的经久不衰。^{<60}

在对影像品质的关注和对影像资产的积累之外，商业摄影的魔法很大程度上来自于创意。这个创意是设计语言中的创意，是一种有限的创意，更准确地说，是一种“有框架”的创意，即在设计师摄影师的影像策略和商家的产品策略的谋和过程中所迸发出的创造性投入。好的创造性投入既能暗合商家的本意，也能在视觉上衍生为超乎一贯逻辑，以视觉修辞等方法为依托的影像内容，从而加深对在画面上或不在画面上的产品文化性的解读。

近年来，陈曼的摄影作品频频出现在一些重要的国际时尚杂志上——包括Elle、Cosmopolitan、Vogue等，并为一些国际一流品牌，如Motorola、Nike和Adidas，以及周迅、范冰冰、吕燕等影视明星和名模拍摄影像。正是因为这样的实践领域、作品的内容和出现场合，陈曼常常会在商业摄影的范畴中被称道。就像史密斯所说的那样：“她的商业作品不但为她提供创作的机会，也引领着她的创作过程。陈曼的影像世界里的美人与时尚从不装腔作势，而体现了一种与生俱来的对魅力和美感的执着……她将影像完全操纵，继而着意经营每一个画面细节，以臻那让人难以抗拒的完美境界。”^{<61}

陈曼的影像远远不只是在快门收放之间一种机械的“摄”取，而更多的是在“摄”取之后，以数码技术为辅助的“再造型”。一路从美院附中到美院本科阶段所练就的扎实的绘画基础使她在影像“造型”过程中得心应手。陈曼不用常规的拍摄角度构思画面，她的影像——用她自己的话来说——“是一个舞台，要上演我创作的图像故事。”^{<62}陈曼的舞台是私人的，是一个只有演员与导演却没有观众的舞台；所有的观众统统被邀请在场外，守候一个个演出的片断，拼凑、猜想和臆造出不同的故事情节。于是，陈曼的“图像”是能在商业语境中或是艺术语境中成立已经不重要了，能不能传达出切恰的、符合作者本意的“故事梗概”也不重要了，重要的是建造起一种依靠影像而独立的叙述性。在她的作品中，这些“图像故事”好像本来就是从影像世界，而不是从现实世界中生长出来的；没有任何一种其他的媒介能够象影像那样如此完美地平衡“虚实”，演绎“真假”。人们总喜欢听“故事”，不喜欢听“谎言”，尽管两者本质上其实是一样的——“谎言”不用于欺骗的时候就是“故事”，而“故事”用来欺骗的时候就是“谎言”。陈曼的“故事”里没有欺骗，是明明白白的“谎



言”，同样需要创造力来编撰的“谎言”。这些“故事”正是驾起了一朵影像的祥云，穿山越岭，天马行空——所有的鲜艳肤色怪诞发式才回归了自然，所有的道具都化作了表情，所有矫揉造作的眼神、嘴角和身体总算又一次遭遇了生活。“故事”中最为诱人的并不是那些倩女靓男的风采和那些由娴熟数码技术刻画的绚丽细节，而是一套新创的、日趋完整的审美语汇——新鲜而犀利，从中我们不仅能够阅读现在，也可以预见未来。

摄影早已经不是专业人士手中的法宝，便携式相机和胶片的出现已经完成了摄影由小众到大众的普及，而数码时代的到来更是引发了影像生产、复制和传播上的爆炸。摄影与相机就像是一百多年前的中国的书法和毛笔，成为了一种人人实践、融于日常生活的工具，一种名副其实的大众艺术。然而，正是这种普及性让我们重新思考将摄影作为视觉艺术媒介时所具备的独特性，不光是与传统图像艺术之间审美哲学的渊源，更重要的，是那种透过镜头的创造性观看。

左，陈曼『金鱼精』，2004

右，陈曼『无题』（周迅），2009

第四章
叙述中的批评性

Chapter Four
The Critical Voice in Narratives

摄影最大的功能之一就是最贴近事实——即时地进行视觉记录。然而，摄影的“客观性”（objectivity）和它的物质性（materiality）并不等同于“真实性”（truthfulness），相反，“客观性”恰恰是摄影撒出的一个弥天大谎。摄影实践是一种记录和视觉转述的过程中。在这样一个过程中，因为有人的介入和选择，无论是对象的猎取、拍摄的方式、成像的手段，都在强调“客观性”的同时，扼杀了“客观性”。科学的改良和技术设备的进步并不能挽救这种在实践过程中的亏损，或者，从根本上说，不能挽救的是摄影对于“客观性”的先天的无能。但是，正由于对现实世界最接近“客观”的“真实”的呈现，摄影才可以通过实践，积极地建立独立于其他任何视觉媒介的批评性。摄影的核心是“批评性的实践（a critical practice），而不是批评的实践（a practice of criticism）”^{<63>}。

那么，作为批评性的实践，影像生产是自由的创作，还是记录的程序？影像是“现实”的俘虏，还是那俘虏“现实”的斗士？“现实”可能被影像“客观”地记录吗？如果没有“客观”的影像，“现实”又将在哪里安息？在桑塔格看来，“摄影是囚禁现实的一种方式，来凝固那些飞扬跋扈、可望不可及的种种现实。或者说，摄影扩展了一个被认为萎缩了的、抽空的、变质的、疏远的现实。人们不能拥有现实，但是可以拥有影像——正如普鲁斯特（Marcel Proust，1871-1922）所说的那样，作为最具雄心和自由意志的囚徒，人虽不能占有现在，但是可以占有过去。”然而，如果普鲁斯特的努力已经预先假设了现实遥不可及的话，那么“摄影恰恰成了进入现实的捷径。但在这条捷径上的步伐却产生了另外一种距离。以影像的形式来占有世界，更精确地说，来重新体验一种真实的‘非真实’（unreality），还有它的‘遥远’（remoteness）。”^{<64>}

一八三九年达盖尔银版摄影的初衷是美好的，人们好像有了一个忠实的工具可以将图像客观地记录下来，也从而可以在异时异地再次阅读和目睹更精准的信息。但是首先，从摄影的实际操作来看，摄影师染指每一个环节，从对题材的选择，角度的选择，光线和时机的选择一直到后期制作，都会加入人的主观因素。即使一些艺术家努力避免人为介入，建立一种更随机的、更“客观”的拍摄实践，同样不能做到绝对意义上的“客观真实”。因为这个实施方式设立的本身，包括时间、地点的选择还是无法挣脱人的主动意识。其次，人的创造性当然不会受制于任何一个机器，相反，既然这个机器可以有一个“客观真实”的招牌，那么自然就会有意无意地被确认、夸张和利用。就在达盖尔银版摄影问世仅仅二十余年之后，历史上的第一张假照片在一八六零年就诞生了，随之，新闻照片的造假在种种利益的驱使下屡见不鲜。关于影像的“真实”，张大力是这样思考的：

当摄影技术为某一集团服务时，它已经脱离了纯粹的物理现象，而被打上了形而上的烙印，变成了宣传的工具，谁掌握它谁就有发言权和解读权。‘真实就是力量’，当一个社会被巨大的权力所覆盖时，这句话就被小民及边缘化的知识分子奉为胸中圭臬，它是一句咒语，是撬动岩石的杠杆，也是一种不苟同于压力直面存在的信念。‘真实’就是对霸权的不信任，是‘知识体系’对建立个人世界观的顽强努力。当一个人意识到自己的精神世界有别于霸权体系所强加的世界观时，他才是‘真实’地、有感知地活着，他身边的一草一木才能‘真实’地存在。……摄影师的思想决定了影像的真实程度，他的精神世界决定了影像的价值和品质。任何一个摄影师决不会仅仅躲在相机后面用眼睛观察，他的真实想法永远能越过机身，活跃在镜头前面。影像的技术特点往往被别有用心心的利用和解释成纯粹的再现，但是这种技术性的再现是被某种精神和宣传机器所控制的局部再现，它并不具有普遍真理。影像的迷惑和欺骗性往往更大于别的宣传手段。⁶⁵

与其他国家一样，影像在中国历史上所具有的特殊地位及权力，它所体现的不见得是事实，而是一种特殊的政治文化。二零零六年的《第二历史》系列就是张大力通过实践——即系统地调查历史照片的生产、修正和使用，在政治语境中，对中国视觉文化的反思。正如巫鸿指出的那样：“一幅照片不但在其原始形态



张大力 《第二历史：伟大的共产主义战士雷锋》，2006

63. Newbury, op. cit., p. 122.

64. Sontag, op. cit., pp. 163-4.

65. 作者与张大力的访谈，2010年6月8日。

中已经含有特定的文化取向和拍摄者的目光，它的洗印过程更给人们提供了干预和改造现实的极大可能。经过改造的图像不但重现造就了历史事件和英雄形象，而且也提供了认知现实和‘人民’的基础。它们的目的并不在于记录真实的世界，而是在纪实的口号下来推广某种‘精神’或意识形态。”^{<66}张大力这样来比喻他所发现的“第二历史”，他说：“第二历史也是历史的一部分，它如同本体的影子，在光源的照射下可长可短，可虚可实，甚至可以因为光源的奇妙变化而让人们拒绝承认本体的主导地位，影子使给它提供存在的母体显得丑陋。”^{<67}其实，这个“第二历史”岂止在历史中，在政治中？它愈加普遍地发生在当下社会，被延伸在视觉文化的各个领域。以前还只是少数人拥有这样的特权或是专业技术可以篡改照片中的现实，而在数码时代降临后的今天，对影像的修改不再是权力，而成了一种新的“大众艺术”实践。

那么，如果摄影的“真实性”从来就禁不起任何推敲的话，我们在影像中究竟看见了什么？如果摄影连再现“真实”表象的能力都值得怀疑，如何来揭示本质呢？摄影的批评性力量又孕育在哪里？在纪实性的实践中，还是艺术性的实践中？在追寻和发现的欲望镜头深处，在快门打开的瞬间，还是在被观看的时刻？新闻摄影出身的刘铮早年并没有接受过完整系统的艺术学院教育，而更多地受到沙龙摄影以及一九八零年代一些摄影杂志的影响，当时的理想就是能够从事新闻摄影的摄影工作。由新闻摄影实践到摄影艺术实践的过渡，对于刘铮，是一个艰辛的转变过程。

从一九九四年到二零零二年，我开始了对中国的一次巡游。在这次巡游中，起初，我作为一个旁观者，持着一种记录的目光来拍摄中国；随后，开始把中国社会当做一个舞台，从中寻找一个属于自己的角色。《国人》系列正是从单纯记录入手到观念表现结束的一个过程，想要建立一个具有独立意义的影像世界。在这个过程中，发现传统摄影里的很多禁锢，也曾暂停过进行了一年有余的《国人》计划来拍摄《三打白骨精》，来挣脱和打破《国人》中局限和束缚——以影像更自由地来表现内心，表现一种对自己文化热爱与愤懑的纠结。但半年多之后，又回归到《国人》，持续了三年，依然以现实为原则和底线的影像探索，将自己牢牢地固定在现实里面，看看究竟能走多远，能在多大的程度上把握自己所遇见的人物。再回到相对自由的观念摄影创作，就是后来所出现的《革命》、《四美图》和《幸存者》等系列作品。^{<68}

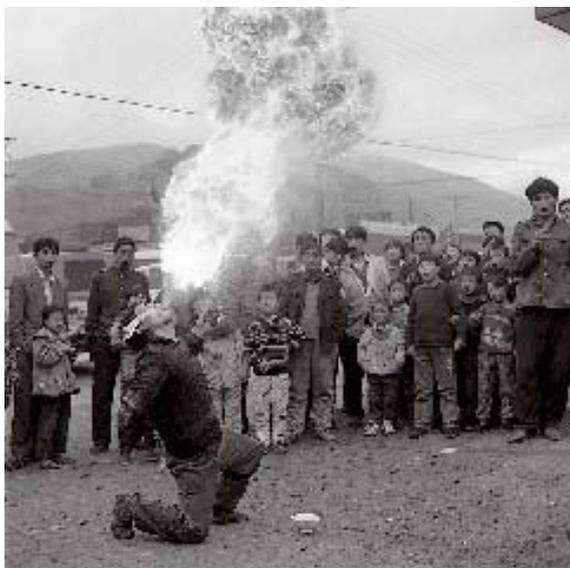
《国人》中的中国人形象种种，有演员、囚犯、僧侣、民工、农夫、孩童，甚至包括了尸体与畸形儿标本。

66. 巫鸿，‘第二历史：张大力新作展’，in Wu Hung, *Zhang Dali: A Second History*. Chicago: Walsh Gallery, 2006, p. 7.

67. 张大力，‘在柏林世界文化宫的发言稿’，in Wu Hung, *ibid.*, p. 11.

68. 作者与刘铮的访谈，2010年1月13日。

69. 顾铮，〈记忆·身体·意识形态：关于刘铮的国人〉，文本由顾铮提供。



上，刘铮《国人：打水的犯人，河北保定》，1995

下，刘铮《国人：民间气功表演，山西五台山》，1998

这些中国人形象来自不同的社会阶层，拥有不同的文化背景，身处不同的现实状态，但是，他们又确实确实是这片土地、这个文化的产物，是这个文化的具体得不能再具体的成果。而刘铮就以如此具体、丰富的中国人形象，精心地将历史与现实组织于一个又一个幻想与现实相互拥抱、浪漫与现实不分彼此、日常与超日常比邻而居、历史记忆与事实真相纠缠不清的画面中，建构起个人与中国历史和中国现实的关系，由此展开关于历史与现实的复调演奏。^{<69}

刘铮在从纪实摄影到观念摄影的转变中——或者说——徘徊和挣扎当中，他的作品孜孜不倦地营造出一场场弄假成的“真”、和弄真成的“假”。在那种说不出的戏剧性里，我们不得不反思“观念”这个词冠于“艺术”或“摄影”之前的尴尬，反思我们语言的局限。艺术家难道可以制作出一件没有任何观念的“非观念”作品吗？而“观念艺术”也好、“观念摄影”也好，是为了诠释和强调一种创作方式而已。在这种创作方式中，“观念”的表达自觉地优于传统的审美、形式、技法以及材质运用等因素的考量之先，同时，也权当是对于当代性和批评性的一种诉求。刘铮艺术实践中的媒介是单纯的，而那单纯的媒介所呈现出一幅幅图像却无法被轻易归类，这不仅仅是“纪实”和“观念”之间的争夺，更是“人生”与“舞台”之间的争夺，“真”与“假”、“生”与“死”之间的争夺。在最近的系列《惊梦》中，刘铮更直接地陈述着自己，归结为一种对于生命的批评性思考——冷静而清澈。无论是有生命的还是没有生命的身体，都是“无情”的，甚至“触及伦理道德”的选择，也都是系列里一个个特殊的、不可或缺的部分。而那份冷静和清澈，正是基于拥有社会性文化性表征的服饰的撤离，基于身体的直接视觉表述，更基于镜头作为旁观者身份的不断确认。在那里，没有生离死别，没有爱恨情仇，有的只是身体们，只有他们坦诚却非常、真实却残酷的展示；当然还有，那在展示对面的——一次次被诱惑、被激起、被挑衅的观看。



影像中的生死没有界限。在以记录性为准绳的新闻摄影经验中，矿难、车祸、目睹了各种尸体和死亡的呈现方式。每个人都是平等的，不管他们有没有生命。每次用镜头跟他们对话，都有很深的触动，甚至很有教益，是一种得到安慰的过程。那些没有生命的人不是我的禁忌，相反，随时会走到我的镜头前面。人在有生命的时候是具体的、物质的，而一旦没有了生命，马上变得抽象，变得精神了。当脱离这个世界的那一刻，我们更贴近真实。世界上没有一个不会在死亡面前失败的人，每个人都必须接受即将死亡的残酷现实，无法逃避。活着好像就是为了接受生命消失在做准备，如果可以宁静地面对生命逝去的那一天，大概就是所谓的成功。真实的死亡总是带有某种气息，强烈地影响着、甚至伤害着我的情绪和思想。于是，也许是刻意的回避，开始逐渐用虚假死亡去代替真实死亡场景，用更加委婉、更加隐约方式去勾勒死亡。^{<70}

此时，所谓“纪实”或“观念”不重要了，真的或假的死亡也不重要了。作品中所把持的批评性撕开一个真相——我们每个人，每一天每一分每一秒都在步步逼近死亡，逼近那个无可挽回的绝望结局；彻底地让我们审视生命的真实——那易朽的、短暂的肉身，并直面人间万般冥想和手段都无法真正平息的那种恐惧。当影像飘离出纪实性或艺术性实践的纠葛中时，当它使作者和读者真正能够通过视觉进入哲学思考，甚至神学思考的时候，突然发现，信仰仍然在等待我们，一如既往。

对于“八零后”出生的迟鹏，他既没有经历过中国社会的政治骤变，也没有参与过专业新闻摄影的实践，那么，美院系统除了给予他技术上的操练之外，更重要的，其前沿的艺术氛围又赋予他一种什么样自信、独立和批评性思考？迟鹏早期作品《奔》系列中，充满了青春心事的表述与象征性的隐喻，按他的话说，首先更多地带有逃避的意味——偏离现实，漂浮而无所归宿。

生活在物质夹缝的都市人，是很难觉得一丝精神绿地抑或价值深度的，于是‘无家可归’与‘漂浮’与‘逃离’便成为这类都市文本中一道奇特的风景。但逃避只是一种最本能的摆脱方式，有所归期才是需要探讨的问题所在。或许迟鹏的这些作品可以用来描述中国当代都市青年的心态，作品里有种浪漫主义的梦幻情调，轻盈的飞翔，无所顾忌的奔跑，用‘奔’的冲动来直面全新速变的世界，虽然在其‘奔’或‘捕’的过程中会显露出不知何为的茫然与迷惑，但值得肯定的是他在挣脱原有的规范与秩序，显示了中国年轻人重建规则时所迸发出来的创作生命力与自信心。^{<71}

刘铮《惊梦：一个胖女人》，2007

70. 作者与刘铮的访谈，同前。

71. 冯博一，〈异界几重天〉，于《蛰居的半径：迟鹏作品展》，深圳：何香凝美术馆，2009。



二零零七年开始，迟鹏开始了他自己的“西游记”，那个假借明代吴承恩的同名长篇小说为叙述框架的旅行。《西游记》的魅力不仅仅出于吴承恩，也出于它无数的读者，不仅仅出于写作，也出于阅读，出于中国人最浪漫最迷人的想象力。其实，真正在读者记忆深处的不是历史中唐玄奘的使命，也不是有没有取回真经的事实，而是那个美猴王孙悟空——他的神通广大，他的无畏和反叛精神。迟鹏在他的《西游记》系列中挪用了原作小说中的情节片段——从“五行山”、“大闹天宫”，到“三打白骨精”、“女儿国”——自己扮演了主角孙悟空，实施了一个双重演绎，一方面是那个浪漫神话故事，另一方面则是自己的成长经历。然而，正当传统故事中的玄幻世界与现实语境重叠的时候，当下社会岂不正是那个充满鬼魔、欺骗和陷阱的征程？

孙悟空对于迟鹏，意味着“一种记忆”，他眼中的现实呈现出“畏缩的进步”，是一种“精神上后退”的现实。“社会的真实性在哪里？真假模糊，是非不辨，漠视恶疾。社会需要一种正义的精神，而悟空就是那种精神。”^{<72>}有意思的是，真正感染迟鹏的《西游记》并不是小说原著文本的《西游记》，而是电视剧、动画片里的《西游记》和孙悟空。换句话说，迟鹏的《西游记》不是完全出自吴承恩的一手文字，而是现代生活中某个导演、演员、摄影二手的视觉演绎；不是从文本到图像，而是从图像到图像的转换。但是，这不会给他带来任何限制，相反，许多更直接更自由的视觉想像。因为他影像中的孙悟空依然火眼金睛疾恶如仇，依然披荆斩棘驱妖除魔，却在一个没有紧箍咒的现实中。

王庆松许多早期影像的批评性也可以说是基于一种“模仿”，基于一种对美术史上的经典作品的再演绎——从中国美术史上的经典绘画如《韩熙载夜宴图》、《步辇图》，到西方名作《泉》《三女神》等，现实中的人物和模特替换了原作中的形象。在这种“模仿”的过程中，在历史与当下的对比之外，形成对于现实生活的批评。

中国一直在改变，从过去到现在，她真的改变了吗？摄影对于文学性、批评性来说是个很好用的工具。不管是摆拍还是抓拍，不管是编造还是纪实，摄影更能够抓住社会节奏的变化，很容易让人认为是真实的。大跃进和文革时期的视觉宣传中，浮夸造成了很多虚假，摆拍的现场被大多数老百姓当作事实相信了。而今天社会中的浮夸，通过镜头，同样造成了很多假像。^{<73>}

72. 作者与迟鹏的访谈，2010年6月17日。

73. 作者与王庆松的访谈，2010年2月26日。

摄影对于王庆松具有一种“表现现实主义”的意味，尽管是摆拍，他更愿意将自己的作品称作是“新闻摄影”——同样要秉持一种严肃的“纪实性”。在二零零四年《大摆战场》中，王庆松借用了当下扑面而来的巨幅广告和文革年代大字报的形式，搭建了一个混乱的场景：二十多个人正在疯狂地抢贴各自的招贴，似乎在进行一场广告宣传的大战，企图建立起自己的权力话语。这个场景岂不与一九六六年那个夏天的视觉现象惊人的相似？五月二十五日下午，在第一张大字报在北京大学大饭厅东墙上出现之后，一个下午就有一千多张大字报蜂拥相应。六月一个月之间，光在清华大学校园里就出现了多达六万五千张大字报。⁷⁴当日常的生活环境整个被文字海报覆盖的时候，文字本身所具有的信息功能被解散了，取而代之的是以文字的形式构建起来的一个庞大图像。又如二零零九年的《大败战场》，远看仅是一个类似蛇皮袋编织花纹的抽象图案。随着步步近移，那“图案”中密密麻麻的文字才渐渐显现在眼前——越是接近作品，就越能接近“现实”。《大败战场》不是数码技术合成的

王庆松『大摆战场』，2004

对页，
王庆松『大败战场』，2009

74. MacFarquhar, Roderick and Schoenhals, Michael, *Mao's Last Revolution*, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006, p. 67.

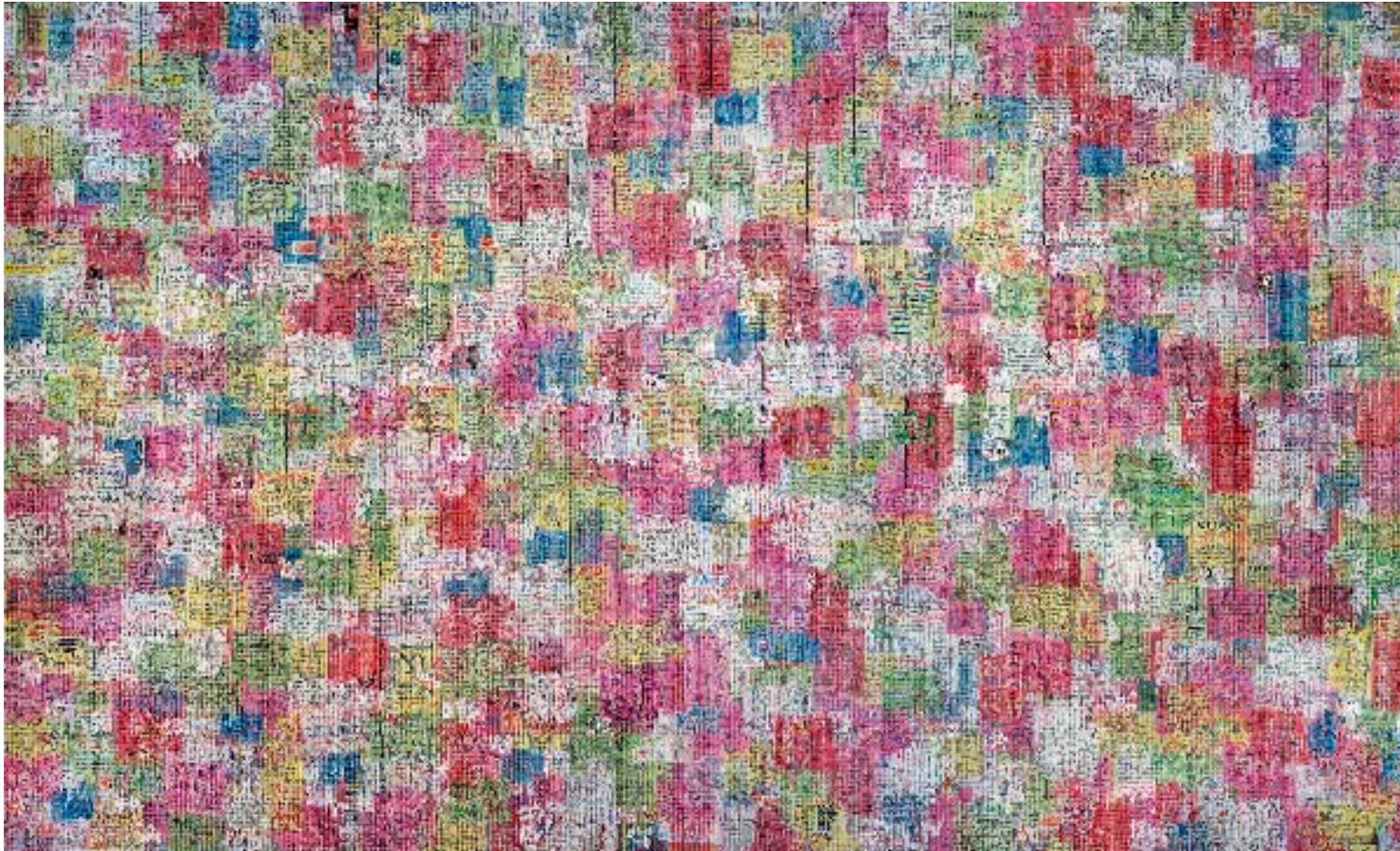
75. 王庆松自述，2009，文本由张芳提供。



产物，而是一个用瓦楞板所搭建起来的三十米长高十五米的实景拍摄。近三千多张手抄广告文字在几百块瓦楞板上层层叠加，堆积出一个像花布般与世无争的平面装饰；然而，促成这个表象的却明明是一个充满争竞、贪婪、诱惑和欺诈的日常现实——触目惊心。

北京的每天都是全新的，每天都在上演喜怒哀乐，而这一切故事的起源都是因为人和物质之间发生的追逐关系。都市生存离不开衣食住行，最能反映这种都市律动的就是城市的建筑风景。新的楼盘拔地而起，新的大路破土动工，而这些激动人心的发展都可以一句句变成甜腻美幻的广告词。当一个城市被遮天盖地的广告包裹起来的时候，她的灵魂又藏在哪里？^{<75}

随着城市建设的迅猛发展，高楼林起，高架如织，国家大剧院、中央电视台、鸟巢和水立方等当代



建筑和聚落纷纷以世界最前沿的设计在我们面前粉墨登场，塑造着一个中国北京的新形象。自从二零零一年起，缪晓春就开始以他的摄影实践关注和叙述着北京的变化。在所有的变化中，最为引人注目的就是这些林林总总的城市新地标的建立，随着经济的腾飞以及民族自信的日益膨胀，巴不得每个新建筑都能成为亚洲第一、世界第一的新地标。在这个建设过程中，充满了“新旧之间的激烈变化，各种矛盾对立的元素纠集在一起的现实——旧的未去，新的已至；尚未破，却已立，纷繁复杂，耐人寻味。”^{<76}

二零零二年的作品《庆》表现了北京建国门外SOHO地产的落成仪式，其中有忙碌于最后收尾工作的建筑工人，也有受邀的各色人等，有蓝领白领、DJ乐队、前卫艺术家、甚至还有红衣僧人，穿梭如流。就在这个新景点的脚下，出现了一个为庆典而设的舞台，似乎正在呈献一出关于中国城市变化的大戏。在二零零七年的《巢》中，这个奥运主赛场有如一个不知名庞然大物浮出地面，突然占据了我们的视线，无可回避。前景中飞车如流呼啸左右，拼凑起每一个激动的片断。广告牌上的卡通人物图像和标语在推广运动品牌的同时，也像是在宣告当代中国当仁不让的发展势头，以及这个它们背后的新地标将要激起的城市节奏。从一个普通的胡同里观望，国家大剧院仿佛外空飞碟不期而至，稳当地降落在北京城的南北中轴线上。在作品《剧》中，夕阳里大剧院巨大的银色圆顶在喧嚣嘈杂的生活场景中显得格格不入，就像是一个不谙世间情趣的怪物无处藏身，尴尬地蹲在那里，一丝不挂。

同样是叙述性影像，《余》并置了两个风格迥异的现场，而且这并不是艺术的、数码的并置，是现实的并置——古今同台，中西咸集。一边是仿古的中国餐馆灯红酒绿，一边是现代的迪斯科歌舞厅星光熠熠；一边是假传统，一边是伪西方；一边推杯换盏豪饮浪食，一边群魔乱舞震耳欲聋，借助影像的力量，缪晓春把我们带到了两个紧紧相依却互为陌生的现实里，带到了每个窗口里、每个桌面上的具体情节当中。这两个现场同样人声鼎沸，通宵达旦，似乎实在“挥洒着过度剩余的精力与热情”^{<77}。

邱志杰的《梦境》系列是在田野采集工作过程中的偶得。在中国各地的都市扩张和乡镇改建的狂潮中，建筑可以任意被抄袭和拷贝，例如，分别矗立在山西临汾尧都广场和安徽阜阳颍泉区人民政府的“天安门”和“白宫”，使我们的生活变成了一个劣质的舞台。这些建筑都不是世界公园或微缩景观主题公园中的那些以旅游为目的的复制品，而是有着真实的功能。它们是乡镇基层政府的办公楼，正

对页，缪晓春《庆》，2002

76. 作者与缪晓春的访谈，2007年10月25日。

77. 缪晓春自述，2007。

78. 邱志杰自述，2008。



因为如此，俨然“勾画了一种权力想象在真实生活中的重要位置”，或者说，“对梦幻般的现代景观世界的一种以梦解梦”^{<78>}。

在拍摄方法上，邱志杰同样采用了矩阵接片的方式，以此来累积起一个个巨大的画面。影像中所含的



丰富细节清晰可读，作为点点滴滴的叙事元素构成了一个期待发现的视觉文本。这些影像是“纪实”的，但其拍摄和后期的数码制作又允许作者可以摆拍和抓拍并用，把在多重时间里甚至不同空间中所捕捉的影像叠加在一起，将同一画面所获取的视觉信息不断最大化和细节化。传统意义上的摄影是在一个时间点上的图像截片，而这样的影像更具有叙述性——能够让我们在同一时间看到了一个被重叠的延绵发生，而不露蛛丝马迹；换句话说，以写实的创作手法建构了一个“超写实”的叙述，一种可以被定义为动态和静态之间的影像。

在二零零八年初，王庆松在北京郊区昌平的一个农村里，用几万根涂上金色的脚手架铁管搭建了一座直径五十米、高三十五米的“空楼”，并拍摄它逐渐从地面崛起的整个过程。在这个视觉叙述中，搭建“空楼”的人——即民工——的形象被完全抽离，而留在影像当中的只有风云变化的天空，只有这座平地而起，疾速攀升的“空楼”。王庆松把这座“空楼”叫做《大厦》，它是一种用真实的建筑材料构建起来的“非建筑”，没有结果，只有过程。其实，建筑者形象在影像中的缺席不仅仅暗示了他们与这个结果无关，更是暗示了他们与这个过程无关，使作品在现实批评

邱志杰 『梦境：安徽阜阳
颍泉区人民政府』，2007

对页，
邱志杰 『梦境：山西临汾
尧都广场』，2007



之外，散发着一份浪漫的想像。笨重的脚手架铁管在没有劳作者的场景中显得轻盈而精致，甚至充满智慧——在遥远的地平线上，那金色的线条笔笔缜密地勾勒着一个关于“大厦”的传说。这个没有建筑实体的构架坚固而空洞，绚丽蓬勃却无能承载我们的生活；它的巍然矗立是暂时的，随时等待着新一轮变革的洗礼——又一次迁徙或修缮，又一次坍塌或重建。

在第一章里已经提到，社会的变化、城市的变化、生活的变化才是中国的日常，才是中国当代影像的自体。同样用影像来记录城市——去罗马、去巴黎、去悉尼，我们可能只能得到一组明信片式的风景照片，或许与审美相关，或许与文化差异相关，以飨我们好奇的眼目。然而，处于今天充满剧变的中国城市，光怪陆离、瞬息万变的视觉环境，似乎怎么拍，怎么就有批评性。摄影在这样的变化中如鱼得水的同时，也恰恰为建立具有独立性和创造性的批评提出了更大的挑战。认识和迎接这种挑战不是单单靠审美的眼光、专业影像的设备或是数码技术来取胜，更重要的，是在当代的语境里构建和依赖一种有效的方法论。在这个方法论中，影像实践不再是目的，而是过程，是语言和笔墨，是批评性思考的叙述方式。

第五章
数码的革命

Chapter Five
The Digital Revolution

数码技术在一九八零年代的崛起不仅为我们开创了信息时代，也在视觉实践领域建立了一种新的语言、新的想像和实现的方式；与此同时，数码成像似乎还要为传统意义上的胶片摄影敲响丧钟。在九十年代初，米切尔（William Mitchell）就曾经这样指出：

与其他图像的样式迥异，摄影以可靠的人工制品的身份登场。……传统摄影以捕捉事实的视觉话语与想象式的表述拉开差距，而数码成像的出现不可避免地颠覆了原有的这种确定性，使我们不得不用词谨慎。今天，进入了这个后摄影时代之际，我们必须以存在论的眼光，重新面对关于想像的与真实的之间的差异，重新面对那个充满悲情、扑朔迷离的笛卡尔之梦。我们虽然学会了如何逮住影子，但是却不懂怎样确保它们的涵义，或稳定它们的真实价值；它们仍旧在柏拉图洞穴中的墙壁上跳来跳去。^{<79}

同样，罗宾斯（Kevin Robins）也认为，“摄影的死亡，一次图像的革命，以及后现代视觉文化的诞生，构成了清晰的历史演进脉络。”在这个基础上，他说：“我们便可以建立起一个（影像数码化的）发展逻辑，即从对图像的感性认知方式转变为对想象的观念化关注。这样一来，外观的表征不再是不容置疑的事实现象反应。视觉作为知识理解的基本判据，正在迅速贬值。”^{<80}一九九一年，一个叫做“照片录像：电脑时代的摄影”的展览在伦敦的摄影师画廊（The Photographers' Gallery）拉开了帷幕。策展人为展览这样写道：“就在不久前，我们至少还能定义摄影是以光学设备、感光材料和化学反应来生产相片幻灯片的过程。今天，这样的定义将面临更改。科技的创新将摄影从原来化学的过程转向了电子的过程。毫不夸张地说，这些新科技的降临将彻底改变我们原来所认识的摄影本质。”^{<81}

又过了近二十年，数码技术给了摄影带来了什么？数码影像既不是为胶片摄影画上的一个句号，也不是从中的一次简单突围，而是一份新的恩赐——无限伸展和叠加着我们的想像空间。数码影像是一柄双刃剑：一面可以虚拟世界，恢复或再现种种历史存在、当下情境或幻想未来，一面也进一步地衍生出对“所见”的怀疑，继续挑战着关于“眼见为实”的信仰，甚至重新定义“现实”。数码影像导致了整个图像生产与消费方式的革命，同时也使影像形态发生了根本的变化。与传统照片相比，高士明列出了数码影像所具有以下四种特质：

一、即时性，数码影像即时成像的能力伴随着随时删除的可能性。这种即时性直接导致了摄影的却魅，即暗房体验和‘显影魔法’的消除。暗房中那满怀期待的忐忑心境和影像显

79. Mitchell, William, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*. Massachusetts: MIT Press, 1992, p. 225.
80. Robins, Kevin, 'Will Image Move Us Still?', in Martin Lister (ed.), *The Photographic Image in Digital Culture*. London: Routledge, 1995, p. 32.
81. Bode, S. and Wombell, P., 'Introduction: In a New Light', in P. Wombell (ed.), *PhotoVideo: Photography in the Age of the Computer*. London: Rivers Oram Press, 1991, pp. 1-7.
82. 高士明, 〈你所说的现实是什么?〉, 于方增先、许江(编), 《二零零四年上海双年展: 影像生存》。上海: 上海书画出版社, 2004, 页49。
83. 作者与张大力的访谈, 同前。

影的漫长过程被一个简单的按钮取代了。二、无成本，对个人来说，数码影像是最廉价的影像生产方式，它的无成本性使我们这个时代的图像迅速增殖和贬值。……在此，记录和记忆之间的亲缘性割裂了。三、可修改，数码影像可以随意修改，因为说到底它是一套看不懂的编码，赛博空间这个无形暗箱中的一组数字。然而，因为这个特性，每一张照片都同时作为画底，取代暗房的Photoshop许诺了任意绘画的可能性——润饰与覆盖成为影像的常态。由此，一次性成像时代影像那种‘目击-证实’的功能丧失了。四、传播，传播作为数码影像的内在功能是对影像文化的最大冲击，影像从手机摄像头、从DV机处找到了新的载体和可能性。拍摄成像的行为本身已经蕴涵着传播发送。上传与下载，互联网成为当代影像交往的最重要现场，为媒体生活与图像意识的改造提供了操作平台。暴露与观淫，发送传播成为展示的最基本形式，观看的欲望与政治在影像的无限传播中充分实现。^{<82}

在中国特殊的政治文化语境中，这样一种影像的生产与消费的方式必然对一些社会性、伦理性的问题——诸如肖像权、隐私权、出版权——提出了重新思考和界定的要求；同时，也让我们更加自觉，从过去到现在，批评性地反思的“影像的权力”。

影像制作的易学及其普及势必带来对故有权力解读世界的挑战。摄影不再是经过特殊训练的专家们所掌握的一种能够具有排他性的秘密语言，而是大众对影像占有的狂欢。现在每家的电脑里都储存了成千上万的图片，它们在互联网上无穷的繁殖，谁都不能垄断，每个人都可以展示自己。影像再也不是躺在档案袋里让人闻之色变的国家机密，它的历史拥有者的绝对霸权已经穷途末路，被大众化的实践所终结。^{<83}

数码技术在使摄影更彻底地普及于大众的同时，也在当代艺术实践中成为新的宠儿。无论是静态还是动态，二维还是三维，数码技术的运用大致可以被归为五种侧重不同的发展路径：一、直接以数码技术，在现实世界中摄取、储存、传播和输出的影像；二、以胶片摄影实践为基础，并以数码技术为补足的影像；三、纯粹以数码技术为创作工具，脱离现实，进行建模造型的虚拟影像；四、利用数码技术达成现实或虚拟影像而建立互动模式；五、利用数码媒介大众化的参与式公共艺术（participatory art）。

在摄影从传统到数码的技术革命中，缪晓春无疑是一个受益者。在他的实践中，主要涉及的正是以上所述的第二和第三种方式。上一章已经提到，缪晓春在二零零二年到二零零八年之间创作的批评中国当代

城市景观和都市生活的影像，尽管作品中也有大量的后期处理作为一种辅助手段，但都还是利用摄影的纪实特性而立足于对现实世界的反映，或者说，夸大了当代城市物质机械的现实性。而另一种是从二零零五年开始以数码技术为主导的创作——完全跨越到了另外一个思考空间，彻底远离现实世界，超越日常经验的想像，从某种个意义上说，是向“绘画”的一种回归——比如《虚拟最后审判》，以及后来的《H₂O》和《坐天观井》。

在这个创作路径中，缪晓春的创作方法论源于对早年学习美术史的情结，形成了一种“数码临摹”^{<84}的创作方式。在中国文人艺术的传统中，临摹是一个特别的概念。这个概念既不指向对于大师遗存之作忠实的复制，也不是前卫艺术里旨在宣扬叛逆精神的挪用，而是一种深度研习的方法，以自身的实践参与来达成鉴赏与表现的同步。好的临摹并不需要钻研于笔笔相似，而应该是基于对摹本哲学或文学渊源的理解和视觉语汇的创造性运用，经验一种对文人精神递进式的演绎过程。在缪晓春的“临摹”中，媒介的转换远不是追求更加精致写实的表现手法，或是建立视觉上的新颖，而是以实践的方法开辟一种截然不同的演绎和阅读。正如库拉瑞（Jonathan Crary）所预见的那样，数码技术必将带来的新的视觉模式与视觉秩序：

那巨大的计算机图像技术方阵迫使我们重构‘观看主体’和‘表现模式’之间的关系，也瓦解了我们原来从文化上建立起来的关于‘观者’和‘表征’的众多涵义。电脑成像的正式化和规模化宣告了对虚构视觉‘空间’的培植，叫它们可以无处不在，并彻底不同于（传统）电影、摄影和电视的再现能力。^{<85}

在《虚拟最后审判》的影像中，缪晓春以自己的形象创建了数码模型来替代米开朗基罗（Michelangelo，1475-1564）《最后的审判》（*The Last Judgement*）中的四百余个人物。在这样一种临摹的过程中，“原画中的审判的与受审判的、被拣选的与被诅咒的、好的与坏的都消失了；当那些要上天堂的和要下地狱的都变成了相同模样的时候，原作中的基督教教义也因此化解了。”^{<86}更重要的是，缪晓春的“数码临摹”打开了一个新的虚拟空间，让观者可以“进入”那个几百年前大师笔下的神秘场所，变成其中的一个受造生命，超越了传统绘画的观看经验。

缪晓春的“数码临摹”让一个结局变成了一个对于生命的追问——一个关于人的终极问题：“我从哪里来？我会去哪里？”。这个问题在《虚拟最后审判》中发生，也同样回响在之后的实践当中。通过对美

84. Jiang, Jiehong, 'Imitation or Reflection?', in *Miao Xiaochun: The Last Judgement in Cyberspace*. South Australia: Contemporary Art Centre of South Australia.

85. Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1990, p. 1.

86. 缪晓春与作者的电子邮件，2007年8月23日。

87. 作者与缪晓春的访谈，in *Miao Xiaochun: H₂O A Study of Art History*. Hong Kong: the Osage Gallery, 2007, p. 20.

88. 作者与缪晓春的访谈，in *Miao Xiaochun: H₂O A Study of Art History*. Hong Kong: the Osage Gallery, 2007, p. 20.



缪晓春 《虚拟最后审判：俯视图》，
2006

术史里的一些相关作品的重新解读，《H₂O》中的“水”不见得是现实生活中的水，而是一个概念的“水”——一个抽象的元素、神秘介质——它无形、无味、无色；它起源生命，并可以将现在的、过去的和未来的人联络在一起，让生命得以延续。在《圣经》中，“水”一直扮演着最为重要的角色，可以说是与生命关联最为紧密的媒介，是圣灵的象征。关于“水”的故事不胜枚举——从诺亚方舟，摩西击打磐石，到约翰施洗。耶稣说：“人若喝我所赐的水，就永远不渴。我所赐的水要在他里头成为泉源，直涌到永生”^{<87>}。然而，无论是临摹对象——那些大师画作，或是《H₂O》本身，都没有真正的、物质的水，只有“被再现的水”。“水”只是创作思考的一个触动点和切入点，而不一定是一个实在的展示对象。

天天喝进去的水，在进入我们身体之前已经流经过其他生命体内，它在无数个生命体内来回循环流动，从远古到现在到未来。它虽然依旧不能解释生命的来源和终结，但它却是自始至终伴随着生命的，从生命的起源到生命的终结。细细考察和体味这样一种物质，也许可以在某种程度上，在某个侧面对生命有所感悟。各不相同的文化，各不相同的肤色和衣服包裹下的生命所共有的东西就是水。^{<88>}

在二零零九年的作品《坐天观井》中，缪晓春依然以他“数码临摹”的方式对十五世纪画家博斯

(Hieronymus Bosch, 1450-1516) 的《俗乐园》(The Garden of Earthly Delights) 进行了再度的想象。原作中左、中、右三联画通常分别解释为天堂、人间和地狱，宏大的场面中充满了无数无法解读的细节——晦涩难解，扑朔迷离。在缪晓春的数码改造中，三联变成为九联，一个视点变成了七个视点。其中，三个正面画屏的视点与原本的相同，分别可以看到天堂、人间和地狱；而其余六个侧面画屏的视点则是在将原画从二维改为三维的场景之后，从侧面来观看这三个场景，并且把这三个场景联系在了同一个画面上。于是，观者可以“从天堂越过人间一直看到地狱，反过来也可从地狱回望人间和天堂；从生看到死，从死回看生；从开始看到结束，从结束回顾起始”^{<89>}。所有人物都被艺术家置换成了自己的身体模型，从而创造一个得以替代原境的当代寓言；换句话说，缪晓春运用当下的视觉语言编造了一个对于博斯时代的难解之谜。在同名的三维动画中，数码的动态影像创造了一种可以埋伏在这个谜团里的凝视，这种凝视对于解读复杂的叙事性当代寓言充满无限的好奇，可以任意穿梭于天堂与凡间，过去与未来，生命与死亡。在缪晓春的“数码临摹”中，他打破了普通意义上“临摹”的持续性传承规律，而形成一种非线性的变革——他“学徒”，但也“叛逆”；他是“当事人”，也是“旁观者”。

当西方以字母和数字输入的键盘取代了我们的笔墨纸砚的时候，当“书写”变成了“敲击”的时候，我

缪晓春『H₂O：创世图 - F』，2007



们丧失的难道只有书桌上的这一方领地吗？对于八零年代出生的年轻人来讲，数码可能不仅仅是一种新的视觉实践方式；它已然成为了日常语言，成为了他们生活的本身，弥漫在每一个角落——无处不在，使现实与虚拟相依相存。对于他们，现实与虚拟之间有边界吗？现实与虚拟，哪个才算是“真实”的？

刘韧就是在这样的一种情境中成长起来的。所有她近年来创作的作品都可以用一个字来贯穿，那就是“梦”。二零零五年的《回忆》就是一场关于青春的梦，以及梦醒之后的悠悠惆怅。在教室、操场、海边、坟墓各种童年记忆的场景中，只有数码技术才能把所有的眼睛聚集在一起，竭尽全力地张望着；所有的目光都穿越时空——要寻找和看见那个真实的、却已逝去的过往。《我们俩》是一个关于爱情的梦：“爱情是一个漂亮的水晶娃娃，我一直小心翼翼地守着。可它还是碎了，留给我满地漂亮的碎片。我静静的一片片地拾起，藏起来，并试图忘掉曾经的拥有。”⁸⁹在作品中，一对形影不离的生命被数码的语言描述成瓷器般的摆设，昂扬地站立在那里。它们的气势饱满到身体的每个细节，被青花的“纹身”包裹着；它们精致典雅，却木讷、空虚而易碎。但是，它们荡漾在水中的倒影鲜活淋漓，诱惑着梦可以继续，直到明天。而《天国》和《梦游》系列可以说是一个向往自由生活的梦，或者说，是刘韧那颗一贯的童心所吟唱的歌谣。在刘韧超现实的影像中，挪用了人们熟悉的宏伟建筑作为情境——从天坛、皇宫到人民大会堂，呈现出一个个虚假的梦境、荒诞的狂欢场面。对于刘韧来说，一个理想生活场所“是属灵的，其荣美超过世界万物，用世间物质的事无法形容；那里是无比好的地方，有好多住处，它不朽，是永远存留在天上的基业；那里是最安稳，永不震动的国度；那里没有忧伤、痛苦、眼泪，也没有死亡；那里圣洁完全，毫无罪恶，也不用日照，却永远光辉灿烂，是充满荣耀颂赞和喜乐。”⁹¹

一直到二零零八年开始的《牡丹亭》，假借明代汤显祖的得意剧作，刘韧依然延续着她那台搭建在闺阁里的戏，从游园、惊梦到寻梦。“梦回莺啭，乱煞年光遍。人立小庭深院，炷尽沉烟，抛残绣线，恁今春关情似去年？”——一个在书本上、剧场里萦绕了几百年的绵绵爱情故事，从一次美丽邂逅开始，再一次被娓娓道来。传统文化中的亦真亦幻的想像让数码叙事极尽其所能，同时，也让那个梦者乘坐一叶孤舟，摇曳在自己的内心世界。刘韧从来没有企图让观者看到一个“逼真”的影像，相反，她公然地在“造假”。不需要掩饰的“造假”是自由的，数码技术赋予了权柄和空间。已经被符号化的中国传统视觉图象，园林中的亭台楼阁、假山花木，与玩具般的长颈鹿、斑马、仙鹤、孔雀，还有摩天轮、风车、超人、飞碟，借着淡淡的雾气缭绕，如梦呓一般被杂糅在一起，搭成一种象积木一样脆弱的平衡。这种平衡虽然出自一种隐蔽的狂想——私密却离奇，那片桃园梦境，或是悲凉雪景似乎只能在最短暂的时间里被影像固定下来，在观看的那一刻被成全。

89. 缪晓春自述，2008。

90. 刘韧自述，2006。

91. 同上。

与传统摄影不同，数码影像“只能被看作是知识的部分形式，而不是普遍形式；是一种图像表述，而不是事实。” 阚芭（Sarah Kember）继续论道：

在影像制作过程中，在认识论上的转变涉及到主题和拍摄对象之间的关系，或者说本体与客体之间的关系。此时，被摄客体已经不能被完全脱离主题来理解，而保持一种等同的地位和完整性。这种主客体关系在我们把摄影当作一种转换之物（transformational object）^{<92>}的经验中就已经有了，它仍在继续，并借数码技术之力使摄影得以重估。^{<93>}

数码媒介，一方面可以成为传统摄影成像后期编辑的技术手段，修正这种主客体的关系；另一方面，也可以凭空打开了一个新局面，彻底地颠覆这种主客体关系，创建一片新天新地。在上一章，已经有过关于影像“真实性”的探讨，如果说，影像本来就没有“真实”过的话，那么，数码的介入也无所谓对“真实性”形成什么挑战，而只是“谎言”之后的“谎言”而已，可以愈加“肆无忌惮”。正如艺术家通过实践经验所思考的那样：

摄影虽然不可能绝对地呈现‘客观真实’，但这种不完美恰恰也是形成摄影风格的一个契机。在传统胶片摄影时代，人们就可以在暗房里对影像进行修改，而数码技术让这种影像的改变易如反掌，更重要的，也改变了我们所有的创作实践方式、甚至生活方式。数码时代快捷的记录、生产和传输方式，倒也让我们更加贴近了一种“真实”；与此同时，新技术也可能带来晕眩和浮躁，令人迷失，忘掉一些很本质的东西。^{<94>}

就像传统摄影在默认了无力呈现“真实性”之后，却可以形成另一种独立于手工媒介的视觉语言一样，数码化的影像创作是否也能树立一种独立的表现力，特殊的审美和创意的价值来改变我们的思维和实践模式？值得注意的是，如果数码影像仅仅依存于数码技术的发展，来享受其唯妙唯肖的模仿之能，及其另一种“绘画性”所带来的快感的话，那它一定只能是一个廉价的附属品。比起传统的视觉媒介，数码技术发生和进步都是如此飞速，而且只可能越来越飞速。在这样的背景下，任何企图以技术操练取胜的实践无疑都是被动的，很快都将被无情地淘汰和摒弃。一个在十年前需要花上几个月辛勤劳作的数码影像，在今天可能只消片刻之工。数码技术要么给我们一个新的空间，比现实更加浩大，推进和激发我们的视觉创造力；要么给我们一个埋了香饵的陷阱，最终使我们成为为其所围而自得安乐的井底之蛙。

刘韧 『梦游：故宫』，2007



92. 波拉斯反思了《明室》中巴特对自己过世母亲的幼年照片的解读，对那“曾经深爱的脸庞中的真实”的寻找，首先提出了摄影作为“转换之物”的说法。详见：Bollas, Christopher, *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known*. London: Free Association Books, 1994, p. 17.

93. Kember, Sarah, 'The Shadow of the Object: Photography and Realism', in *Textual Practice*, 10/1, 1996, p. 162.

94. 作者与缪晓春的访谈，2010年1月12日。

数码媒介的大众化所引起的这场影像革命不仅仅属于摄影领域，也属于整个艺术实践和视觉文化。数码影像，从理论上，可以说是一种可以被无限重复和再生产的東西——一种模仿物（simulacrum）。在一九三六年，本雅明（Walter Benjamin，1892-1940）在他那篇著名的《机械复制时代的艺术作品》中写过这样一段被后来的学者反复引用的经典论述：

哪怕是最完美的复制也总归缺少一样东西：艺术品在时空中的在场——其正好发生于那个特定空间的独一无二的存在。正是这种独一无二的存在确定了艺术作品理当从属的历史。这包括作品的物理状况在岁月中所经历的变化，及其所有权的更替。……或许我们可以用‘光晕’（aura）这个词来涵盖那个被消除的东西，继而说：艺术品的‘光晕’在技术复制时代枯萎了。这个征候性过程的意义远远超过了艺术范畴，也可以将其看作一个普遍公式，即复制的技术使复制品脱离了传统的领域。通过大量复制，副本的多重替代了单一的存在。当复

制品与观者或听者自己的情境中相遇时，它便重得了新生。这两个过程导致了对传统的巨大撼动——当代危机之表象，并人类的更新。这两个过程又与当代的大众运动密切相连。^{<95}

本雅明所提及的“副本的多重”（a plurality of copies）丝毫没有指向传统中赝品的概念，而是一种对立的技术过程的产物。通过这样的过程，艺术只能在一个特定地点特定时间被阅读和聆听的历史结束了，而可以在不同地点不同情境之下，同时展现给不同的受众。换句话说，正是机械时代的复制技术，才让我们得以认识艺术品只有在原境（original context）中才能生成的“光晕”。这种“光晕”是在原作的大量机械复制过程中凋零的，大量机械复制也使得受众无从弥补自己与原作之间产生的距离。这种距离源于复制作品和原境的疏远，首先是物理的——即时间上和空间上的疏远，同时也必然是精神上的疏远。有意思的是，这种距离同样存在于今天数码的、虚拟的、后摄影的时代，而且变本加厉：其一、在影像输出和复制的过程中——即受众与“原作”的距离；其二、在影像创作和生产的过程中——即艺术家和自己作品之间的距离。

首先，如果说因为时间的距离造成了本雅明所说的“光晕”的话——即复制品可以最大限度地逼近生成于历史中的原件，但永远也不能真正替代原物本身。那么，数码技术所形成的非物质性可以形成另一种“光晕”——即输出的照片，无论如何“逼真”（与数码输出精度无关），都只能无限接近数码影像的“本体”，我们所读到的打印制品从来都不是数码影像本身。数码技术的革命让影像的生产和消费都得到空前的繁荣，甚至在生活中形成了一种影像的泛滥。然而，数码达成的影像一旦输出，不管是以什么样的精度，便是一种质的转换——变成占有三维空间的、有形状有重量的东西；同时，它的那种被无限复制的可能也使它拥有了“长久如新”的潜能。就象顾铮思考的那样：

数码影像本身不是物质性的东西。在传统摄影中，获取的影像可以附着在胶片上面，而在数码时代，影像的拍摄和生产过程完全可以摆脱物质意义上的附着感，信息记录的方式完全是非物质的。只有当需要硬性提取时，以打印方式将其输出成照片——换句话说——将非物质形态转换为物质形态的存在时，似乎才能化解我们的焦虑和不安。

所有的老照片一旦经过数字修复处理，景物依旧，却没有了药水味。当我们面对这种‘崭新’的历史影像的时候，阅读中缺少了一种可以返回现场的感受。数码技术让本雅明的理论发生了变异，传统摄影曾经把绘画从那神秘的本雅明‘光晕’中解放出来，但时隔不久，摄

95. Benjamin, Walter, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in *Illuminations*. London: Pimlico, Random House, 1999, pp. 214-5.

96. 作者与顾铮的访谈，同前。

97. 那十二个门徒中，有称为低土马的多马；耶稣来的时候，他没有和他们同在。那些门徒就对他讲，我们已经看见主了。多马却说，我非看见他手上的钉痕，用指头探入那钉痕，又用手探入那肋旁，我总不信。（约翰福音 20: 24-5）

影本身好像再一次被扣上了‘光晕’，如同绘画一样，被美术馆们收藏起来，精裱装框。如今，数码技术又一次将摄影解放出来。老照片记录和传达的不仅是一个有关过去的画面，发黄破损的形态暗示了它与那个过去的直接联系，穿越历史烟云，来到我们眼前。数字处理可以把老照片拯救如新，但也失去了很多真实的东西，甚至可以把原来的划痕都去除。这种以数码技术来去除历史化痕迹的力量，是一种暴力。^{<96}

数码影像是“现在时”，也可以是“将来时”的，但不是“过去时”的。其实，即使最精确地保留原来老照片上的划痕也只能是一张“崭新”的老照片。当一张高精度的数码影像缓缓地 from 打印机里吐出来的时候，原来的那种物理性的、机械性的划痕变成了一道数码的划痕。它可以有效地通过视觉来自欺欺人，却不能被“把玩”，不能有触觉的介入，禁不起“多马怀疑的指头”^{<97}。

其次，即使是艺术家，也同样与自己作品之间有着不可逾越的距离。我们似乎可以说没有一张“完成”的数码影像。数码影像具有一种不稳定性，这种不稳定性正是来自于影像本身可以不断被重塑的特质，及其被传输和呈现过程中的物理媒介的多变性。它们似乎永远停留于一个“过程”，而不是一个“结果”。

与绘画、雕塑等传统媒介的视觉实践相比较，在数码影像创作中，艺术家、包括技术助手们与实施实践的作品之间始终不会有任何的物理接触——一种可视的“遥控”，也可以完全脱离作品最终的物质呈现。当一幅数码影像的平面作品最终以相纸为媒介展示出来的时候，它的作者和它的观众都是第一次亲眼得见其“真容”。真正的数码影像永远躲在大大小小的显示屏里面，是一种“纯视觉”产品，一种“看得见摸不着”的存在。数码影像的输出，意味着艺术家开始背离“原件”的本雅明式的“光晕”，开始自觉地为“原件”制作“赝品”。从某种程度上，一方面可以说，所有的数码影像根本就没有“原件”，有的只是一种“可望不可及”的距离；另一方面，所有的数码影像在输出之前，在被物质化之前都是“原件”，一种可以以多种形态出现的“原件”——沿着本雅明“副本的多重”的说法——“原件的多重”（a plurality of originals）。只要这些多重出现的影像能够一直安分于视屏，依赖于光，只要这种“可望不可及”距离、以及那份“焦虑和不安”还在，它们总还是“原件”。

第六章
我变故我在

Chapter Six
I Change Therefore I Am

“我变故我在”（I change therefore I am），显然是假借了十七世纪法国学者笛卡儿（René Descartes, 1596-1650）的经典哲语——“我思故我在”（I think, therefore I am, 拉丁文原文为 cogito, ergo sum）。笛卡儿认为，当一个“我”在怀疑一切时，却不能怀疑那个正在怀疑着的“我”的存在。这个哲学命题采用了“怀疑”的方法，以求证“知识”的来源可靠性。

在笛卡儿的语境中，“我”无法否认自己的存在，因为“我”的否认与怀疑的本身已经验证了“我”之存在；那么，在这里，“我”的“变化”不是覆盖、替代或否认了原先的“我”，而恰恰彰显了一个“原我”，一个本质的“我”，或者说，“我”在当下的一种存在状态、形式和过程。这种存在更加强调了当下日常生活中的种种变化——“我”在身体上、形象上、精神上和观念上的变化；特别是在数码信息时代所造就的特殊社会关系与人际脉络中，“我”的个体身份——无论是性别的、年龄的、种族的、政治的、还是文化的身份的多元性，“我”的价值取向和思考方式的多元性，以及它们之间相互转换的可能。

这里，影像中的“我”出于个人的思考，却要面对众人的观看。通常情况下，每一张照片中所拍摄的都会直接被解读为那个所拍摄物的“真实外观”，其中也就隐含着“私密”与“公开”的关系变化。巴特曾经这样说：“摄影的时代恰恰使私密公之于众，或者说，创建了一种新的社会价值，即私密的公共性——私密的东西可以如此被公开地消费。”⁹⁸就在巴特搁笔仅仅三十余年之后的今天，在这个年轻的展览里，关于“私密性”与“公开性”有意识无意识的涉及已经发生在一个完全不同的语境当中了。同时，今天的影像作为视觉媒介——就像当年笛卡儿鹅毛笔尖上的墨水一样——传达的是“真实思想”，而不是“真实外观”。借着学院系统所赋予的传统的和数码的造型能力，并批评性眼光，他们的影像俨然成了一个私人的舞台。在这个舞台上，有一本刚刚翻旧的小人书、一粒举足不定的棋子、一朵装满梦想的云、一张写满日记的床，一条驶向虚拟空间的船，还有一面自恋的镜子——镜子里那个拥有百变神通的“我”。

在中国传统文化中，一旦讲到“变”，最具有代表性的一个神话形象就是《西游记》里的那个家喻户晓的孙悟空——七十二般变化，一根如意金箍棒，除妖灭魔，所向披靡。如果，像第四章所述，齐天大圣的反叛可以被演化成一种对于社会的批评眼光的话，那么这种变化的力量和浪漫的想像力同样让迟鹏痴迷心醉。正如帕拉克所观察的那样，“除了美猴王，还有什么更合适的角色可以让艺术家能够在瞬间之内任意变化吗？除了《西游记》，还有什么故事能更恰当地来铺垫一种追求无往不胜、充满

98. Barthes, 1993, op. cit., p. 98.

99. Pollack, Barbara, *Chi Peng: Journey to the West*, manuscript provided by Chi Peng.

100. 作者与陈曼的访谈，2010年6月26日。

101. 于筱自述，2010。如未加特别说明，艺术家自述文本均由艺术家本人提供，作者择选编辑。

变化的艺术生涯呢？《西游记》对于迟鹏这样一个运用数码技术制作奇幻影像的艺术家来说，简直就是天造地设。”^{<99}

在《西游记》系列的《盘丝洞》和《真假美猴王》（页133-5）等作品中，迟鹏身着戏服扮演了一个齐天大圣，他的演出不在花果山，也不在西行路，而在街头、校园、办公室——在当下的现实空间。正是因为独具识别性的戏装，暗示了迟鹏的美猴王形象本属于舞台，而且是一个传统戏剧的舞台——一个象征意味重于写实呈现的空间。真正的舞台不需要高科技三维拟真的场景，不需要依照现实的服饰与化妆，不需要视觉的欺骗。尽管任何一个成年观者都明白这种舞台的非真实性，依旧可以为它所承载和讲述的故事如痴如醉，这才是舞台的美妙。在迟鹏的影像里，舞台和日常交叠在一起，要么是演绎生活的舞台，要么是充满戏剧的现实。

同样，如在第三章里就提到的陈曼，本来就把影像创作当作一个属于自己、可以尽情造型和表演的舞台。二零零八年的系列《红》（页137-40）延续了陈曼一贯的视觉风格，打造了一组鲜艳靓丽的形象，被统一在椭圆的经典肖像框形中，呼之欲出。在时尚女性出镜婀娜的同时，陈曼一直迷恋中国传统视觉元素，可以不厌其烦地一次次返场——或是松山亭鹤、或是荷池龙舟，当然还有“红”——这个贯穿中国视觉文化血脉的颜色。其实，陈曼实际所拍摄的只是人体，而所有的服装、配饰、纹身和布景点缀都是后期数码技术的产物。人体之外的所有东西“被制作成像玻璃和塑料一样的人工制品，一种虚假的表征”^{<100}。它们原本就没有物理的体积和重量，也没有真实的质感，它们的物理性仅仅依存于某一个虚拟的影像之中。更重要的是，无论是这些数码制品、还是那些被数码技术修饰的女人们，她们从来就没有追求过一种属于物质世界的真实，或者说，我们的眼睛从来就没有要求过这种真实。她们中的每个人都拥有最性感的身材、最完美的肌肤、最暧昧的眼神——明明是伪幻，只有叫舞台来成全。

大概是因为年轻，换句话说，离童年更近一些，对于成长过程中自身的变化是敏锐的。童年是美好的，有父母的关爱，有糖果，有故事，有做不完的梦，于筱其实还“不想长大”。不知道能够在多大程度上来为“八零后”们代言，她写道，“随着岁月不经意的溜走，转眼间就长成了大人，才发现大人的世界远没有想象中的奇妙。在爱的保护下成长了太久的我开始胆怯甚至恐惧社会带给我的压力，对未来也充满了无限迷茫……”^{<101}于是，从《未央》系列作品开始，于筱要回到她的童年。影像中，有远去了的春日田野、幽静村庄、独自放学回家的小径，有芭比娃娃和泰迪熊，还有



那个利用数字技术将现实中成人形象“儿童化”了的于筱。在一组新作（页168-9）中，她继续着这个关于童年的梦想，或者说，关于梦想的童年。假借了卢梭（Henri Rousseau，1844-1910）绘画中所描绘的那个神秘世界，弥漫于丛林深处的原始气息，以及那种天真烂漫的想象力，于筱以影像编织着属于自己的一个童话。然而，影像中的那个小于筱似乎并没有重拾她所流连的那份童年快乐，相反，在她的眼神里总是带着淡淡的忧伤和迷茫。她被置身于一个虚构的情境，一个幻想与现实之间、亦真亦假的叙述中——看似宁静浪漫，同时也危机四伏。我们通常会打开一本老相册来翻阅一张张泛黄的相片——悉数过往，重返童年；而这次“重返”不需要以往回顾式的搜寻，而是一次借当代影像手段的崭新生产。

于筱 『未央』系列，2008

刘晓芳《我记得》同样是关于儿时的记忆。从童年到青少年，无论在生理上还是心理上都是人生变化最大的时间段，而同为“八零后”，这段成长过程又正好赶上了改革开放后中国经济腾飞，变化最快的时期。在这个影像系列中，“记忆听从温和的幻象，变得浪漫而荒诞不经。带红领巾的小女孩和原子弹、火箭、鸟巢、云朵等等一起出现在画面中，她没有喜悦、悲伤或惊恐，所有情绪都消失融化在一种白日梦般的状态中。”¹⁰²在云彩之间的想象如此诱人，与飞翔有关。那个带红领巾的小女孩成了“我”的化身，象天使一样被清澈无暇的蓝色托起来，如梦如幻如诗如歌，在变化的云朵中重温着变化的童年（页162-3）。

102. 刘晓芳自述，2010。

103. 冷文自述，2010。

104. 同上。

今天，影像早已不单单是我们的相册和镜框里的稀罕物了，特别以广告为借口，变成了一种日常的背景——无论是街头的巨幅海报、案边的报纸杂志、还是手机上的彩图短信。这些无时不在、无处不在的影像到底想告诉我们什么？是偶像明星、靓男倩女，还是时髦服饰、新颖产品——那些可以创造崭新生活的诱惑？这些影像真正告诉我们的恰恰是每个人心中那份挥之不去的欲望和骄傲。

在柳迪的城市环境中，没有眼花缭乱的霓虹影像，琐碎现实被一个个似曾相识的庞然大物按捺成一片寂静（页155-6）。青蛙、猴子、熊猫、蜗牛，似乎所有的动物原本都是好的，而一旦在这个城市空间里都会如约地变异生长，不循生命的常规。它们都有庞大的身体和小小的头，突兀地矗立在我们的眼前。它们看似不聪明，无奈地被包围、被暴露在城市中间；它们又看似满有威慑，骄傲地占领和控制着我们往日的喧嚣。在这里，变形的自然和日常生活——住宅和街道——在一种没有预期的、戏剧化情境中遭遇了，它们相安无事，默契互信。总有一天，当我们推开清晨窗户的时候，会真的看见那只青蛙的，看见这个无度膨胀着的城市突然肃穆起来，却怎么也掩饰不住我们不断溢泻出来的欲望，充斥和引领着一个无望的生活。

随着数码时代的降临，“我们生活在一个现实与虚拟交替更迭的世界。生活在现实世界的我们在各自的虚拟世界中投下自己的影子。而作为被个人化的电脑桌面，在个人虚拟世界的生活中不仅承担了身份依托的职能，又是自我和他人对此进行不断确认的空间。在这里，‘我’的概念获得了不同于以往的存在形态，其中不断的变化成为个人身份及其存在形式的显著特征。人们在各自构建的虚拟空间中恣意地完成对现实生活的补偿和对生活压力的排解，于是追求自我主张的原动力在这个小小窗口中找到了付诸实现的最直接手段。”^{<103}

个人电脑的桌面就象一个车站或一个机场，既是起点也是终点，人们每日每夜乐此不疲地在这里来完成现实和虚拟世界之间的旅行。在冷文的《桌面》系列（页151-3）中，各式各样的电脑桌面被汇集在一起。对每个桌面，她并不是要关注多样的视觉细节，及其映射出来的个人喜好与和生活习惯上的异同，而是要“从中找到一种对不同‘自我’的存在与蜕变的阅读途径。桌面上展开的一系列功能各异的窗口丰富着这个空间的状态与延伸潜力——它们既是桌面主人的身份印记，也是不断变化过程中的虚拟时空的切片。只有这样一个私密空间‘被访问’与‘被观看’的时候，个人的虚拟世界才真正得以完整”^{<104}。

唐代周昉名作《簪花仕女图》描绘的是长安的暮春季节。一行体态丰腴、浓妆艳服、花簪宝饰的贵族妇女，在锦衣玉食之余，于幽静惬意的庭园中，以宠犬、白鹤、翩翩飞蝶为伴，悠闲自得，打发宫廷岁月。通过数码技术，匡达以自己的形象和现代生活里的物品重新营造了千余年前周昉笔下的情境（页148-9），换句话说，她将自己变成了其中的仕女，或与停留路旁、飞舞空中的玩具鸟儿嬉戏，或放飞一只沙燕风筝。到底是我们把弄着手中的玩物，还是玩物把弄着我们？如果说，当年的“贵妇皆如笼中之鸟，生活奢靡却无法自我掌控”的话，那么，“当下的‘我’同样面对着现实的诸多无奈——生存似乎本来就是一种处于他者控制之下的无奈和妥协，相生相伴”^{<105}。

常羽辰用影像重新“弹奏”出那部婉约动人的南朝乐府民歌《西洲曲》：“……栏杆十二曲，垂手明如玉。卷帘天自高，海水摇空绿。海水梦悠悠，君愁我亦愁。南风知我意，吹梦到西洲”^{<106}。诗词中描写一个女子对所欢的想念，朝朝暮暮，四季更迭，犹如梦醒之间。可是，那女子所恋的究竟是她的意中郎君，还是浸淫在思忆中的自己呢？博格说，“女人的存在可以说是一分为二的。一个女人一定会无时无刻地观看自身。她几乎是与她自己的形象相依相伴。哪怕就在穿过房间、或是为父亲的逝去而悲泣的时候，也难免会审视自己的一步一移与哀伤泪容。”^{<107}在她的影像动画作品《西洲曲》（页127-8）中，常羽辰用身体演述着一种恋人与恋己之间的暧昧，此时，叙述者的身份已经不重要了，所有的灯光都相聚在一个主人公的身上——那个满怀思念的女子。“她所到之处都是她的剧场，场下坐满了想象中的观众，爱恋地注视着她每个举动。身体因此成为重要的、必须出场的语言”^{<108}。影像中的身体局部是静止的、抽象的、隐喻的，只有那些手绘的细节——飘逝的梅花、摇曳的双桨、低头的青莲——才具体地围绕着那个女子，将她的思绪抑扬顿挫地铺展开来。

宋朝廓庵的《十牛图》^{<109}原为佛教禅宗修行阶次的图示：以牧童喻心、牛喻性；不以人驯服牛为结局，甚至亦不确定是人驯牛或牛驯人，将发心修行到证悟解脱的长远历程简化成十个阶段，是禅宗对佛教解脱之道，所谓“明心见性，见性成佛”、追求佛性朗现的修行完满境界的寓释。刘韧正是在这样一个哲思语境中，继续拷问关于生命的一些问题：

人生是否有命运？命运可预知吗？可更改吗？在佛教里面，生死是相对的，是一种轮回。时常会觉得某时某地某物都是熟悉的，也都是瞬间的。人、动物、植物，甚至那些看似没生命的物件都在互相转换；在这种转换中，不断变化的仅仅是驱壳，而核心恒久不变。这群人、这丛草木早已在这个星球上存在了无数年了，我们谁都从未曾真的离去过，只是换

105. 匡达自述，2010。

106. 《西洲曲》最早著录于徐陵所编《玉台新咏》，是南朝乐府民歌中最长的抒情诗篇。

107. Berger, John, *Ways of Seeing*. London: the British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 2008, p. 40.

108. 常羽辰自述，2010。

109. 《十牛图》流传较广的两个版本为宋朝廓庵师远与普明禅师所作，其中，廓庵的《十牛图》保存的更为完整。十图的名称依次为：“寻牛”、“见迹”、“见牛”、“得牛”、“牧牛”、“骑牛归家”、“忘牛存人”、“人牛俱忘”、“返本还源”、“和”、“入廋垂手”，以图示的形式描写禅者由修行、开悟、调伏业识，终至见性，进而入世化众的心路历程。

110. 刘韧自述，2010。

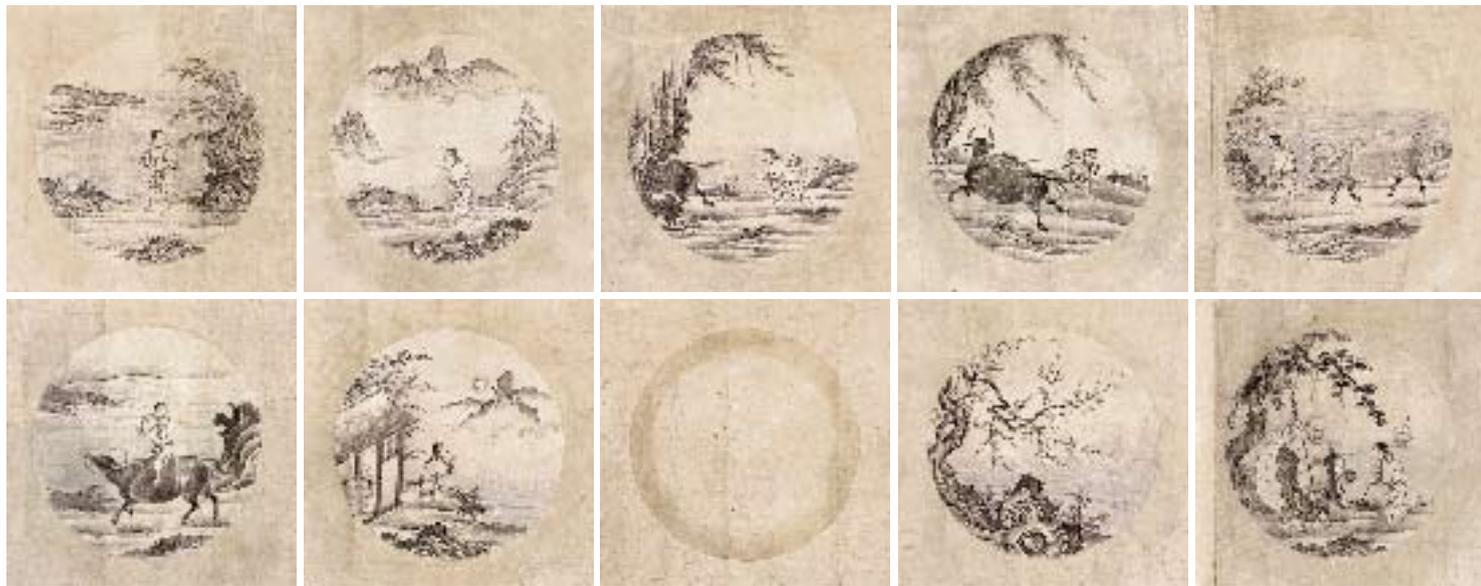
111. 宗宁自述，2010。

了个皮囊重新再来，只是自己未曾记住上一次的生命经历。知觉构建出一个万象的物我世界——粒子、人、宇宙——可能都是梦和幻觉。我们沉浸和迷失再这样一个知觉印象的世界里，而真实的世界是无我的。它就存在于眼前，可我们从来都看不到。因为我们几乎无时无刻不在做梦，以为那就是真实和现实的世界。跳出这个知觉所制造的物我二元的存在幻景，来面对一种无我的清净与自由。^{<110}

在《新十牛图》（页158-60）的重新演绎中，她自己就成了那个表征“自心”的牧童，来对应表征“自性”的牛，从而来经验使‘心’和‘性’得成一体的回归。有意思的是，当刘韧以现代人的生活经验和理念来模习那种佛家禅思过程的时候，无论在物理的时空上，还是在精神上，都是一种遥远的眺望。这种跨越九百年的模习，在允许她怀疑、批评、寻找、并重新确定自己角色的同时，也成了一场演出。刘韧的《新十牛图》没有选择传统的呈现方式，而是将影像依次直接投射在水面上，像落叶一般轻盈，富有那瞬间的生命，又如水中之月、镜中之花。每隔一时，滴水穿像，影破成幻，且待涟漪退去，平静再来，弹指一挥间，水面泛起的已然是另一幅图画，另一种情境，另是一番境界。

在佛教的概念中，五蕴原本是指五种不同的蕴藏和集聚——即色蕴、受蕴、想蕴、行蕴和识蕴——运行于大千世界中的物质、感受、想像、行为和意识之间因缘和合，组成生命的自体。其中，除了色蕴表征物质现象以外，而受、想、行、识四蕴均属于精神现象范畴。宗宁不是一个佛教徒，他的《现代五蕴》系列（页171-3），则是假借这样一个框架，来思考当代社会中被我们的“进步”扭曲的情感和欲望。人心随着城市一道膨胀，我们生活的空间对于宗宁来说，“眼花缭乱，同时也乌烟瘴气”。正是这样的社会环境，“使‘我’时而狂躁，时而沮丧，时而与人相互伤害，时而想入非非。每个人也许都有自己的精神问题或不寻常的思想世界，和精神病人仅仅是患病程度上的区别，让我们无法控制，也无处逃遁。”^{<111}宗宁试图能成为一个真正的旁观者来窥视当下人们的精神世界，包括他人的也包括自己的。在他的影像中，实际景物与手绘创作、身体与装扮，就像物质世界的现实和精神世界中的想像一样交叠杂糅在一起，编排出一个个梦呓般的陈述。在这些陈述里，总弥漫着怪诞和不安的气息，象一个裹挟着恐怖预示的玩笑，又像一出即将落幕的戏剧——尽管短暂，却过目难忘，因为就那个面具的背后隐藏着一张最熟悉的脸。

同样来剖析和隐喻人的内心世界，在成长过程中面对越来越多的选择和多重的发展可能性，焦延峰将



自己“视”作是一个《生活在墙上的人》（页145-6）。他假设，“在所有的人生选择点上有不同分支，任其发展下去，结果会在同一个人的身上出现不同的生活和精神状态。”¹¹²作品中的“我”站在不同的墙头，墙里墙外是两个不一样的场域，或者说两重世界。那个“我”扮演着不同的身份，不同的状态，和不同的内心世界，犹如梦境一般，游走在一个阴霾的气氛之中。在这里，那耸立的墙头不仅仅是分隔两个物理空间的界限，同时也分隔了生活和梦幻；它是那个“生活在墙上的人”脚下的道路，居高临下却也摇摇欲坠，也是他在现实和想像之间赖以憩息的居所，一个属于自己的舞台。

也许是因为本身秀气的长相，或是因为本能地对女人身体、及其生活状态和思想情绪所凝结的异性气息的好奇与迷恋，许恒将自己“变成”了女性。在这种“变化”中，他同样可以有浓妆艳抹、妩媚肢体和娇柔情怀，但这一切仅仅是可恢复的试验，而试验的现场就是他的影棚。例如，在《十七个我的正面和背面》中的女性形象是许恒所向往的，或者说是许恒所认为的“大多数男性、甚至女性所向往的女性”。他以自己的身体为本，精心设计了每个人物的服饰、发型和装扮，构成了符号式的对中国当代年轻女性的表征叙述。在许恒的作品中，“我”是不可替代的核心元素。他将自身感受另一个性别状态，看作是一种“权利”、一次“冲动”和“体验”。在许恒看来，“人也总是想要‘成为’某种角色给自己不断的定位才会满足以证明自己的存在，每个人对自我的定位完全来源于别人对你的定位。如何才能摆脱这样一个局面？改变性别就目前来讲是绝大部分人都做不到的，但是可以成就于

宋 廓庵《十牛图》
上，从左至右，
『寻牛』、『见迹』、『见牛』、
『得牛』、『牧牛』、
下，从左至右，
『骑牛归家』、『忘牛存人』、
『人牛俱忘』、『返本还源』、
『入廛垂手』

112. 焦延峰自述，2010。
113. 祝雪霏与许恒的访谈，2010年5月21日，文字由许恒提供。
114. 同上。
115. 陈艳自述，2010。

摄影的语言当中。体验女性状态的整个过程让我有种难以言表的满足感。”^{<113>}为了超越对于现实女性的简单扮演，这种基于性别变化体验的视觉实践又可以引发关于生命及其呈现形式的思考。正如《我灵魂的化身》所演绎的就不仅仅是现实生活中的理想化女性，而是“处于不同时空的‘我’的各种躯体”——“躯体只是一个壳，精神可以从其中剥离，而后注入其他完全不同的肉体中去……。”^{<114>}

其实，在中国的戏剧角色中常常也会涉及到男女性别的转换。例如，中国越剧里女的演男的，京剧里男的演女的，成为了一种传统。在许恒的新作《男身女相》（页165-6）中，娴熟的数码技术甚至能够摆脱原先对于服饰和装束的依赖，从“男身”到“女相”，让身体本身来把握和完成这个视觉陈述。当观者一旦认识到这是一个骗局的时候，这个在表面上看来心理性别与生理性别发生了偏差的真相随即挑战着我们传统的性别观念，挑战着我们有意无意营建起来的严格秩序。摄影中的“演出”似乎可以比舞台上的更为“真实”，因为在那场没有剧本没有导演没有同台演员，甚至没有观众的“演出”中，“戏”才能真正出离生活中的剧场，而得以成为“剧场”中的生活。如果是没有作品标题的暗示，我们究竟能看见一个什么呢？就象在一个梦里，每个人带着自己的现实经验变化和穿梭于一个未知的时空里，何必着急醒来。

陈艳关注的是现实生活中的当代女性。在今日中国的发展节奏中，传统中女性的柔美渐渐练就了一种坚忍，在不同城市不同行业折射出时代进步中不可或缺的一个重要依托。然而，在那份坚忍的背后，在每个女人最私密的空间里，她们找到了自己。“从单人床到双人床，从旧床到新床，每个女人都去寻找自己的床。那伴随一生的床是湿地，还是禁地？”在陈艳看来，女人的床“是一个载体，收藏着的不仅是肢体痕迹，也有一份私密的心境和角色记忆。床是女人们最后的舞台，在这个舞台上，她们是真实的，自我的，性感而执着。她们可以尽情表演，用饰品把自己装扮得面目全非，也可以褪下伪装，裸露身体，有现在的责任，也有未来的期待。”^{<115>}

陈艳将镜头对准了身处这样一个私密舞台的同龄人，她既是偷窥者，也是经历者和见证人。在她的作品《上床上》（页142-3）中，床是唯一的固定的背景，在这个背景前为不同职业的三十岁女性拍摄她们的“标准像”。同时，她还收集了许多伴随她们私人生活的物件——一支口红或一纸便笺，并将这些饰品、文字与床，与不同姿态的单身女性影像并置在一起。在这里，没有美丑、没有事业的感情的成败、更没有他人，有的只是她们可以尽情伸展，恣意表现的身体和幻想。其实，在陈艳影像中的床在成为舞台之前，首先是那个女子的一条底线——精神上的最终“内室”。在这个“内室”里，每

一个“我”面对的只有自己，即使那个曾经进入“我”身体的人也没有打开这个“内室”的钥匙。若没有信仰，这也算是一种自由，好叫一举一动每个表情都成为舞蹈，就像日记里的流水账是如何变成诗歌的一样。物质的床给只能满足身体的需要和精神的欲望，而是正是那个“内室”可以让孤单变成一种尊严，回归本我。

如果陈艳瞄准的是一个单身女性的私密空间的话，那么车快试图以影像的手段来采集和捕捉日常生活中随时变化的情绪。她说，“摄影自身就是一种凝固的措施——安静和凝固稍纵即逝的瞬间，使之成为一种相对的永恒”。在车快的新作系列中（页130-1），以标本陈列的形式，将每个人分别置于不同的玻璃盒子中。于是，“之前的变化被‘凝固’成为一个‘终结’，而‘终结’使之成为永恒。于是，摄影将瞬间与永恒，变化与静止，过程与终结连接在了一起。一切的变化都会终结于一点，又将以一种新的形态重新开始……？”¹¹⁶。玻璃清澈透明，却也脆弱易碎，正如那些身体，或者说，那些“具象化了的情感？”¹¹⁶。车快所要关注和把握的核心显然不在于外表形象上的变化，而在内心——那阴晴圆缺、漂移不定的情绪。玻璃盒子对于其中被身体承载着的情绪来说，是一个没有私密性的居室呢？还是一个看得见前景的牢笼？然而，玻璃盒子终究是无能的，它们只是道具，一个有说明性的符号。真正能够凝固，安放和储存那些情绪的还是摄影，权当作变化中的一个截片。玻璃盒子里的人们是孤独的。在他们的脸上似乎总有一丝刚刚掠过的哀伤，这个哀伤大概不出自任何的个体，不出自现实时空中所发生的故事，而更加具有普遍意义——一种对于“逝者如斯”的缅怀。

我们生活在一个怎样变化的现实中，我们又如何随着现实的变化而变化？我们的变化是被动地为了迎合这个变化的现实，还是这个变化的现实的根源？变化是一种力量，孕育在年轻的土壤里。在变化中的成长充满了新鲜机遇、激情和想像；同时，当变化成了一种常态之后，生活就像是一座不断更替格局的庞大迷宫——让人难以把握自己的身份和位置，时刻在希望与失望之中徘徊。变化的迷宫不再是冒险，不再是游戏，而是日常作息。在这个作息时间里，我们有理由坚信自己的存在，随时等待那一缕阳光的再次出现——来自又一个新的出路的召唤。

116. 作者与车快的访谈，2010年6月18日。

第七章
没有记忆的时代

Chapter Seven
Beyond Memory

我们在第一章里已经谈到了摄影和记忆之间的关系。在巴特的概念中，“摄影要表达的不是‘已经不存在的’，而仅仅是并且一定是‘曾经存在过的’。这种细微差别是决定性的。面对一张照片，我们的意识不见得就会取道怀旧之径，但对现存所有照片来说，是一种确实之径：照片的实质在于认可它所呈现的东西。”^{<117}因此巴特才质疑照片与记忆之间通常的逻辑关系，甚至认为摄影的出现与历史形成了悖论。他曾这样论道：

在摄影中，时间的凝固只是在编造一个弥天大谎：时间被吞噬了。摄影，说来‘现代’，与我们最嘈杂的日常生活搅和在一起，也总不能掩盖它那谜一般的非现实性（inactuality），一种奇怪的静滞，一种捕获到的静滞。摄影不仅在本质上永远不会成为一种记忆，相反，它实际上阻塞了记忆，并迅速变成一种反记忆（counter-memory）。

先前社会可以把记忆——作为生活替代——看成永恒，至少把那个诉说死亡的东西本身看成不死，这叫纪念碑。但是，自从人们把（可朽坏的）摄影看作是‘曾经发生’的眼见之实的时候，现代社会已经摒弃了纪念碑。历史是一种记忆，一种根据积极的公式推导出来的记忆，一种纯粹的知识话语；而摄影则是一种确凿的、但同时在逃的见证（a certain but fugitive testimony）；于是，今天的一切终究会使我们丧失能力：无法从感情上或象征意义上构想一段完整的时光。摄影也变得与革命、竞争、暗杀、爆炸同名，总之，造就了一个没有耐心、急于求成的时代。^{<118}

在瞬息万变的中国，在史无前例的城市化进程中，人们的记忆是脆弱的。它们不断地被刷新，随着视觉环境、及其所承载的社会的、政治的和文化的意识形态的变化而变化。正是在这样的变化中，影像随时可能获得原本恐怕要等上一百年才能积累起来的视觉力量。

从传统相机、傻瓜相机、数码相机、手机、电脑、电子扫描设备，影像工具空前普及的今天引发了影像产品的爆炸——人们几乎可以有随时随地地拍摄。于是，我们似乎就可以万事俱悉，在电子相册中轻易地浏览到某年某月某日某时的那个场景，似乎就可以随心所欲穿越时空重温过往，而恰恰是这种不自觉的依赖剥夺了我们自觉的记忆。因为影像，我们的记忆不再基于曾经发生的延绵事实，而是基于一个个被机器剥离出来的片段。“阻塞了记忆”的照片限制、甚至扼杀了记忆中的想象。记忆超越于事实，甚至可以不源于事实，与事实无关；而在当代实践中，影像不仅仅为了记录

117. Barthes, 1993, op. cit., p. 85.

118. Ibid., pp. 91-3.

119. 作者与刘铮的访谈，同前。

和批判已经发生和正在发生的事实，也能在这样一个“没有记忆的时代”里释放、延伸和创造我们的记忆。

刘铮迷恋于早期影像中所透露出来的文化气质。在最近几年时间里，刘铮通过对摄影史的重新解读，特别是对摄影工艺的历史性回顾，试图以古典的技法创作具有当下意义的作品。中国艺术家对传统的情结，很大程度上是源于上世纪中国出现的众多政治和社会变革而产生的传统断层，也因此自救式地在视觉表述中形成一次次寻根和回归。在这条归途上，刘铮是警醒的，以至于不叫自己陷于一种空洞——一种因为肤浅假借传统符号而滋长出来，以应和他文化猎奇心理的空洞。传统文化可以被比喻为“硬传统”和“软传统”——前者是指称一些显而易见的视觉元素，而后者则不浮于表象，包括隐含的章法、观念和气质。然而，要超越简单挪用的层次，进而更加根本地探讨和反思传统，需要更充分的知识装备和胜人一筹的智慧。

银版、湿版、干版，很多摄影实践的工艺在摄影史上一闪而过，各领风骚二三十载。经济的发展、摄影术的普及不断促使着新工艺的出现及其对老工艺的替代，但与此同时，影像也在不知不觉中，丧失了老工艺所能够赋予的美学特质。分析并恢复古典工艺，并不是简单的对传统的保护，而是试图从中寻找这些工艺更多的可能性，更多可以被今天的当代艺术实践所借鉴的东西。影像与历史之间究竟发生了什么？古典技艺一方面可以实现图像特质和独特风格；另一方面，这种实践方式也自然而然地模糊了作品的时间性。它们不仅可以让‘观念’摄影丰富起来，甚至可以开辟一条‘古典先锋派’的创作路径，和一个崭新的‘后观念摄影时代’。^{<119}

在摄影工艺上的“复古”出于刘铮对于自己在摄影实践中单一追求“观念”的焦虑，出于他对于摄影图像完美品质的追求，也可以被看作是对于摄影的“非物质文化遗产”的一次挖掘和再发现。这不是一条回头路，而恰恰是在积极地寻找资源和契机，好使那些已经被当代摄影的“长足”发展遗漏甚至抛弃的东西，在当代语境下得以新的延展和重生。古典工艺作为“软传统”一旦有效转化，便会迸发出不可预计的能量，在“观念”之外，以实践本身，为当代摄影带来意想不到外力和惊喜。

在数码时代的今天，要复制一张老照片似乎易如反掌，但要在当下制作出一幅“古典”影像和复制老照片是完全不同的。刘铮在新的系列创作中不断试验着各种不同的古典工艺，比如一百六十年前的

湿版火棉胶摄影术 (wet-plate collodion processing)^{<120>}、以及后来所出现的干版技术 (dry-plate collodion)^{<121>}。其中,《嘉靖1542》再现了一个发生在明朝嘉靖年间宫女不堪重迫奋起刺杀皇帝而未遂的事件,分为四个部分——即 求仙、宫变、凌迟和斩妃(页194-7),连成完整的庞大篇幅;而《窦娥冤》、《钟馗捉鬼》和《伯乐相马》等作品则分别再现了在中国民间广为流传的故事与人物。这些影像还是延续了刘铮一贯的风格,运用了许多舞台传统,包括服装、化妆、道具,又以裸露的女性身体及其暧昧的姿态和神情来挣脱和背叛传统意义上的戏剧表现。刘铮在工艺上的“复古”不仅自然而然地赋予画面一种古典气质,更重要的是师出有名——契合了故事的历史性,为作品的观念增加了一个微妙的时间维度。那些传说中的人物被具体到每一个细节——造型、气质,甚至肢体的温度,而“复古”的工艺让刘铮的影像始终徘徊在“纪实”与“演义”之间。这明明就是一段舞台上的历史吗,或是一个历史上的舞台?此时,摄影在戏剧与现实的谋合中,交代了一个逼真的假象。

没有相机,如何捕捉到现实生活中的影子?比湿版和干版更加古老的蓝晒法^{<122>}出现于摄影术诞生后的第三年。二零一零年开始,张大力重新运用了这种最为原始的“摄影”方式,使一切自然的物体都可以成为蓝晒的“底片”,从而更加本质地通过影像来“反映”和思考历史的“真实”。

在照相机的镜头里实际景物是被缩小在了底片上,而真实景物的尺寸(在没有参照物和视觉经验的支持下)是未知的。所以从哲学意义上来说,我们从来就没有客观现实地记录和再现过我们所见的物体。但蓝晒法的能够百分百地忠实记录下被阳光所投射下的物体的影子。这种由紫外线所写下的影像可以通过光线的角度及日照时间,让我们还原物体的实际尺寸,无从造假,也不为人的主观意愿所控制。每天都生活在现实的影子里的我们只对实体有兴趣,对影子却视而不见,殊不知影子更加真确地证实了物体的物理存在。如果千年以前的人们曾经记录下他们的宫殿、民居,记录下他们生活的影子,我们读到的又是一部怎样的历史?万物都会被时间摧毁,可是瞬间的影子却留住了世界。在无实证精神的今天,我们已无法依靠内心的坐标看到真实,一切都是建立在虚构里,哪怕一点点真实都是对现实的震撼。^{<123>}

在《世界的影子》系列(页249-50)的计划中,张大力反复实验着这个老早被淘汰的影像生产技术,来记录过去和当下——从古塔、宫墙、长城,到今天的高楼街巷和骑车穿梭其间的人们。蓝晒法是诚

120. 湿版火棉胶摄影术是一项传统的摄影工艺,由英国人阿彻(Frederick Scott Archer)发明,在一八五一到一八八零年间广为流行。该工艺是指在涂有火棉胶药膜并一直处于湿润状态的玻璃片上,感光、曝光、显影、定影及水洗的影像生产过程。

121. 在十九世纪七十年代,许多人尝试以干版来替代湿版火棉胶术,由此免去携带式暗箱的冗繁需要。一八七一年,英国人马多克斯(Richard Leach Maddox)研制出新的感光乳剂的配方,可以事先预备干版拍摄。

122. 一八四二年,赫斯切爾(John Herschel)发明了能记录并持久保存影像的工艺——蓝晒法。一年之后,雅金斯(Anna Atkins)在她所著写并手工出版的《英国海藻的照片:蓝晒印象》(Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions)一书中,首先使用蓝晒法制作了影像插图,并因此成为世界上第一位女摄影师。

123. 作者与张大力的访谈,同前。

124. 一八五五年,法国人普瓦提埃(Alphonse-Louis Poitevin)发明了碳素工艺,为重铬酸盐感光胶工艺——一种非银盐印像工艺奠定了基础。印制方法是在选定的纸张上涂抹含重铬酸钾或重铬酸铵(重铬酸盐)的阿拉伯树胶溶液,并加水调入水彩颜料来提供影像的色调,进行感光,产生影像。

实朴素的，它以最直接的方式保留和固定了生活中最不现实的现实——影子。那些图像是单色的剪影，几乎隐去了所有关于景深和三维体积的暗示，从而形成一种“确凿的暧昧”。可以被辨析的只有那些识别性的轮廓，观者通过对于这些轮廓的视觉经验来假设和判断其中的内容——即影的实体。由于视觉经验的不同，那个轮廓在提供一个与实际尺寸相符的形的同时，也提供了一个想像的空间，特别是对于那些没有见过其实体的人们——一个贯通古今的想像空间。

王龙江所使用的重铬酸盐感光胶工艺^{<124}是一种古老的彩色影像印制法。影像生产通常是从由相机对物像的拍摄开始的，但王龙江在新系列中照片的原始作者并不是他自己，而是他生活中的亲人与朋友（页230-2）。他精心收集着他们从儿童、青年、一直到中老年时期的照片，并通过这种传统的彩色成像工艺，以水彩的层层叠加来重新演绎一组老照片。所有试图把它们还原成没有任何色彩倾向的黑白照片的努力似乎成了水中捞月的徒劳——经过曝光、水洗的多次重复，所呈现出来的影像已是另一番光景，变成了一种“彩色的黑白”。反复的叠印似乎变成了一个叩问的过程——“记忆，是什么颜色的？”

正是这种跳跃了拍摄的实践，使得王龙江沉浸于查考、收集和阅读——悉数过往，并渐渐编织起一个以自身生活经验延展开来的集体记忆。这样的集体记忆不是书本上的教条，可以与权力无关，而是一种有自由选择的私人空间。就像家庭影集一样，大大小小、年代不一的照片被并置在同一个“像框”里——无论单人像、合影，还是队列式的集体照，每幅作品都以一个人作为线索，出现在每一张照片当中。主人公以不同的年龄和身份在影像之间穿梭，所有的背景和实物——天安门、人民英雄纪念碑、南京长江大桥——都成了修饰叙述的道具。此时，或可以说，观者正寻访着一段有脉络的记忆，解读着一个更为完整的个人肖像。

换一个角度来看的话，缪晓春的大多数创作一直是围绕肖像展开的——“我”在不同语境中的演出。无论是他早期作品中以古代文人形象出现的实体自塑像，还是近年来凭借先进的电子技术和手段，发轫于《虚拟最后的审判》的数码自塑像；无论是静的，或是动的；在角落或是在中心，单数的或是复数的，那个缪晓春从来就没有离开过画面，没有离开过被观视的焦点。在新作《幻灭》（页205-8）中，他一如既往地以自己的形象在影像中经历着关于生命去处的探究。

我们都有过在童年吹肥皂泡的经验，看着晶莹的肥皂泡一次次的升空、飘荡、随之破

碎。我们的乐趣似乎在于能一次次轻而易举的制造它们，又能见证它们一次次毫无悬念的破灭。没有一个肥皂泡可以不朽，或大或小的体态、或长或短的悬浮，都终究要归于虚无——正如我们的生命，同样匆匆飘忽在由生至死的旅途中。其实，我们是否也被注视着，就像我们曾经注视着那些肥皂泡的纷纷幻灭？^{<125}

清澈剔透的生命体生机勃勃，却也脆弱易碎，祸在旦夕，他们以一个人的形象出现在不同的场景当中，或只身或集体，或情同手足，或冤怨相报。承载这些透明人体的究竟是什么东西？像玻璃、像水泡，还是一种彻底的非物质？只有在虚拟环境当中才能成立的幻影之像，只有在那幻像本体所存在的时空里才能生生不息。

马刚的作品也是关于身体的肖像（页202-3）。但他没有借助任何的数码手段，而是自己实实在在地来经验一种身体上的变化。在实践中，他以传统的中医疗法刮痧^{<126}为手段，分别两次在背部留下了“来”和“去”的中文字样，又以影像的方式来记录刮痕退去的过程。当皮肤如何也留不住那两个文字的时候，这种“观念纪实”，在冥冥中同样在思考这个世界的“暂时性”（temporality），并探询着我们身体上和精神上的故乡。

在《失去记忆的肖像》系列（页191-2）里，林铜用微距镜头贴近人物，计算着她们脸上的每一寸肌肤。不同年龄的女人没有任何彩妆，所有的痕迹一览无遗，最坦诚真实地面对着我们的目光。她们从具体的环境细节中抽离出来，镜头一次次专注的移动所获得的单位图像就象数码像素一样重新堆垒成尺幅巨大的头像。压迫式的近距离展示方式使观者也不得不仔细阅读这个影像中的每一个局部，甚至再次放大，那些写在她们脸上的岁月。但是，就在我们目光离去的片刻之间，却怎么也想不起那张面孔。

王庆松的四十多米长的巨幅照片《历史丰碑》（页234-9）是一张为一百九十余人所塑的像。它不禁让人想起了蒋兆和在上世纪四十年代创作的画卷，好像是一件浮雕版《流民图》。从东方到西方，神话到现实，伟人到寻常百姓，形象都被平等地罗列在他的“丰碑”之上。在中国政治文化的语境中，“丰碑”用来纪念和展示一种永恒，“所以垂名迹于不朽，树风声于没世”。王庆松一直怀疑被总结以后的历史，怀疑这种“丰碑”式的陈述方式。这种陈述方式在日常生活中可以随时转换为社区、车间、工地上的宣传栏，或是学校、工厂、医院里的光荣榜，它只有在一个具

125. 缪晓春自述，2010。

126. 刮痧是一种流传于中国民间的传统中医疗法，以牛角等器具在皮肤相关部位刮拭，以疏通经络、活血化瘀。

127. Benjamin, op. cit., p. 219.

蒋兆和『流民图』(局部),
1941-1943



有一致精神生活的集体中才能得以成立。宣传栏和光荣榜是神圣的，能够进入那个狭小空间的笑容一定是灿烂的，被奖状上那种标志性的图案反复点缀着。似乎只有围绕在宣传栏和光荣榜周旁的生活才能拥有自己合法的位分，才能发现自我的价值和尊严，并成就梦想。同样，“丰碑”上的人物和事迹总归是可歌可泣的。而正是因为这种被预设的语境，让王庆松的“丰碑”在庄重的排演中泄露出荒诞。所有的人——男的、女的、着装的、裸体的、真的、假的——都被一律抹上泥巴，植入“丰碑”。那些泥巴企图抹去的不仅仅是原本鲜明的个体身份，也抹去了人们关于他们的时代记忆和评说。他们一动不动，只有那双眼睛还在黑白分明地挣扎，可以随时惊叫出一丝尚存的生命气息。

在摄影领域，本雅明说，“展出价值开始全面取代崇拜价值。但是，崇拜价值并没有不加抵制就让步了。它诉诸最后一道防线：人的面孔。难怪肖像是早期摄影的主要内容。在对所爱之人的纪念中，无论是缺席的或逝去的，图像的崇拜价值找到了最后的一个避难所。”^{<127}在王庆松的“历史丰碑”中，图像的崇拜价值在小心经营的表演和展出中成了皇帝的新装，如此浅显明白，却要召唤我们孩子般的勇气。

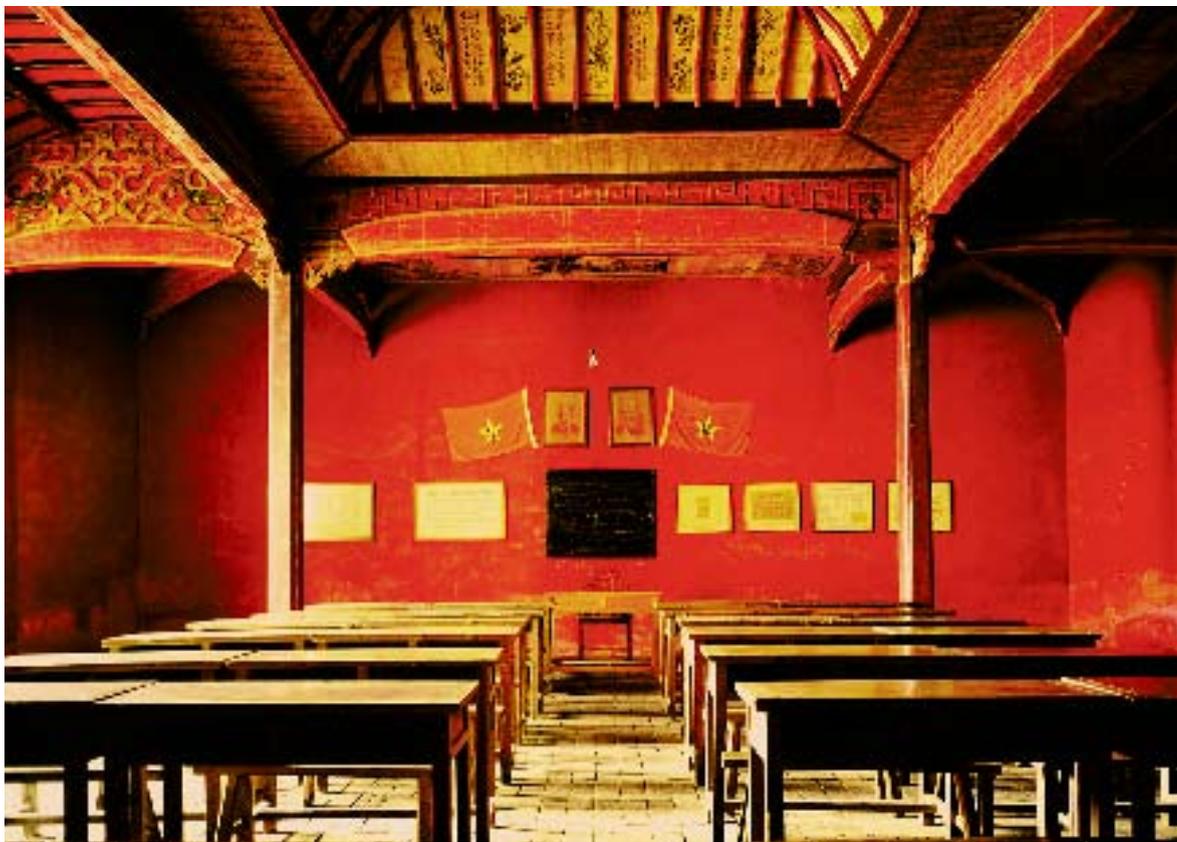
圆明园的废墟，长城和淋漓如泻的山河大地拉开了一个宏大的历史帷幕；园林情境中家的合影被从硝烟里过滤出来的政治肖像所覆盖，行进的舰船由西向东穿越港口，邱黯雄《山河梦影》（页210-3）将我们带进了那场百年的记忆——近代中国的建造与毁灭。布满烟花的天空下，天安门城楼没日没夜地观摩着群情激愤的广场；“大跃进”的熔炉贪得无厌，拳头和喇叭一起在胸膛上叫嚣。楼房像霉菌一样在城市中弥漫开来，可乐、香水、手机等消费品盘旋在奥运鸟巢巨大的躯体周围，胜利的旗帜最终在“钉子户”的屋顶上飘扬。

历史意识的丧失最终会导致中国人身份的丧失。《山河梦影》是关于二十世纪的中国从传统农业文明向西方工业化文明艰难转型，政治文化的变数，及其提供的转机。在这样的世代

中，个人的颠沛命运曾是刻骨铭心的梦魇，如今却像梦幻泡影一般消散在物质消费所带来的满足中。历史从来就是被虚构的，没有充满想象力的个人态度，宽容与尊严就都没有了。^{<128}

大概因为是黑白的缘故，邱黯雄的作品常常被称道为“水墨动画”。其实，无论从透视、构图、媒介或是实施方式，他的画都与“水墨”毫不相关。他的《山河梦影》倒是与影像有缘，来自于一九二六年上海创刊的《良友》画报。从画报里的老照片上，可以读到超越课本文字、更加贴近自身的历史。就像王庆松的“丰碑”一样，在影片中，看不到一个任何生动的个人，而是一种更为庞大的一体（conformity）。各个时期的集体照在整个影像中忽隐忽现，不断地提醒着那个曾经共同渡过的岁月。从照片通过绘画形成时基（time-based）影像的实践中，邱黯雄可以重新塑造和叙事——老照片能够给予他的不是记忆的参照，而是想像的根据。

邵译农和慕辰早在拍摄他们的《大礼堂》系列的时候，发现了悬挂于每一个礼堂外墙正立面中央的五



邵译农 慕辰 《大礼堂：兴国文昌宫》，
2002

128. 邱黯雄自述，2010。

129. 邵译农慕辰自述，2010。

130. 姜节泓，《集体空间》。
香港：1a Space与MCCM
Creations，2005，页26。

131. Cited in Bourdieu, op. cit.,
p. 75.

132. 王川自述，2010。



《良友》画报封面，1935

角星。在中国，五角星承载着几代人的理想，是一个深谙于心却永远也遥不可及的图形。它真实地存在过，并依然存在着；不仅仅在记忆里，在我们熟视无睹的周围。

再次与五角星相遇，已是物是人非，时间洗刷着它们过去的辉煌。如果一个民族没有自己永恒守望的价值和信仰，永远用革命——一种简单化的以新换旧的方式，不断颠覆与毁灭，我们的子孙将永远是悲剧的主角。五角星在长空中的哀鸣吸引着我们的镜头，让它们重新回到焦点当中。^{<129}

邵译农和慕辰的《五角星》（页220-2）可以看作是《大礼堂》的一个延续。在大礼堂里面，“从台下走到台上，经历的也许是由群众变成先进的光荣，但也许是被打成反革命的耻辱。台上座位严肃地蛮有尊严地排列在一起，红色的桌布或是白色的茶杯矜持地把握着他们的权力。在台下，有整排整排忠心耿耿的长椅，有人们充满激情口号，有高高举起的胳膊和挥舞在空中的红宝书”^{<130}。在大礼堂的外面，五角星维护着神圣的尊严，见证着发生在它面前的所有恩怨。当新一轮全球化经济改革如潮疾至，曾经是社会主义集体生活的重要表征的礼堂悄悄淡出人们的视线，而作为革命代言形象的五角星，成了孕育过那个轰轰烈烈年代的荣耀的疤痕。艺术家在田野工作中寻找着那个远去的梦想，以最平实的拍摄方式，登高贴近，仔细端详着那枚被风雨侵蚀得体无完肤的五角星。它们与礼堂的墙体牢牢地生长在一起，在推土机的马达声中，把守着最后一块精神家园。

对于摄影的奇妙能力，普鲁斯特曾经有过这样一段诗一般的描述。他说，精彩的摄影可以成为“平常之物的非常之象，一种有别于我们习惯所见之象，非常，却忠实于自然。因此，它常常令人惊诧不已，好带我们出离平常眼界，又能唤起早先印象而归回自我。”^{<131}在影像中，我们真正看见的是摄影师所看见的自然。以取景框确定画面并以镜头聚焦都是选择的过程，这种选择既掌握在摄影者手中，也依赖于设备。而当下的数码时代又是如何便利、并左右着我们的选择的？这个正是王川在他的新系列实践中给自己提出的问题。

像素化图像和正常图像之间可以形成新的视觉空间和观看秩序。就像传统的聚焦在图像中形成了由焦点至景深范围之外——由清晰到模糊依次排列一样，由正常清晰的影像到像素虚化的影像之间同样存在着一个深度空间和观看顺序。所不同的是，这种变化不再仅仅基于摄影的光学原理和机械操作过程，而更多的成为艺术家主观选择的结果。^{<132}

龙是一种人文的、而非自然的动物，以九种动物合而为一的形象成为中华民族最大的图腾，从天赐神权的真龙天子，到平民百姓生活中的龙灯、龙舟，龙盘虎踞、龙凤呈祥、望子成龙，龙从古至今蔓延在神州大地的每一个角落。当我们生活的视觉空间在被不停更新的时候，当许多传统渐渐变成历史的时候，龙没有离开，照样抱着它祈福众生的能力，即使这个假象已经败露，即使它再也得不到人们合一的敬畏和崇拜。在《龙》（页224-8）系列中，王川要寻找的不是从历史时空中走出来的龙，而是以当下生活为模具，被重新翻制出来的产品。它们虽然可能失去传统中的光环，却能归还给我们一个更加清新、鲜活的现实。在这个现实里，龙不再是神物，而是一个符号；各种材质各种造型不再是为了仪式的讲究，而是粉饰的日常。它们被批量生产、销售，早已无力说教那个遥远的神话，所有的传说都湮没在游客的香火、厨房的油烟和摩托的尾气当中。在这些龙的肖像里，数码像素像笔触一样在画面中被消磨、被提炼，时隐时现，挪移出一个与传统图像不一样的景深，一个让“虚拟”的现实得以生存的空间。

方塔地处上海松江，原为兴圣教寺塔，建于北宋熙宁至元年间（1068-1094）。塔承唐代的形制，砖木结构，高四十余米，平面呈正方，出檐深远，塔体修长。^{<133>}为迎接二零一零上海世界博览会，方塔这样的名胜自然被列入有待修缮建筑的名单。然而，即将焕然一新的方塔将会向人们诉说什么呢？从金江波的《一塔西面》（页186-9）中，我们目击了一个遍体布满脚手架，处于过渡期的方塔——像是一个古塔的囚笼、抑或是一个新塔的摇篮。在这种古建筑的修葺过程中，我们得到了什么，又失去了什么？今天的审美和工艺在赋予古塔以新生的同时，也难免勾销了岁月中积蓄起来的所有沧桑。特别是当各式各样的仿古建筑以“传统”的身份为我们构建出一个个荒腔走板的视觉空间的时候，崭新的方塔也将不得不亮相在导游小姐的叫卖声中。

在第一章，我们已经介绍了关于中国城市剧变的事实。姚璐的《新山水》系列（页246-7）也是对当下城市建设的“另眼相待”。其中有葱郁的山岭、妖娆的浮云，好似辛弃疾诗中所唱的那样：“山风吹笙鹤声，山前人望翠云屏，蓬莱枉觅瑶池路，不道人间有幔亭。”只有当我们贴近了仔细阅读的时候，才发现所有的诗意居然是一个视觉骗局：在我们眼前只有那些在日常生活中随处可见的防尘布遮盖包裹的建筑垃圾，作为今日中国视觉环境中的新符号。

面对这样的现实，一个关乎全民发展和生存的现实，一个处处机会、处处建设、处处破坏的现实，一个人们熟视无睹的现实，一个无法阻止和改变的现实，有一种对即将失去的留

133. 而今的方塔园是由同济大学冯纪忠教授于上世纪八零年代初所设计的一座与古为新的当代园林。详见赵冰（编），《冯纪忠和方塔园》。北京：中国建筑工业出版社，2007。

134. 作者与姚璐的访谈，同前。

恋情绪，有失落、有惆怅，更多的是无奈。中国绘画里有一种纯美和诗化的意境，而现在这种带有破坏性寓意的垃圾废物正是源于以前是好的东西。通过视觉表达，以现状‘还原’出其以前具有的唯美，明扬实贬，也算是一种怀念。^{<134}

从《新山水》中可以看到不同层次上的对比和呼应：一个是传统的唯美图式，一个是当下的杂乱场景；一个是梦想中营造起来的诗情意象，一个是现实里毁败坍塌的视觉记忆。此时，唯美只是一层淡薄的糖衣，包裹着一颗苦口的药丸——与世无争的诗情与暗藏的尖锐批评形成了一种含蓄的对抗和潜在的张力。

同样瞄准自己所生活的城市，胡介鸣的镜头穿越了四十年的时光，鸟瞰着这个陌生而又熟悉的家园。《儿子》系列（页177-8）与他的童年记忆有关，准确地说，与他童年记忆中的城市——上海有关。在那个记忆里，有一个攀爬高处的少年的背影，俯视着一个个石库门建筑的红瓦屋顶鳞次栉比地铺满了大地，漫无目的地眺望远方，等待着浦江的喧嚣被一声轮渡汽笛的长鸣收入黄昏。多年以后，上海还是那个上海吗？置身于其间的生活无法回答这个问题，只有回到那个视点，像鸟一样，飞跃出这个现实，在茫茫人群的上空寻找到被城市建筑代言的过去和现在，寻找到那种依稀相似的凝视。作为父亲，儿子对于胡介鸣是一种从无到有的精神上的延续。赤露上身、光脚拖鞋、清瘦逍遥，那个背影还是那个背影吗？他依旧出现在那个屋顶上，同样地远眺着这个随着两代人一同生长的城市——喧嚣依旧，好像那声汽笛从未响起。

新建的央视大楼终于在褒贬不一的争论中成为又一个城市地标，彰显着一个更加自信的北京。而时隔不久，在二零零九年的二月九日元宵节晚，燃放的烟花戏剧性地酿成了一场火灾，将央视大楼北配楼烧得面目全非。在网络上浏览了无数央视大楼烟花以及火灾场景之后，蒋志挑选并从图片社买来了新闻照片。央视火灾一周年，又逢元宵节，蒋志在冲洗出来的照片上留下折痕，并用图钉固定在硬纸板上，回到火灾的事发现场，给照片拍照片。在新产生的影像当中，原始照片上的折痕像几道莫名的光线由上至下贯穿画面，而图钉的弧形镜面上隐约映射着一年之后的央视大楼，最后被非创造性地复制成巨幅油画（页183-4）。

蒋志的作品源于新闻照片，通常被认为是真实可靠的视觉信息，而实践中的两次复制——人为的拍摄和机械的手工放大——改变了它们的身份，那是一种被重组、被秩序化的过程。在远离真实布面和笔

触肌理的观视中，随意的折痕、图钉、白边和它们按耐着的阴影都不断地在捏造一纸“照片”的假象。始于欢庆的烟花，终于灾难的大火，包括事件的主角——央视大楼本身，都是发生在同一个夜晚的奇观，就在人们的欢呼和惊叫声中重叠起来，一样的壮丽和炫目。如蒋志所说，“高楼大厦和烟花有点相似，都渴望高高在上，它们向空中绽放，而后陨落，或早或晚，在不同的瞬间而已。”¹³⁵烟花的迷人不在于她千变万化的色彩，而在其稍纵即逝的身影——惊艳一现，究竟又遁去了哪里？正如世间的所有精彩，一次次满足着我们对暂时的盼望。

邱志杰的《国际机场共和国》（页215-8）是一个庞大的摄影创作系列。作品以多媒体互动的形式呈现了在世界各地的国际机场所拍摄的三百六十度球状和柱状全景摄影，观者可以通过点击在各地机场之间跳跃，也可以在一个机场内部旅行。同样是关于国际机场，早年吴山专的《黄色飞行》计划关注的是其作为一种特殊空间所具备的“国际”和“本土”的不确定性，或者说兼容性，从而引发的对于往来穿梭于其间的旅行者身份的追问。“国际机场并不属于任何国家和政府，它是一个游离于所有国家之外的‘共和国’，是民族国家之间的缝隙，身份政治的‘飞地’，一个‘国际’现成，永远的‘之间’。在此，‘国际’是一个断续又连接的领地，它同时存在于每个国家的外部 and 内部，是内部的外部，国内的国际。”¹³⁶而在邱志杰的《国际机场共和国》中，更多的则是日常、人情和记忆。在邱志杰看来，国际机场“是地方与全球经验、种族、文化、宗教、经济阶层相互混杂和交换的场所……也是孤独、团聚、等待、离别等永恒的人类情感重新发酵的场所。”¹³⁷作为一种“空间与时间的独特存在”，“国际机场”既是在一个国家的海关和另一个国家的海关之间、在本质上无需政治地域归属的空间；同时也是在不同时区间飞行的地理位移（与路径无关）所产生的新的时间经验。那么，“国际机场”究竟是应该出现在政治地图上，还是地理地图上呢？它又是如何消磨和重构我们基于时间的记忆的呢？

影像在环形屏幕被一个个唤起的时，操着不同语言的匿名的画外音也随之此起彼伏，讲述着一次次关于机场的感受，一场场关于旅行的记忆。“机场的确是一个让人浮想联翩的所在——她庞大，可以容纳各种故事的发生；它完备，几乎就是一个完整的小社会；更重要的是它那独立的空间，当你通过安检之后，往往就像被隔离在另一个世界之中……”；“在航班起飞的规定时间里，你与城市咫尺天涯，出发的城市 and 抵达的城市都不在你的能力之内。你已与城市母体和外界的人类隔绝，可以并只能在机场里游走和生活，直至飞机起飞。”¹³⁸有记忆的机场经历往往不会出自顺利的旅行，相反，无非是种种错失——时间的错失、物件的错失，更深刻的则是人的“错失”。就在这样一个巨大的

135. 作者与蒋志的访谈，2010年5月22日。

136. 高士明，〈“后殖民之后”的观察和预感〉，于《与后殖民说再见：第三届广州三年展》。杭州：中国美术学院出版社，2008，页48。

137. 邱志杰自述，2009。

138. 转译文本由邱志杰提供。

139. 作者与刘韡的访谈，2010年8月11日。

140. Zhang Yaxuan, “Interview: the Power Behind”, in Yang Fudong: *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*. Stockholm: Jarla Partilager, 2008, p. 179.

141. *Ibid.*, p. 174.

空间里，每天都饱含着聚散分离——有远游的兴奋、归家的温馨，也有悲凉乡愁、儿女情长。正是因为机场，一个即将出发或即将到达——即将去或即将来——即将离或即将聚的地方，一个分秒必争的时空，使我们最私密的内心世界不得不与如此这般的公共场所重叠在一起，并被那支或缓慢、或疾速、或焦虑不安的时针任意撩拨，被触动和发掘，也被公开展览。

数一数，我们每个人在生活中拥有多少个屏幕，又有多少时间在与它们面对和共处？屏幕几乎无处不在，包围和充实着我们的日常，延续和牵引着我们的欲望，并在不知不觉中，改变和吞噬着我们的生命。在刘韡的屏幕上没有任何内容（页199-200），象积木一样被垒在一起。它们华丽妖娆，却单色为本；黑白分明，但不信实，看似肃穆地矗立在那里。刘韡所要把握的是那一个个纯粹意义上的屏幕，对于他来说，屏幕上的信息内容并不是重要的，重要的是在屏幕上没有信息发生的现实，及其在传播信息之外的实体存在。^{<139}在他的装置作品里，屏幕在我们经验中的神奇魔法被废止了，唯一被保留下来的是那些具有识别性的黑白空屏，只能在物理空间中权当作一块块绚丽而没有色相的颜色。然而，正因为是屏幕的组合，它们似乎又超乎了简单意义上的装饰，总能引发我们眼睛的某种期待——一片即将化解的宁静，或是一个随时都会再次浮现的花花世界。当我们的目光刚刚移开那个屏幕的时候，谁知道那里又发生了什么？

杨福东从二零零三年开始拍摄的《竹林七贤》共有五部。片名借魏晋时代的民间故事，在当代中国的语境中，叙述了一群年轻男女出离现实世界的愿望。在山野、乡村、海岛和城市之间的种种经历使他们可以在不同情境和不同的理想中，重新思考欲望、性爱、生命和死亡。在杨福东自己看来，《竹林七贤》中没有爱情，其中的人物没有性别，有的只是肢体。因此，他们和现实中的人们总能建立一种莫名的距离，而这种距离恰恰契合了胶片的黑白气质。^{<140}在第五部里，这些身份不详的年轻人终于再次回到城市之中（页242-4）：

他们是多重身份，而不是单纯的人。可能在外形上，他们是厨师，但是有些行为方式上可能又是另外一种人；他们在集体上，好像又整个代表着中产阶级；有时候他们集体出现，也许代表个别的边缘人物，但他们是群体来表现一个个人的状态。^{<141}

《竹林七贤》常常在没有文本计划的情况下即兴拍摄，而这种拍摄有点象诗人的行吟，或是绘画中的写意一样，用杨福东自己的话说，可以形成一部“更宽容的”、能“在观众心里建构一种奇异”的

“抽象电影”。然而，一旦当影像脱离本来就松散的文脉关系，以照片的形式出现的时候，作品中静止的场景便将我们领向另一种暧昧的真实。正如桑塔格提醒我们的那样：“所有的摄影总能赋予人们对虚无的过去一种幻想式的拥有，并来帮助人们去拥有那个原本并不属于他们的空间。”¹⁴²

我们最终面对的是一个陌生的故事，尽管其中的每一个情景都似乎耳熟能详——就刚刚发生在我们的周遭。到底是身处梦境的他们把我们带出了现实，还是身处现实的他们把我们带出了梦境？他们在影像中的漂泊与我们在影像外的阅读一样，不知何去何从。于是，几乎同时，我们一起疑惑着自己所处的“此时”与“此地”，又忽然想起了一段发生在未来的记忆。

在英文的语境中，“没有记忆的时代”翻译为“超越记忆”或“出离记忆”（Beyond Memory）。今天，影像不厌其烦地编织着一个空间，象网一样层层笼罩着我们的日常，使我们可以安分于丰盛的信息里，观摩着被黏着在这些网上的记忆，享受着看似被延伸着的现实。有一天，影像终于变成了一枚茧，牢牢地包裹着我们的生活，只有洞穿那个温床的想像力才会长出一双蝴蝶的翅膀。

我变故我在：
中央美术学院影像新人

*I Change Therefore I Am:
Young Photographers from CAFA*

中央美术学院美术馆
The Art Museum of
Central Academy of Fine Arts

2010.11.19 -12.10

策展人
Curator

姜节泓
JIANG Jiehong

艺术家
Artists

常羽辰
CHANG Yuchen

车快
CHE Kuai

迟鹏
CHI Peng

陈曼
CHEN Man

陈艳
CHEN Yan

焦延峰
JIAO Yanfeng

匡达
KUANG Da

冷文
LENG Wen

柳迪
LIU Di

刘韧
LIU Ren

刘晓芳
LIU Xiaofang

许恒
XU Heng

于筱
YU Xiao

宗宁
ZONG Ning

常羽辰

CHANG Yuchen

西洲曲

A Song of West Islet

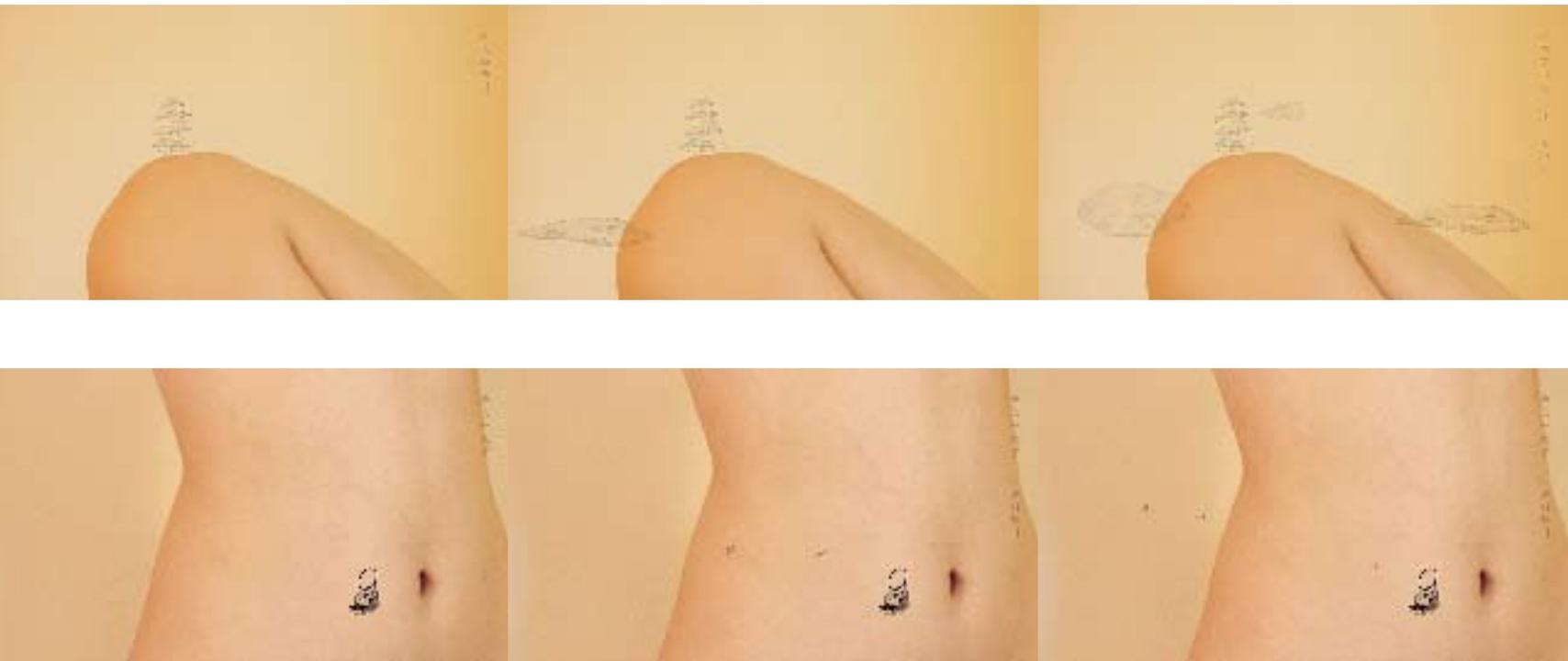
6'50"

视频

Video

2010





车 快
CHE Kuai

标本
Sample

100 X 140 cm

彩色打印
C-print

2010





迟鹏
CHI Peng

盘丝洞
The Cave of Silken Web

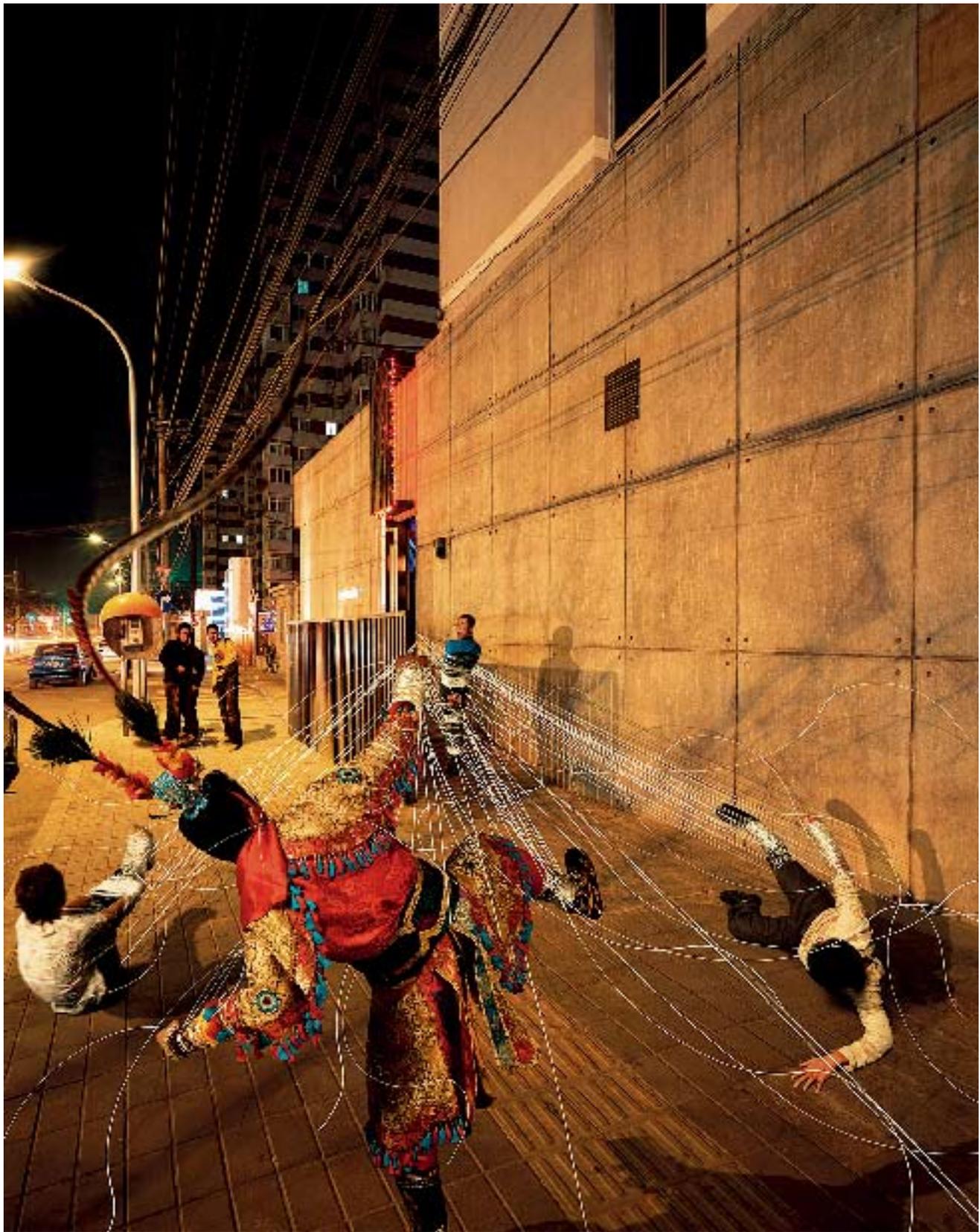
222 X 175 cm

真假美猴王
True and False Monkey King

161 X 300 cm

彩色打印
C-print

2007







陈曼

CHEN Man

红之浪花.1

Red Crest.1

红之桃花.1

Red Peach Blossom.1

红之莲花.1

Red Lotus.1

红之莲花.2

Red Lotus.2

165 X 130 cm

彩色打印

C-print

2008









陈 艳
CHEN Yan

上床上
In Bed

可变尺寸
Dimensions variable

综合媒介
Mixed media

2009—10





焦延峰

JIAO Yanfeng

生活在墙上的人

A Person's Life on the Wall

面具

Wearing a Mask

小丑

A Clown

66 X 110 cm

艺术微喷

Giclee

2010





匡达
KUANG Da

簪花仕女图
Beauties Wearing Flowers

50 X 200 cm

彩色打印
C-print

2010





冷文
LENG Wen

桌面
Desktops

40 X 50 cm

彩色打印
C-print

2010





柳 迪

LIU Di

动物规则

Animal Regulation

60 X 80 cm

彩色打印

C-print

2009





刘 韧
LIU Ren

新十牛图
The Journey with the Cow

可变尺寸
Dimensions variable

摄影装置
Photographic installation

2010







刘晓芳

LIU Xiaofang

我记得

I Remember

100 X 100 cm

艺术微喷

Giclee

2010





许恒
XU Heng

男身女相
Androgyny

140 × 80 cm

彩色打印
C-print

2010





于筱
YU Xiao

朵
Flower

80 X 120 cm

彩色打印
C-print

2010





宗宁
ZONG Ning

现代五蕴
Contemporary Five Yun

陋巷穷居，2008

桀，2009

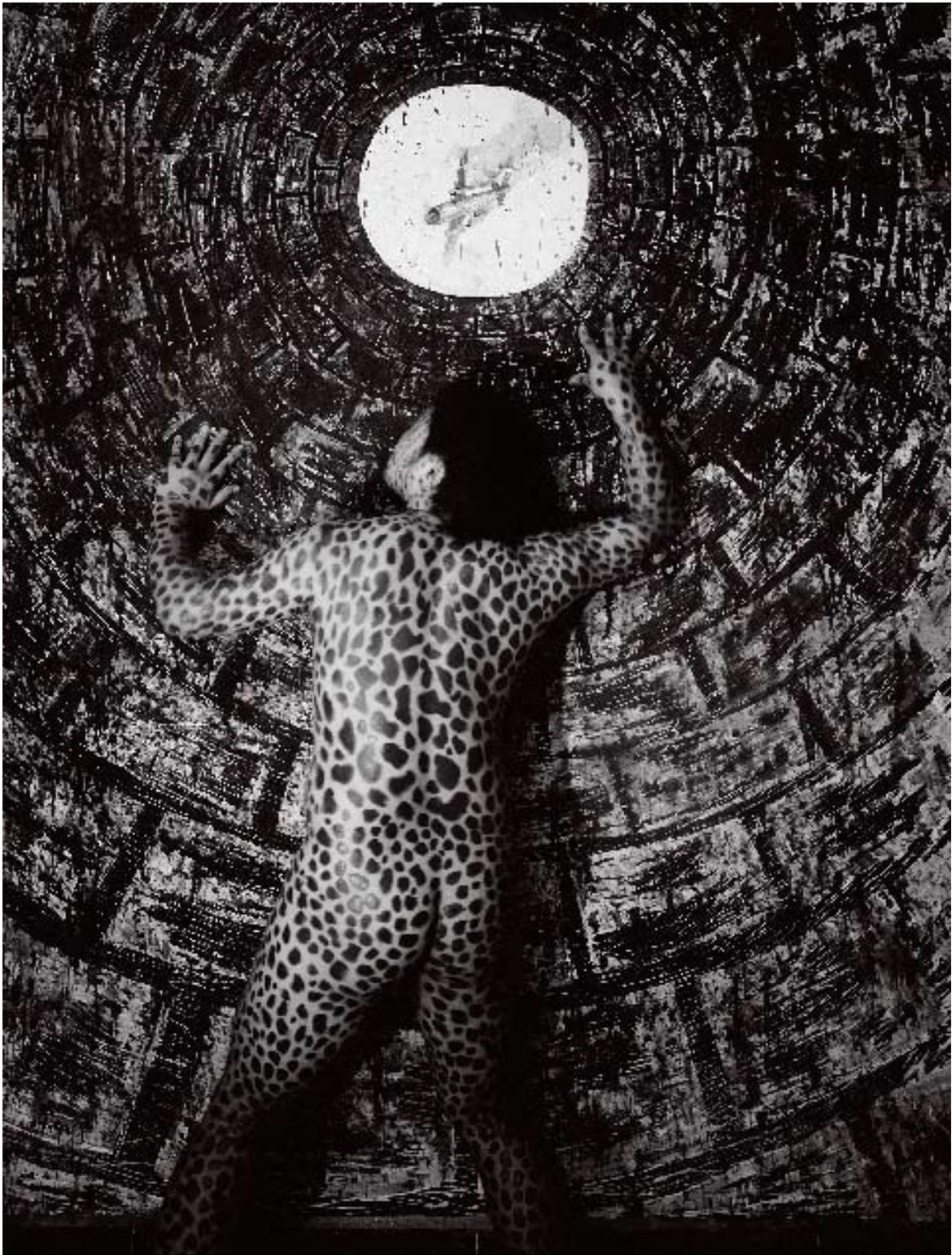
辟谷术，2009

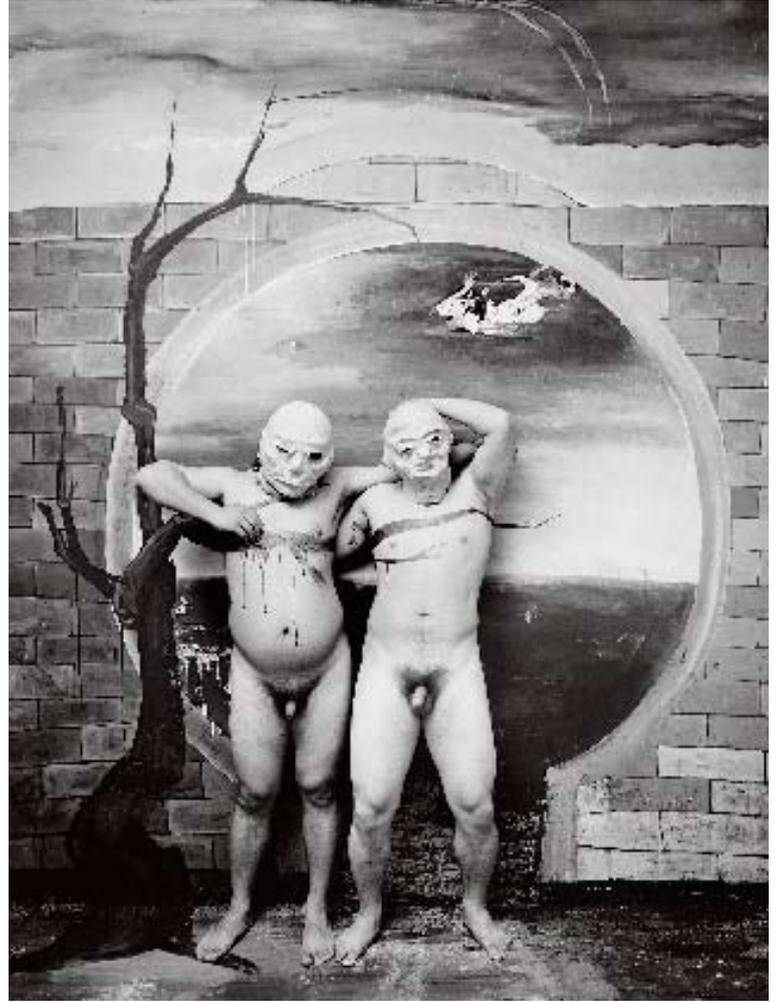
欲盈，2008

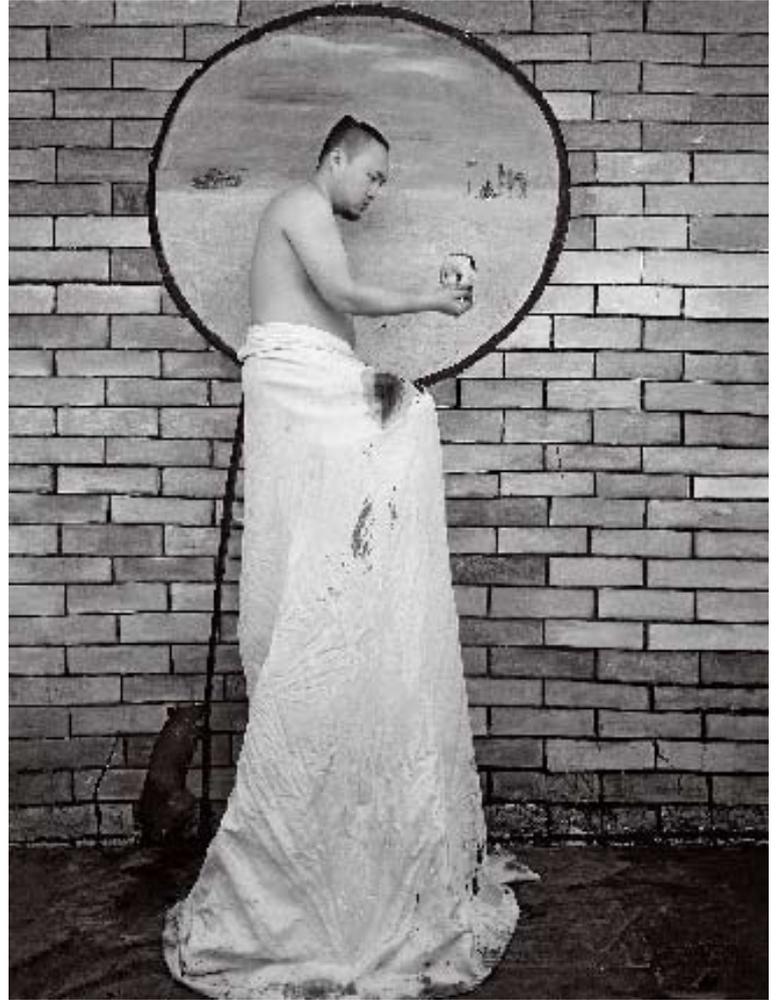
无根，2009

120 X 90 cm

艺术微喷
Giclee







没有记忆的时代：

当代影像在中国

Beyond Memory:

Contemporary Photography in China

中央美术学院美术馆

The Art Museum of
Central Academy of Fine Arts

2010.11.19 -12.10

策展人
Curator

姜节泓
JIANG Jiehong

艺术家
Artists

胡介鸣
HU Jieming

黄雅
HUANG Ya

蒋志
JIANG Zhi

金江波
JIN Jiangbo

林铜
LIN Tong

刘铮
LIU Zheng

刘韡
LIU Wei

马刚
MA Gang

缪晓春
MIAO Xiaochun

邱黯雄
QIU Anxiong

邱志杰
QIU Zhijie

邵译农 慕辰
SHAO Yinong and MU Chen

王川
WANG Chuan

王龙江
WANG Longjiang

王庆松
WANG Qingsong

杨福东
YANG Fudong

姚璐
YAO Lu

张大力
ZHANG Dali

胡介鸣
HU Jieming

儿子
The Son

150 X 190 cm

彩色打印
C-print

2008





黄 雅

HUANG Ya

玉米地

The Field of Corn

115 X 549 cm

宣纸艺术微喷

Giclee on paper

2008





蒋志

JIANG Zhi

两张烟花的照片

Two Photographs of the Firework

260 X 370 cm

布面油画

Oil on canvas

2009





金江波

JIN Jiangbo

一塔四面

Four Facades of the Pagoda

80 X 300 cm

彩色打印

C-print

2008









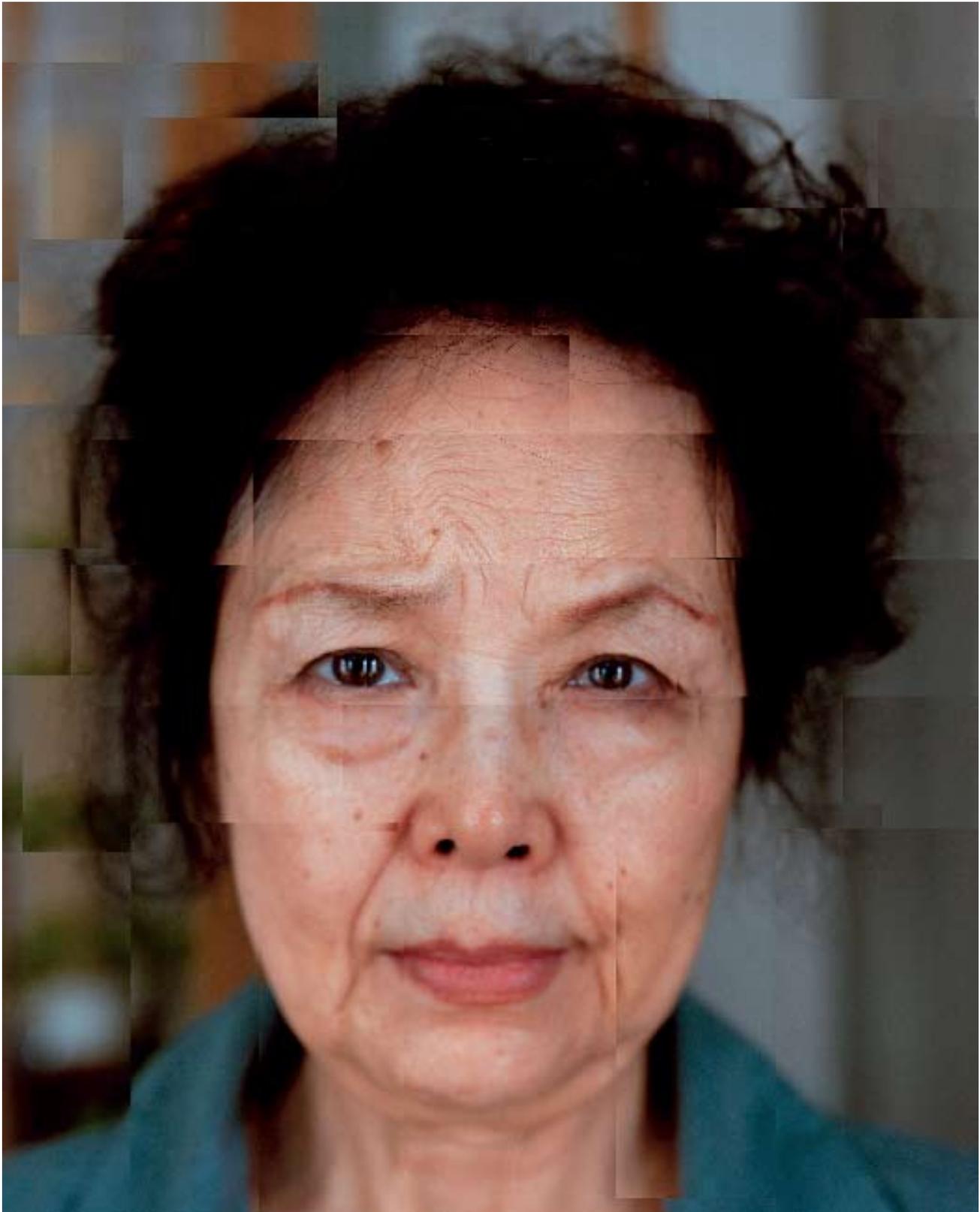
林 铜
LIN Tong

失去记忆的肖像
Portrait of the Lost Memories

250 X 200 cm

彩色打印
C-print

2010





刘铮

LIU Zheng

嘉靖1542

The Ming Dynasty of Jia Jing

1542

宫变

Assassination

凌迟

Death Penalty by

Dismembering the Body

150 X 200 cm X 3

艺术微喷

Giclee

2010









刘 韡
LIU Wei

对，这就是全部
Yes, That's all

可变尺寸
Dimensions variable

综合媒介
Mixed media

2010





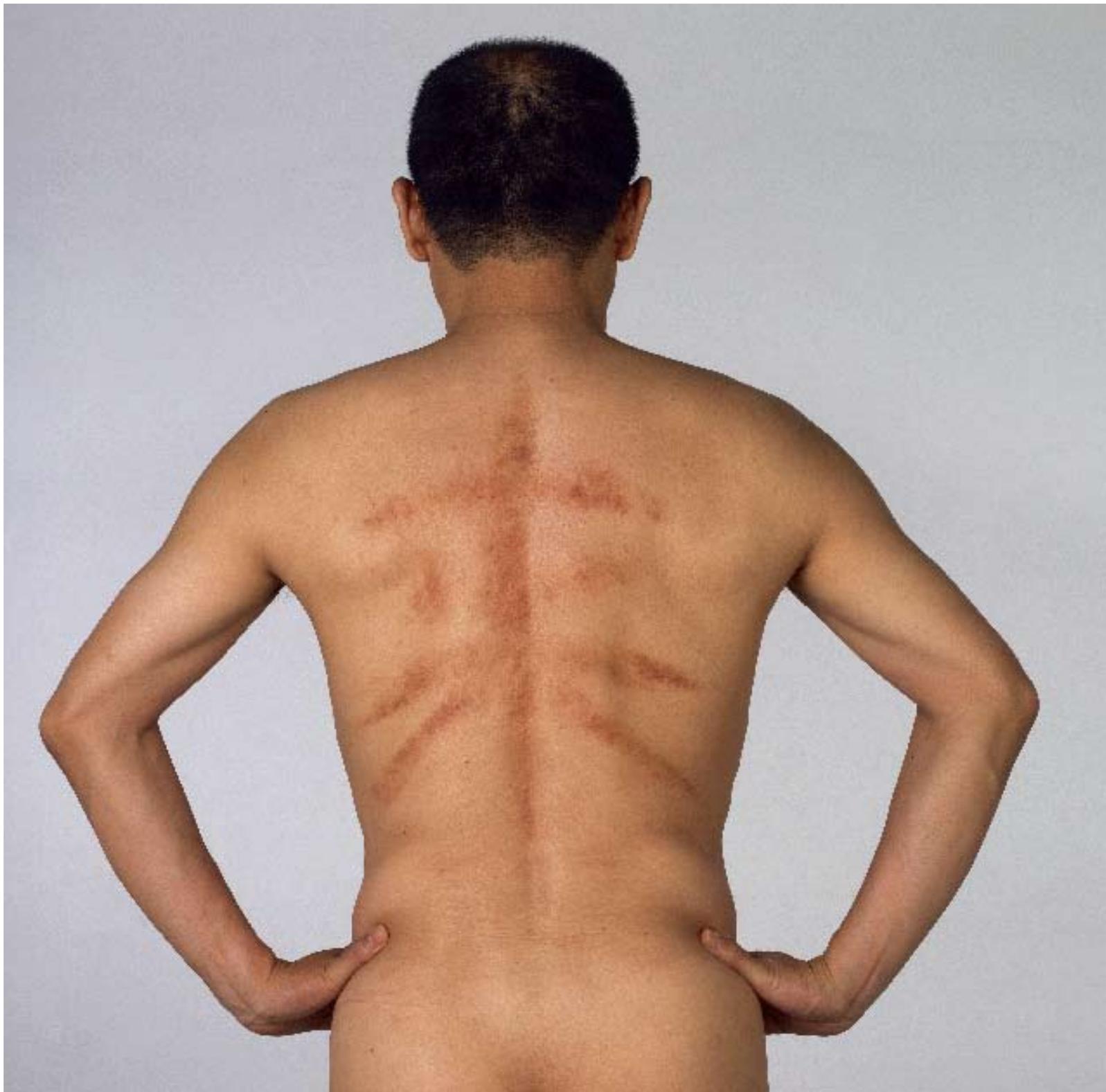
马刚
MA Gang

来、去
Come and Go

160 X 160 cm

艺术微喷
Giclee

2010





繆晓春

MIAO Xiaochun

幻灭—01

Disillusion No.1

幻灭—02

Disillusion No.2

幻灭—03

Disillusion No.3

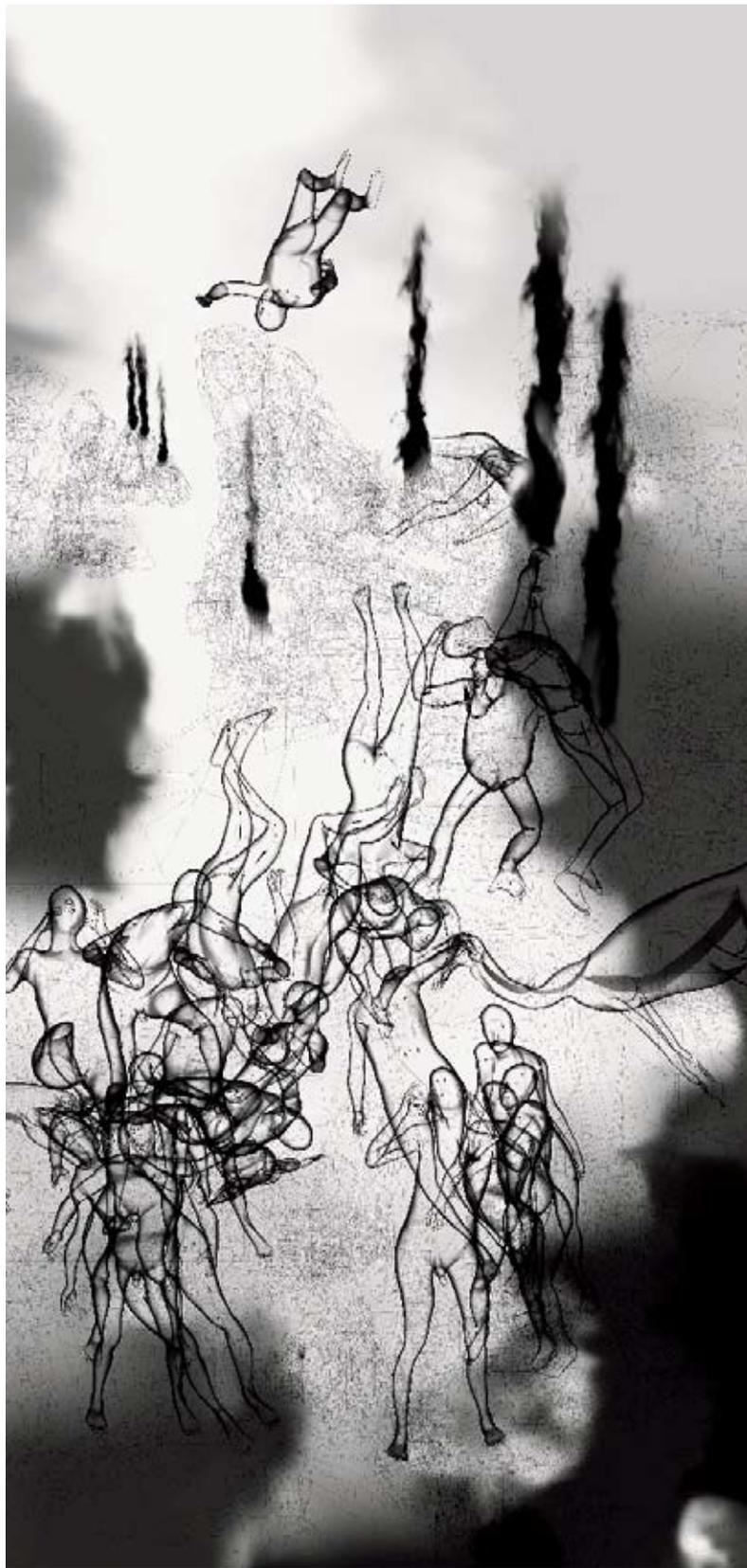
幻灭—04

Disillusion No.4

动画

Animation

2010









邱黯雄

QIU Anxiong

山河梦影

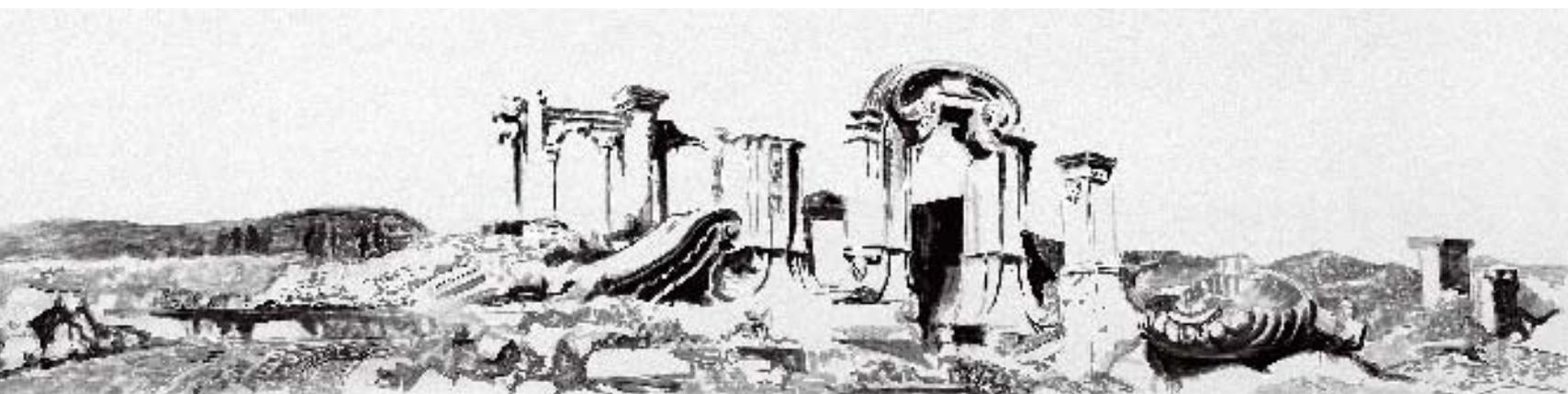
Temptation of the Land

13'25"

动画

Animation

2009









邱志杰
QIU Zhijie

国际机场共和国
The Republic of International Airport

尺寸可变
Dimension variable

2007-10









邵译农 慕辰

SHAO Yinong and MU Chen

五星

The Star

吴店

Wudian

下水碓

Xiashuidui

夏家

Xiajia

180 X 220 cm

彩色打印

C-print

2008







王川
WANG Chuan

再聚焦：龙
Re-focus: the Dragons

100 X 150 cm

彩色打印
C-print

2010











王龙江

WANG Longjiang

家庭相册

Family Album

王永伟

Wang Yongwei

史桂欣

Shi Guixin

马景棠

Ma Jingtang

57 X 76.5 cm

树胶重铬酸盐水彩纸

Gum-Bichromate on handmade watercolor paper

2010







拉页

拉页

拉页

拉页

拉页

拉页

拉页

拉页

杨福东

YANG Fudong

竹林七贤 第五部分

Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Part 5

120 X 180 cm

彩色打印

C-print

2007







姚璐

YAO Lu

新山水

New Landscape Painting

绝岭翠微图

Green Cliffhanger

浅渚垂钓图

Angling on Low Island

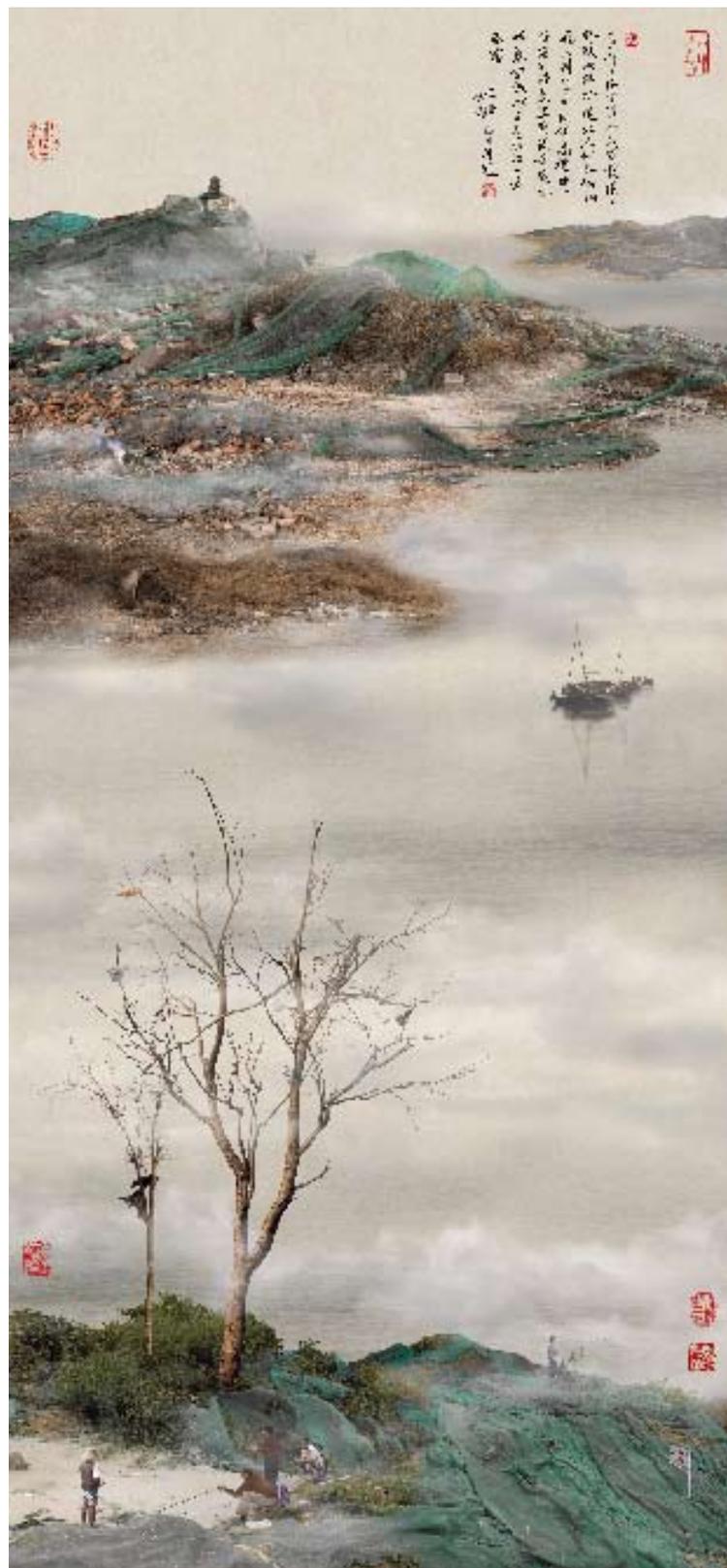
180 X 82 cm

彩色打印

C-print

2010





张大力

ZHANG Dali

骑自行车的男女

Two Cyclers

230 X 300 cm

三号辽塔

Liao Pagoda No. 3

260 X 360 cm

纯棉布蓝晒

Cyanotype on cotton

2010





艺术家简历
Artists' Biographies

常羽辰 1989年生于山西，2007年至今就读于中央美术学院摄影工作室。群展：2009 『中央美术学院素描60年』，中央美术学院美术馆，北京

车快 1984年生于山东青岛，2007年毕业于中央美术学院摄影工作室，2009年年至今中央美术学院摄影工作室研究生在读。群展：2007 『PIEA全球摄影竞赛获奖作品展』，美国

陈曼 1980年生于北京，2005年毕业于中央美术学院摄影工作室，现生活工作在北京。部分个展：2010 『UnbearableBeauty』，OOIBOTOS画廊，（《陈曼作品 2003 - 2010》同步签售出版），香港 / 2010 『陈曼个展』，Loft画廊，巴黎，法国 / 2008 『陈曼个展』，玛格画廊，巴黎，法国。部分群展：2008 『国际时尚摄影作品展』，迈阿密，美国 / 2008 『陈曼展览』，尤伦斯当代艺术中心，美国 / 2008 『中国设计』，V&A Museum，伦敦，英国（作品选为海报） / 2005 『法国设计，中国制造』，PAUL RICARD当代艺术中心，巴黎，法国 / 2004 『浪 - 中国多媒体艺术，1997-2004实验短片』，Walker艺术中心，美国

陈艳 1980年生于安徽安庆，2005年毕业于中央美术学院摄影工作室，现生活工作在北京。

迟鹏 1981年生于山东烟台，2005年毕业于中央美术学院摄影工作室，现生活工作在北京。部分个展：2010 『迟鹏 - 记忆却留不住心情』，今日美术馆，北京 / 2009 『蛰居的半径 - 迟鹏作品展（2003 - 2008）』，何香凝美术馆，深圳 / 2007 『交换伤心』，路德维希美术馆，布达佩斯，匈牙利。部分群展：2009 『事物状态 - 中比当代艺术邀请展』，比利时布鲁塞尔美术馆，布鲁塞尔，比利时 / 2009 『Then and Now - The center 20周年纪念展』，The Center，纽约，美国 / 2008 『JUST DIFFERENT』，COBRA美术馆，阿姆斯特丹，荷兰 / 2008 『记忆与历史之间：从诗史到日常』，加拿大当代美术馆，多伦多，

加拿大 / 2008 『新世界秩序 - 来自中国的装置和影像艺术』，格鲁尼根美术馆，格鲁尼根，荷兰 / 2008 『身体语言 - 来自中国的摄影艺术』，维多利亚国家美术馆，墨尔本，澳大利亚

焦延峰 1985年生于河南安阳，2010年毕业于中央美术学院摄影工作室。

匡达 1987年生于湖南，2010年毕业于中央美术学院摄影工作室，2010年年至今中央美术学院摄影工作室研究生在读。群展：2010 『千里之行 - 2010中央美术学院优秀毕业生展』，中央美术学院美术馆，北京

冷文 1990年生于山东青岛，2008年至今就读于中央美术学院摄影工作室。

刘韧 1980年生于河北，2007年毕业于中央美术学院摄影与数码媒体专业，获硕士学位，现任教于中央美术学院城市设计学院。部分个展：2009 『惊梦』，VIPS国际艺术画廊，阿姆斯特丹，荷兰 / 2008 『休斯顿摄影节』，休斯顿，德州，美国 / 2006 『某日某地 - 刘韧摄影展』，巴黎—北京摄影画廊，北京。部分群展：2010 『香港国际艺术展』，香港会议展览中心，香港 / 2009 『讲·述 - 2009海峡两岸当代艺术展』，中国美术馆；台湾美术馆 / 2009 『都市中 - 中国当代艺术选展』，子午线国际中心，华盛顿，美国 / 2008 『釜山双年展』，釜山，韩国 / 2005 『第二现实 - 来自中国的摄影艺术』，欧盟巡回展

刘晓芳 1980年生于山西大同，2005年结业于中央美术学院摄影工作室研修班，现生活工作在山西大同。部分群展：2010 『再生展第二回：明日摄影师的今天』，爱丽舍摄影博物馆，洛桑，瑞士 / 2010 『「流连」摄影展』，百年印象画廊，北京 / 2008 『「混音」摄影展』，中国平遥摄影节，平遥 / 2006 『两岸三地黑白摄影联展』，中国平遥摄影节，平遥

柳迪 1985年生于陕西，2009年毕业于中央美术学院摄影工作室，2010年至今中央美术学院摄影工作室研究生在读。群展：2010 『再生展第二回：明日摄影师的今天』，爱丽舍摄影博物馆，洛桑，瑞士 / 2009 『Niubi Kids 第二回展览』，少励画廊，香港 / 2009 『千里之行 - 2009中央美术学院优秀毕业生展』，中央美术学院美术馆，北京 / 2009 『798青年艺术家推荐展』，北京

许恒 1983年生于湖北宜昌，2005年毕业于中央美术学院摄影工作室，现生活工作在北京。个展：2010 『许恒』，F2画廊，北京。群展：2008 『Visual Gallery at Photokina』，德国 / 2007 『注意！中国当代摄影』，ARTIUM博物馆，西班牙 / 2006 『十三不靠』，F2画廊，北京 / 2005 『PIEA全球摄影竞赛获奖作品展』，美国 / 2004 『涉 - 中央美术学院摄影专业师生展』，平遥

于筱 1984年生于山东省淄博市，2008年毕业于中央美术学院摄影工作室，2008年至今中央美术学院摄影工作室研究生在读。个展：2008 『Viewing Wing Shya - 于筱作品展』，Ooi Botos 画廊，香港，中国。群展：2009 『临象 - 年轻艺术家眼中的中国』，三影堂摄影艺术中心，北京 / 2009 『PIEA全球摄影竞赛获奖作品展』，杰克逊，美国 / 2009 『重庆当代艺术节「观影 - 观念摄影展」』，重庆 / 2008 『上海当代艺术博览会』，上海

宗宁 1984年生于内蒙古，2007年毕业于中央美术学院，现生活工作在北京。部分群展：2010 『ART TAIPEI 2010』，台北世界贸易中心 / 2009 『线索』，亦安画廊 / 2008 『梦想与现实』，月亮河美术馆，北京

胡介鸣 1957年生于上海，1984年毕业于上海轻工业专科学校美术系（现为上海应用技术学院艺术与设计学院），现生活工作在上海。部分个展：2007『几十天和几十年』，香格纳画廊H空间，上海 / 2005『城市混响 - 胡介鸣影像艺术展』，帝门艺术中心，北京 / 2002『美多撒之筏』，亚洲当代艺术中心，温哥华，加拿大。部分群展：2009 - 2010『延时 - 中瑞媒体艺术展』，中国美术馆，北京；比尔当代艺术馆，瑞士 / 2008『我们的未来 - 尤伦斯基金会收藏展』，北京 / 2007『DEAF07荷兰电子艺术展』，V2非稳定媒体研究中心，鹿特丹，荷兰 / 2006『十三：今日中国影像』，PS1当代艺术中心，纽约长岛，美国 / 2004『影像生存 - 第五届上海双年展』，上海美术馆

黄雅 1969年生于广东雷州，1993年毕业于华南师范大学美术系，获学士学位，2000年毕业于澳大利亚格理菲斯大学昆士兰艺术学院与中央美术学院联合举办“视觉艺术研究生班”，获视觉艺术硕士学位，2000年至今在中央美术学院设计学院摄影教研室任教。部分群展：2009『中德「来自东方的冥想」文化艺术交流展』，德国 / 2008『北京九月 - 摄影邀请展』，北京 / 2007『CONVECTION - 三影堂摄影艺术中心收藏作品展』，北京 / 2006『存在的迹象』（Signes D'existence）中法摄影与录像展，北京 / 2005『L'art de produire L'art』，蓬皮杜艺术中心，法国

蒋志 1971年生于湖南沅江，1995年毕业于中国美术学院，现生活工作在深圳和北京。主要个展：2010『颤抖』，玛吉画廊，马德里 / 2009『表态』，奥沙艺术空间，上海 / 2009『白色之上』，奥沙艺术空间，新加坡。主要联展：2008『亚洲方位 - 南京三年展』，南京博物院 / 2005『第2届广州三年展』，广东美术馆 / 2004『在过去与未来之间 - 来自中国的新摄影及录像』，美国国际摄影中心（ICP），纽约 / 2004『影像生存 - 第5届上海双年展』，上海美术馆 / 2003『紧急地带 - 第50届威尼斯双年展』，威尼斯，意大利

林铜 1968生于北京，2000年毕业于澳大利亚格理菲斯大学昆士兰艺术学院与中央美术学院联合举办“视觉艺术研究生班”，获视觉艺术硕士学位，2000年至今在中央美术学院设计学院摄影教研室任教。部分个展：1997『林铜摄影作品展』，汉世画廊，北京 / 1996『林铜摄影作品展』，雪白画廊，北京 / 1993『林铜铜版画展』，中央美术学院画廊，北京。部分群展：2005『CHANCE ENCOUNTERS 摄影展』，昆士兰艺术学院艺术中心，澳大利亚 / 2004『“涉”摄影艺术展』，平遥国际摄影节，平遥 / 2004『「机·逢」摄影艺术展』，刘海粟美术馆，上海 / 2000『2000 PIEA 摄影展』，拉斯维加斯巡展，拉斯维加斯 / 1997『CHINA NOW摄影展』，昆士兰艺术学院艺术中心，澳大利亚

刘韡 1972年生于中国北京，1996年毕业于中国杭州中国美术学院，现生活工作在北京。部分个展：2007『徘徊者』，U空间，北京 / 2007『爱它咬它』，艺术文献仓库，北京 / 2006『紫气』，Grace Li Gallery，苏黎士，瑞士。部分群展：2007『里昂双年展』，里昂，法国 / 2006『看上去都一样 - 中日韩当代艺术展』，都灵，意大利 / 2006『第4届首尔媒体艺术双年展』，首尔，韩国 / 2005『51届威尼斯双年展』，威尼斯，意大利 / 2004『影像生存 - 第5届上海双年展』，上海美术馆，上海

刘铮 1969年出生于河北，现生活工作在北京。

马刚 1956年生于四川成都，1982年毕业于中央美术学院，现为中央美院数码媒体艺术工作室主任，教授。部分个展：1993『个展』，BERNANOS画廊，巴黎，法国 / 1991『个展』，东京当代艺术画廊，东京，日本。部分群展：2009『中央美术学院素描60年』，北京 / 2009『第三届广州国际摄影双年展』，北京 / 2009『重庆国际艺术节』，重庆 / 2008『北京当代艺术展「共同渡过」』，北京 / 2005『纪念安徒生诞辰200周年 - 中国当代艺术邀请展』，北京。作品收藏：英国大英博物馆，中国美术馆，瑞典国家博物馆，德国路德维希艺术基金会。

缪晓春 1964年生于江苏无锡。1989年毕业于中央美术学院，1999年毕业于德国卡塞尔美术学院，2000至今任教于中央美术学院。部分个展：2010 『宏观狂』，路德维希博物馆，科布伦茨，德国 / 2010 『缪晓春 - 两个大录像』，今日美术馆，北京 / 2010 『北京索引』，亚历山大·奥克斯画廊，柏林，德国 / 2010 『坐天观井』，阿拉里奥画廊，纽约，美国；首尔，韩国。部分群展：2008 『消耗 - 韩国釜山双年展』，釜山现代艺术博物馆 / 2007 『艺术温跃层 - 亚洲新浪潮』，德国卡尔斯鲁厄ZKM媒体艺术中心 / 2007 『中国制造』，路易斯安娜现代艺术博物馆，丹麦；以色列博物馆，耶路撒冷，以色列 / 2006 『新都市现实：中国当代艺术展』，博曼斯美术馆，鹿特丹，荷兰 / 2005 『城市，重视 - 中国广州国际摄影双年展』，广州 / 2004 『过去与未来之间』，美国纽约国际摄影艺术中心和亚洲协会；芝加哥斯马特博物馆和芝加哥当代艺术博物馆 / 2002 『都市营造 - 第4届上海双年展』，上海

邱黯雄 1972年生于四川，1994年毕业于四川美术学院，1995 - 1998年生活工作在成都，2003年毕业于德国卡塞尔大学艺术学院，现生活工作在上海，任教于华东师范大学设计学院。部分个展：2010 『邱黯雄：新山海经』，斯宾塞美术馆，堪萨斯大学，劳伦斯，美国 / 2009 『山河梦影』，Barbara Gross 画廊，慕尼黑，德国 / 2009 『乌托邦』，Arken 现代美术馆，哥本哈根，丹麦。部分群展：2008 『他们 - 第11届开罗双年展』，开罗，埃及 / 2008 『水墨新境』，柏林国家美术馆；德累斯顿国家美术馆，德国 / 2008 『移动的地平线 - UBS瑞银收藏展』，中国美术馆，北京 / 2008 『第3届首尔国际媒体双年展』，首尔，韩国 / 2008 『中国当代艺术展』，罗马美术馆，意大利

邱志杰 1969年生于福建漳州，1992年毕业于浙江美术学院版画系，现任教于中国美术学院综合艺术系、中国美术学院展示文化研究中心，现生活工作在北京和杭州。部分个展：2009 『偶像的黄昏：南京长江大桥划之四』，世界文化宫，柏林，德国 / 2009

『破冰：南京长江大桥之三』，尤伦斯当代艺术中心，北京 / 2008 『南京长江大桥自杀现象干预计划之一：庄子的镇静剂』，证大现代艺术馆，上海。部分群展：2009 『第53届威尼斯双年展中国馆』，威尼斯，意大利 / 2008 『证据的质疑』，TBA艺术中心，维也纳 / 2007 『确有其事：中国当代艺术』，泰特利物浦美术馆，利物浦，英国 / 2006 『热风变奏曲 - 第6届光州双年展』，光州，韩国 / 2005 『艺术马戏团 - 2005横滨三年展』，横滨，日本

邵译农 1961年出生于青海西宁，1982年毕业于青海师范大学油画专业，1986年结业于中央美术学院油画系第三届助教班，现生活工作在北京。慕辰 1970年出生于辽宁丹东，1995年毕业于中国人民大学新闻摄影专业，获硕士学位，现生活工作于北京。部分个展：2010 『不在的存在 - 邵译农·慕辰作品展』，波兹南城堡艺术中心，波兰 / 2004 『邵译农·慕辰作品展』，艺术文件仓库，北京 / 2002 『家族图谱 - 邵译农·慕辰作品展』，四合院画廊，北京。部分群展：2008 『和后殖民说再见 - 广州第三届三年展』，广东美术馆，广州 / 2008 『政治极少主义』，KW艺术中心，柏林，德国 / 2008 『新世界秩序 - 中国当代装置和摄影』，格罗宁根美术馆，荷兰 / 2007 『亚洲新浪潮』，ZKM媒体艺术中心，卡尔斯鲁厄，德国 / 2006 『亚太三年展』，昆士兰美术馆，澳大利亚

王川 1967年生于北京，1990年毕业于中央工艺美术学院，现生活工作在北京。部分个展：2009 『燕京八景』，艺门画廊，北京 / 2009 『像素北京』，艺门画廊，北京 / 2008 『春训』，艺门画廊，北京。部分群展：2010 『视像再造 - 中国当代摄影国际巡回展』，中华人民共和国文化部，全球巡展 / 2010 『开放构架 - 中国新风景』，YAVUZ Fine Art，新加坡 / 2009 『景观·静观 - 中国当代摄影专题展』，中央美术学院美术馆，北京 / 2008 『China's Unwanted Girls 亚洲当代艺术节』，I.D.S. 画廊，纽约 / 2008 『FOTOFEST 2008 Biennial, Current Perspectives 1998-2008』，休斯顿 / 2006 『后事实』，新北京画廊，北京

王龙江 1963年生于黑龙江，1999年毕业于中央美术学院，现生活工作在北京。部分群展：2008 『白色风景』，798喜画廊，北京 / 2004 『窥』，刘海粟美术馆，上海

王庆松 1966年生于黑龙江省大庆市，1993年毕业于四川美术学院油画系，现生活和作品在北京。部分个展：2010 『跟我学 - 王庆松作品展览』，安得露西亚摄影中心，西班牙 / 2009 『王庆松』，Hammer美术馆，洛杉矶，美国 / 2007 『中国：过去现在和将来』，MEWO美术馆，梅明根，德国。部分群展：2010 『距离之美 - 悉尼双年展』，悉尼，澳大利亚 / 2009 『三十年 - 中国当代艺术收藏』，昆士兰美术馆，澳大利亚 / 2008 『快城快客 - 上海双年展』，上海 / 2006 『第十届威尼斯建筑双年展』，威尼斯，意大利 / 2006 『ICP国际摄影三年展』，国际摄影中心，纽约，美国

杨福东 1971年生于北京，1995年毕业于中国美术学院油画系，现生活工作在上海。部分个展：2007 『断桥无雪 - 杨福东影像展』，香格纳H空间，上海；parasol Unit，伦敦，英国 / 2005 『杨福东』，Stedelijk 博物馆，阿姆斯特丹，荷兰 / 2005 『杨福东』，Castello di Rivoli当代艺术博物馆，都灵，意大利。部分群展：2008 『Still/Motion: Liquid-crystal painting』，三重县艺术博物馆，大阪；国立国际美术馆，大阪；东京都摄影美术馆，东京，日本 / 2007 『主义！ - 中国当代摄影』，Artium - Basque当代美术馆，Vitoria-Gasteiz，西班牙 / 2007 『第52届威尼斯国际艺术双年展 - Biennale Art... Think with the Senses - Feel with the Mind』，威尼斯，意大利 / 2007 『确有其事：中国当代艺术』，泰特美术馆，利物浦，英国 / 2007 『Thermocline of Art - 新艺术浪潮』，ZKM媒体艺术中心，卡尔斯鲁厄，德国

姚璐 1967年生于北京，1991年毕业于中央美术学院，2000年毕业于澳大利亚格理菲斯大学昆士兰艺术学院与中央美术学院联合举办“视觉艺术研究生班”，获视觉艺术硕士学位，现生活工作在北京。

部分个展：2009 『姚璐：新山水』，BRUCE SILVERSTEIN 画廊，纽约 / 2008 『遮蔽与重构 - 姚璐新山水』，百年印象画廊，北京。部分群展：2009 『景观·静观 - 中国当代摄影专题展』，中央美术学院美术馆，北京 / 2009 『开放的视域 - 中国当代艺术选展』，捷克国家美术馆，布拉格 / 2009 『PRIXPICTET摄影展』，PURDY HICKS 画廊，伦敦，PASSAGE DE RETZ 画廊，巴黎 / 2009 『活的中国园林 - 比利时欧罗巴利亚中国艺术节』，布鲁塞尔议会厅，比利时 / 2008 『美国休斯顿国际摄影节 - 「当代视角」1998 - 2008』，休斯顿，美国

张大力 1963年生于黑龙江哈尔滨，1987年毕业于北京中央工艺美术学院，现生活工作在北京。部分个展：2005 『升华 - 中国历史图片档案』，北京公社，北京 / 2009 『无所不在』，何香凝美术馆，深圳 / 2010 『第二历史』，广东美术馆，广州。部分群展：2001 『中国当代摄影展』，摄影美术馆，赫尔辛基，芬兰 / 2004 『在过去与未来之间 - 来自中国的新摄影及录像』，美国国际摄影中心（ICP），纽约，美国 / 2005 『来自中国的新摄影和录像』，维多利亚和阿尔伯特美术馆，伦敦，英国 / 2007 『现在中国』，CoBrA现代美术馆，阿姆斯特丹，荷兰 / 2008 『重新看亚洲』，世界文化宫，柏林，德国

姜节泓 现任英国伯明翰艺术与设计学院研究员，博士研究生导师，该院中国视觉艺术中心创建人、主任，同时每年客座任教于中央美术学院和中国美术学院。往来于中英两地进行研究、教学与策展实践，姜节泓所策划的展览包括『集体形象』（曼城和香港，2007）、『天使的传说』（伦敦，2009），以及本书中所论述的『没有记忆的时代』和『我变故我在』（北京，2010）。近年的英文书著包括《负担或遗赠：从中国文化大革命到当代艺术》（香港大学出版社，2007），《革命在继续：来自中国的新艺术》（蓝灯书屋与萨奇画廊，2008）和《红：中国的文化革命》（蓝灯书屋，2010）。

JIANG Jiehong is Reader in Chinese Visual Arts, and founding Director of Centre for Chinese Visual Arts at Birmingham Institute of Art and Design, Birmingham City University. He lectures both in the UK and in China, including the Central Academy of Fine Arts and the China Academy of Art, and supervises doctoral studies. Jiang curates contemporary Chinese art exhibitions in China and the UK, including most recently, *Collective Identity* (Manchester and Hong Kong, 2007), *The Tale of Angels* (London, 2009), and *Beyond Memory and I Change Therefore I Am* (Beijing, 2010) included in this book. He is also editor of *Burden or Legacy: from the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art* (Hong Kong University Press, 2007), and author of *The Revolution Continues: New Art from China* (Random House and the Saatchi Gallery, 2008) and *Red: China's Cultural Revolution* (Random House, 2010).

致谢

Acknowledgement

以中央美术学院摄影专业成立十周年为契机，“十年曝光”的研究成果包括本书的出版与两个影像展览——『没有记忆的时代：当代影像在中国』和『我变故我在：中央美术学院影像新人』。本书作者及展览策划人姜节泓与项目统筹王川希望借此机会感谢所有关心、支持、协助和参与这次研究计划的人们。其中包括关心和支持这次研究计划的领导，潘公凯教授、徐冰教授、王璜生馆长，还有孙红培先生、董长侠先生和王敏教授，特别是谭平教授和马刚教授，以自己对美院摄影成长的亲身感悟，对整个计划的一贯热心和中肯指导；美院宣传部的郭丽和美术馆的董慧萍和杨菲菲；黄姜蕊、常羽辰、邢翠婷、王宇、旷梁玉、李铭、蔡蕴涵、姜懿格、谢雪泉对展览不计名利的辅助；以及车快、樊星、宋羽、舒善艺、董月航、高赟鹏等对访谈的记录、整理与文本转译。

特别感谢每一位艺术家对于策展框架的热情和创造性投入；也感谢所有除了艺术家之外，参与访谈的专家学者，包括靳尚谊教授、丁士中教授、朱竹女士、谭平教授、马刚教授、顾铮教授、史建教授、翁乃强教授、王敏教授和孔繁程先生。

作者感谢英国伯明翰城市大学伯明翰艺术与设计学院David Durling教授和Darren Newbury教授对研究计划的大力支持，以及该院的Julia Burdett, Yvette Burn和Rachel Marsden随时的帮助。

感谢以下企业和机构对“十年曝光”计划的友情赞助与支持：

 Canon

 elinchrom
creative image lighting technology

 Kodak Professional
柯达专业数码影像解决方案

 EMS | CNPL

 Profoto
The Light Shaping Company

 antalis™ 康戴里

 BIAD

 BIAD

 中国视觉艺术研究中心
Center for Chinese Visual Arts

 北京东方四维影像科技开发有限公司
BEIJING 455 IMAGING TECHNOLOGY CO.,LTD.

 Jia J ART FRAMING
天 佑 美 学

『我变故我在：中央美术学院影像新人』、
『没有记忆的时代：当代影像在中国』、
『摄影教学十年历程文献展』
暨书籍《十年曝光》工作团队：

项目负责人 王川

展览部分：

作品收集 常羽辰

文献展资料收集 旷梁玉

李铭

李楠

宗宁

安静

申莹莹

吴丹丹

姜一鸣

影像拍摄 蔡韵涵

邢翠婷

常羽辰

王宇

姜懿格

黄姜菽

作品输出协助 李铭

展览平面设计 谢雪泉

柳笛

吴丹丹

刘畅

匡达

樊星

宋羽

于筱

书籍部分：

前期采访记录 车快

前期图片拍摄 樊星

董月航

舒善艺

高贇鹏

金鑫

张帆

资料收集 常羽辰（图片）

车快（艺术家简历）

用纸提供：康戴里贸易（上海）有限公司北京分公司
Paper Support: Antalis BJ Branch

环衬用纸：135克SKIN黑色

Sleeve Paper:135gsm Skin Black

内文用纸：120克美感极致米白

Texture Paper:120gsm Brisk Nature White

图书在版编目 (C I P) 数据

十年曝光 / 姜节泓著. -- 上海 : 上海锦绣文章出版社,
2010.11
ISBN 978-7-5452-0786-6

十... 姜... 中央美术学院 - 摄影艺
术 - 教育史 - 研究 J4-4

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第203006号

责任编辑：吴迪
技术编辑：何浩

书 名 十年曝光
著 者 姜节泓
出版发行 上海锦绣文章出版社
地 址 上海市长乐路672弄33号 (邮编200040)
经 销 全国新华书店
印 刷 北京雅昌彩色印刷有限公司
开 本 787毫米 X 1092 毫米 1/12
印 张 22
版 次 2010年11月第1版
印 次 2010年11月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5452-0786-6 / J.470
定 价 199.00元

如有印装质量问题, 请与印装单位联系 电话 010-80486788
版权所有 不得翻印