

从创作手法上看,“观念摄影”跟传统“纪实摄影”的不同之处在于,是前者倾向于“摆拍”,后者侧重于“抓拍”。从某种意义上看,这个变化使得“观念摄影”的社会批判意义减弱,而虚张声势和娱乐的成分则增加了。随着一些“观念摄影家”在艺术和商业上的成功,摆拍也逐渐流行开来,大有取代抓拍之势。尤其需要注意的是,媒介和创作方式的性质是随着整个当代艺术中各种媒介和创作手法之间结构关系的变化而变化的。创作手法的作用和有效性,往往取决于它们新鲜程度和探索性质。这意味着,一旦摆拍这种创作手法在获得众多追随者之后变成一种固定和普遍的模式,那么摄影在放弃抓拍之后所获得的自由就要开始打折扣了,因此继续进行新的尝试仍然是必要的。

重要的不是跨界

□ 蔡萌(中国艺术研究院博士、中央美术学院美术馆研究人员)

今天,作为当代艺术的摄影已经为大多数人所认同。当代艺术延伸、拓展了摄影的可能性,突破了摄影作为艺术的边界的同时,也丰富了当代艺术的媒介方式,让我们看到了一个现代主义时代兴盛的艺术媒介,依然在进入当代艺术阶段后爆发出来的生机。

但是,除了当代艺术以摄影形式呈现之外,摄影自身还一直存在着“摄影作为艺术”的状态,这为摄影自身提供和建立了审美基础、美学架构和独特品性。其美学框架是从20世纪初开始,由一批美国摄影家和理论家们建构的。我们不难发现,几乎欧洲的摄影也是基于这个框架下被选择和进行整理的,就连我们邻国日本的摄影也是如此,比如:荒木经惟、森山大道、杉本博斯等人的作品既具有“日本的样子”,但同时,将其放入西方的摄影体系中你仍能看到他本身在摄影语言认同上与西方的一致性,即“摄影的样子”。

“摄影语言”分图像语言和媒材语言。在中国,无论是纪实摄影还是观念摄影,自上世纪90年代以来,摄影家、艺术家都着重在利用和模仿西方摄影图像语言,并将其移植、套用到本土话题之中进行创作,对媒材语言几乎没有认识。而恰恰是摄影媒材语言决定着“摄影的样子”。西方对摄影作为艺术的共识首先表现在摄影是一种建立在主观的、冷静的、得体的、表述性的观看。由于我们一直没有对这一价值有足够的认识,导致一直闭门造车。摄影是一个完全基于西方的科学、理性,崇尚物质的思维模式和文化经验的产物。西方“观念摄影”作品,明显具有与现代主义时期摄影的血脉渊源,这往往体现在作品最终呈现出的“摄影属性”和“照片属性”,也就是“摄影的样子”。而中国的“观念摄影”则更多是一种图像和图片的概念。

上世纪90年代的中国,“观念摄影”是活跃在当代艺术领域,以表演、摆拍的手法进行的图像式摄影应用和观念表达的艺术创作。现在,“观念摄影”已成为中国当代艺术中的一个重要“品种”,并融入到中国当代艺术叙事的总体文化语境当中,进而也产生了几个被国际认可和接受的艺术

家。然而,最近三、五年的情况是,当年那批从事“观念摄影”的艺术家们似乎很少做作品,或者几乎很少出有力度和说服力的作品,有些人甚至在退步。而逐渐崛起的一批摄影“新锐”也对这类摄影实验失去兴趣,因此,就“观念摄影”的总体面貌而言,似乎有些过时,甚至青黄不接。原因在于,艺术创作是需要积累的。虽然他们也都在积累,但为什么没有体现为某种提升?这也是中国当代摄影最大的问题。对摄影的认识不够,对摄影媒材语言的积累不足,导致这些艺术家没有在其中找到正确的方向和乐趣,以及持续下去的动力。中国的当代艺术家更多是将西方的“观念摄影”手段、图像、观念等套用到自己的观念表达上来。他们只是把摄影当做当代艺术的一个表达载体。所以,与其说“观念摄影”是一种“跨界”,不如说是一种“应用”。

通过对西方摄影史的了解不难发现,其“跨界”与中国的方式有着本质不同。在西方,占“观念摄影”主体的艺术家都是从摄影领域进入到当代艺术领域,或者大都有着一个摄影的学院教育背景和出身。他们对摄影语言有认识;对现代主义以来的西方传统摄影有认识;对当代艺术也有认识。而中国从事“观念摄影”的艺术家则更多是从美术或当代艺术领域的艺术家们转换了一个创作媒介——摄影——而完成“跨界”的。他们对当代艺术有认识,但对摄影欠缺认识。而原本属于摄影界的人既对当代艺术没有认识,也对摄影缺乏认识。他们并非不想介入当代艺术领域,而是他们很难了解或不想了解当代艺术到底是怎么回事。因为,长期以来的中国摄影界一直是由一批从事新闻和沙龙摄影的“摄影家”们占据主导,而这一主体对当代艺术的认识往往具有极大的偏见,甚至是嗤之以鼻、不屑一顾。因此,单就这种“跨界”背景的不同而言,足以直接决定中国“观念摄影”的有别于西方的独特面貌。因此,中国当代摄影的现状重要的不是跨界,而是中国的摄影没有系统的学习和缺乏严谨的训练,会很容易让中国的艺术家们陷入一种低质摄影语言的境遇。

摄影跨界的合法性问题

□ 郭怀宇(中国国家博物馆美术工作部研究人员)

摄影与艺术的跨界转化是否具有学理或实践意义上的合法性?当某位画家将自己的摄影作品展现在公众面前的时候,会得到许多不同的回应。刘小东曾将自己生活和工作的照片结集出版,结果基本并没有招致摄影界的批评,因为在大家看来这只是他绘画创作的重要素材,而并非具有艺术性作品。但是当画家开始将自己所拍摄的照片精心地包装甚至举办展览、出版影集的时候,第一波批评的声音很多就来自于专门从事摄影创作的人群。这些批评多集中在对摄影技术细节的挖掘和对品质的探讨中,似乎画家还没有能够掌握摄影创作的基本方法,因此只不过是“票友”的业余行为而已。

显然,在关于合法性的判断中存在着标准的差异性。大量由画家所创作的摄影并非执着于摄影术本身,也并非试图在拍摄或制作过程中完善或推进摄影术,而是一种呈现画家

思维、思想和观念的途径。而在这一语境下，纠结于摄影本身技巧、方式的批评是无力的。在“艺术家”的概念下，在摆脱媒介自为性的当代或是后现代艺术的语境下，由原本的画家所呈现的“摄影”显然具有相当的合法性。当然，如果一位画家试图创作出满足现代意义的、更多的关乎摄影本身问题的作品，那么他就应当接受摄影批评者质疑的眼光，原本的画家身份并不能带给他的作品相应的合法性。

然而，在这一由绘画和摄影的媒介转换中，关于合法性的判断固然是讨论和批评的基础，但更应当受到关注和分析的则是这一转换的动因和所产生的效果。在“艺术世界”的理论框架中，“动因”无疑是多方面的，关乎市场、效率、个人爱好等等，本文只从学理层面进行分析。20世纪中期以后，绘画开始集中于对自身语言的纯化和对主体性的强调。而摄影则被认为具有相当的客观性，摄影师经常被包装成一位“观察家”而非创作者。王劲松的绘画作品采用的是具象的方式，试图表达出一种带有批判性和自省性的意图，但其使用了明显的表现性手法，作品中色彩冲突强烈，人物形象和之间的关系带有着高度戏剧化的倾向，实际上在一些方面有损于作品批判性的实现，其原因正在于绘画这种方式所带来的真实性的主动离场。而他的摄影作品《标准家庭》却使作品的批判性得到了前所未有的强化，真实的姓名、年龄、惯常穿着的衣物、熟悉的生活环境都在为作品的真实性提供着说服力。创作者让我们自省、反思的独生子女制度所形成的对传统社会、家庭结构所产生的颠覆，也以真实、平常又极有震撼力的方式（200件家庭照组成一件作品）展现了出来。但是，这种由看似“真实”所带来的主体性的暂时离场却具有更大的“欺骗性”。作品中对象和细节的真实性，实际上与事实的真实性本不是一回事。还是在王劲松的作品中，作者通过摄影的方式对某一具体现象、情况的强化，实际上无限放大了其所要表达的观念，问题之中的复杂性被淹没了。

从这意义上说，由绘画到摄影这种创作方式上的去主体性、客观化并不能为观者提供一种“纯粹”的叙述，相反创作者却以此更好地遮蔽了其价值愿望，而使得观者更容易接受其所要表达的艺术观念。这种情况下，无论是绘画还是摄影，都已不能让创作者使用一种“纯真之眼”来观察世界、表达思想、主体性及其观念。无论怎样强调摄影跨界的合法性，我们都不能抹杀这一点。

摄影跨界：挽歌还是蜕变？

□ 杨简茹（云南民族大学艺术学院教师）

摄影术自诞生以来就饱受争议，但也并没有如苏珊·桑塔格定义的那样：“是要向画家的旨趣告别的一个大步跨越”；相反，倒是走上罗兰·巴特所指出的出路：“把摄影变成艺术”。当代摄影的发展，已迫使我们不得不承认巴特对摄影富于洞察的预见性。

当然，理论家对于摄影的探讨也一直带有一丝悲悯的情緒。“摄影已死”的观点毫无悬念地如百年前摄影术诞生之

时有人预言“绘画已死”一样被提出来。现代化科技手段的发展让摄影有了更广泛的可能性。胶卷的发明使人人都可以拿起相机进行拍摄，摄影成为最容易入门的艺术门类。而早期摄影的长时间曝光所赋予的那种令人羡慕的特性则变得珍贵起来。摄影发明的时间很晚，发展也不过百余年，但它正是因为身处技术革命的年代而与时代的发展亦步亦趋。百年老店柯达公司生于胶片死于数码则印证了若不发展便会被时代抛弃的事实。然而职业摄影师们仍然对“有手感”的照片冲印过程更情有独钟。同时，我们也看到普通人可以随意通过Photoshop修饰照片来获得意想不到的效果。在近两年电子领域流行的数码相机或智能手机当中，都配有一个修图软件，它可以将照片修饰成“老照片”或“仿旧”效果，颇受消费者欢迎。为什么人们会喜爱这种老、旧的效果？其实这还是早期摄影术从曝光到冲印到等待的过程留给人的质感的怀念。

有一幅被炒得火热的摄影作品《青藏铁路为野生动物开辟生命通道》，曾因违背了新闻摄影不能用电脑合成的方式造假这一根本原则，而被取消某比赛获奖资格。一方面，国际上一些严肃的摄影赛事对于使用PS的情况是有较详细的规定，尤其是新闻摄影题材更加有严格的修图限制；另一方面，在数码大行其道的今天，职业摄影师仍专注于银盐法。2012年4月26日第六届A A C艺术中国颁奖盛典上，摄影师付羽因其在银盐摄影的研究而荣获2012A A C艺术中国年度摄影艺术家的殊荣，如此看来，在专业摄影领域，除了创意之外，更看重的仍是对于手工操作模式的把握。

相反，在绘画、行为艺术、观念艺术领域，摄影被当做作品完成的重要手段而被艺术家进行“跨界”式作业。我们无法将观念艺术界定为某种媒介或风格，它在绘画、装置、雕塑、行为之间游走，但肯定少不了摄影这一最重要的表现媒介。我之所以在这里将摄影称之为“媒介”，是因为艺术家在创作过程中只是将摄影作为初期获取素材的一个手段；或者是后期完成作品需要的承载。从洪磊早期代表作《中国盒子》到最近的《紫禁城的秋天》，一直以装置和摆拍来传递某种对传统文化思考的观念，最终都以摄影的方式呈现。但洪磊从不以自己为摄影家自居，他还是将自己定位为艺术家。上世纪90年代有一件重要的行为艺术作品《为无名山增高一米》是一群来自北京东村的艺术家长洵、马六明、左小祖咒等11人共同创作。但其广泛流传却得益于一位行事相当低调的摄影师吕楠所拍摄的照片。在这个艺术个案中，艺术家与摄影师共同合作完成作品的属性则显得暧昧了：你很难界定这到底是行为艺术、观念艺术还是观念摄影，或者就是一幅摄影作品？

摄影在跨界创作中的确扩大了其表现对象的灵活性。在这个过程中，摄影已不仅仅是在复制景观，也并非一种机械性的记录。那么，在摄影百年的进化过程中，它到底是像某些人说的已经死掉，还是完成了自我的华丽转身？传统摄影不可避免会受到人们根深蒂固的一整套关于艺术的旧有看法的影响；现代摄影的跨界转型则是为摄影的发展开拓了新的空间。但这都不妨碍图像存在的目的——观看。摄影始终最特别地存在于视觉文化的奇观中，影响着我们的视觉经验。□