

景觀

90年代北京新一代攝影家群像

• 島 子

人是誰？人是必須為其所是提供見證者。

——海德格爾《荷爾德林詩釋》

從存在論意義上考釋，攝影藝術所要追究的是存在。正像存在總是存在者的存在，攝影通過存在者（攝影家和被攝對象）這一主客體的統一抵達存在本真。90年代生成的新一代攝影家僭越了傳統認識論中的反映理論，轉而從生存論的意義上追問此在的存在細節，並最終放棄了對「時代精神」的理念把握。本文擇取評介的八位青年攝影家，雖囿於北京地緣範疇，但無論在精神指向、觀念形態或語言形式上，他們都深具代表性。

追究「存在」方式的先鋒攝影

「北京東村」的地址不詳，像已被警察驅散的「圓明園畫家村」一樣，它意味着一種自由精神或體制之外的邊緣文化象徵。對「東村」作長期深入觀察的榮榮，真正把被拋入的生存狀態結合到意義的追索之中。榮榮在拍攝東村藝術家的創作、生存過程中，以

疏離的形式，加入自身的同步視覺表現，在被拍攝的行為與場景內設置符號化的物體，藉以引伸其主觀意指。他並不客觀紀錄，而是截取適應性的張力形式（影調、構圖、細部），強化突出照片中的基本原素；但有時又以隱匿無章的背景，強調人物的情態。他撤離了單純依賴行為效果的被動局面，使另一隻閉上的眼返觀內心世界，從而領悟自身的拍攝行為並非對某種固定空間現成物的認識。對這位晚生的攝影家而言，帶情緒的靜觀默察或許正是此在的現身。在榮榮的《東村》系列作品中，可以發現他是一位有着觀念藝術傾向的視覺藝術家。

徐志偉也同樣長期拍攝那些當代藝術家，他把視點投射到其日常狀態，這種關注敞開了邊緣文化的此在空間，照片顯示出制度的脾性以及當代藝術家生活的習俗。在此，一個時代的新民間性，涵容着作為民眾精神秉賦的組成部分之「新生秩序」。

徐志偉對細節的傾注，成為《透視》系列的本然所思，他藉此創發視覺的敘事，呼喚出本真。他似乎確定了某種視覺的告解：藝術家並不在「主體」中，而是在他們處身的特定環境中，俗世的存在者與之交往的世界才是真世界。由此，照片顯示出來的，是由諸多不同畫家及其作品、日用品、畫具、家人等構成的物化世界，生存被擊碎成主體、客體等殘骸斷片。對此物化狀況的質樸、敏銳的傾注，使徐志偉的作品已然從哲學層面上把人稱作「生存於此」或「此在」。

另一位關注前衛藝術的攝影家劉樹勇，其一直關注、揭示的主題是藝術家與其作品的共生關係。兩者之間的對應、分離、不可共憂或內在的一致等微妙的潛在因素，與外在世界的結合，為上述的共生關係提供了現實背景或氣氛。劉樹勇的代表作《死者》系列，不僅緣於他目睹了太多的死亡，而更在於他深具敏感的悲劇意識。這些照片把人推向一個「向死而生」的恐懼與顫慄的世界。在由斂裝室、太平間、焚屍爐、追悼會、墳墓、花園、遺像、輓聯、墓園等形成的死亡氛圍中，死亡之為終點，把觀者的生命之弦繃到臨界點。人們在此視場中陡然生畏，並將畏懼帶到無的深淵，顯現死亡之不可死亡的鐵律。觀者不再進一步追問，與死亡聯繫在一起的是誰？怎樣？為何？幽邃的影調、慳吝的光線、陰冷的場所，經攝影家刻意渲染，達到「死總是我的死」的客觀在場和主觀處身的生命形式感。誰願將不斷被拋入死的生存承擔起來，誰就抵達了自由的前提。

作為北京TOPIC攝影小組的創建

者，劉錚亟亟關切人的被拋狀態和沉淪，他的思想指向世紀末國人的俗世哲學：沉淪正是為了能在世。道德的批判無可避免地必須經由對荒誕的發現方可以有所澄明。在劉錚的照片中，表達荒誕的非本真存在的並不是某種手法，而是發現。對劉錚而言，它們並不比親眼的發現來得直接、準確而幽默。在他的《國人》系列作品中那些面具化的自我假定角色，表徵了自我的真正缺席。例如人物在表演欲驅使下的自我戲擬，透露大眾審美的「人妖化」心理。這就從本質上揭示了荒誕的本源在於虛無，虛無的意義全部由無意義構成。虛無的廣度、深度和原始性，引誘劉錚將相機權當思維感官去追究無的方式——存在者的方式之標識和尺度。憑藉他的發現，我們可以看見大一統的此在被面具化為大一統的「國人」；即使像他鏡頭中的遁世者（如已經被行政等級化和行業職稱化的道士），在他們臉譜化的面孔上，所謂「遺世子立」不過是一種荒誕的修辭。通過為「國人」們「立此存照」，劉錚的攝影在演示着與虛無碰撞的真實情節。

有「主義」的女性攝影

邢丹文已經積累了近十年的豐富攝影經驗，現在已是獨立的自由攝影家。她的創作以訓練有素的現代繪畫感覺去把握存在。她早期的作品帶有某種程度的男性視點，女性自身的力量相對弱化。例如對塔克拉瑪干藏民的拍攝，或多或少依傍陳丹青對這一題材的現實主義表現方法，但已表露



邢丹文：《我的性別是女人》(1995.9)

着這位自立的女攝影家潛沉的才力，且表現對少數民族女性(那一邊緣中的邊緣身位)現實處境的感悟。近幾年，邢丹文的女性意識十分自覺地閃現。鏡頭之下，當世的女性處境的變異得以微妙的揭示，有「主義」的女性攝影藝術在她的驅動下開始發動。她特別選擇最能表現女性身體的孕婦為拍攝對象。邢丹文透過女體的巨腹、豪乳、豐臀或妊娠、分娩，並非僅僅炫示兩性性徵的差異，而是通過這種差異來強調社會存在和文化存在的雙重權力。例如在有國旗和毛像的私密場景中的孕婦，即以觀念性賦予符號的能指運作，被「計劃」着的生命同樣在本真與非本真的對立下得到視覺闡釋。在邢丹文刻意表現承傳生命的主體——《我的性別是女人》系列作品中，女性挺凸起倔強的腹部，坦然裸裎乳暈潮紅的健旺。邢丹文對女體的表现並不刻意於光線雕琢的性感方面，她的作品明顯區別於那種燦爛而

泛浮的「女裸寫真」一類的東西正是對情緒的捕捉，這使邢的作品獲致有深度的、可細讀的精神分析的內容。

與邢丹文秉持以性別身分觀照女性身體的文化處境相互呼應，唐小梅近兩年的攝影創作十分珍視自然與女性的宗教聯繫，只不過宗教意識或宗教情懷的內在化，已然融滲於主體的母性視野。對大地和孩子的情感寄寓，在她的《孩童》系列作品中展示着想像力重新建造的感性形象。在父權制技術權威主義的宰制下，大地作為永恆的母性秩序象徵已不復存在浪漫的抒情審美意象。照片所揭示的現實經驗，一方面是未經雕鑿的質樸即孩童本身，更重要的另一方面是大地被剝離超驗觀念而遭受的扭曲，或者說孩童即大地的見證和深層的漠視。他(她)們呈現在圖像中的微笑和啼哭、嬉戲和流離，鮮明地表徵着宗教感性中的那種人與神性分離的惘然和孤獨，而這些仍會使主體母性的脈搏加

快，仍會告訴男人和女人，我們為何來到此在，混迹於人世。

由此，我們有理由認為，有「主義」的女性攝影藝術在90年代的大陸女攝影家中開啟了封閉之鏡。在邢丹文和唐小梅之先，就有李梅、王苗、王小惠、黎安琳等人的實驗性的衝創。而在男性的「影眾」世界裏，她們仍然（儘管）顯得形影茆茆但卻卓然獨立，並且將女性經驗放回到歷史中，使女性藝術的潛歷史的表達與延續成為可能。

關注社會下層的寫實攝影

袁冬平和孫京濤承襲社會寫實攝影精神，關注貧弱者和下層社會人們的生存處境。這一流派可追溯到英國十九世紀70年代社會改革家巴納多博士 (Dr. Barnardo)、湯姆森 (John Thomson)、史密斯 (Adolphe Smith)，他們的代表作品是《赤貧孩子之家》(*Home for Destitute Boys*)、《倫敦街頭生活》(*Street Life in London*)。二十世紀初至30年代社會紀實攝影在美國得到長足發展，如海因 (Lewis Hine) 拍攝貧民窟和童工，意在「揭露那些應加糾正的東西」，引發公眾輿論。這些攝影家兼具社會學家身分，攝影的紀實功能和社會批判功能在他們的志業中相得益彰。

袁冬平的鏡頭曾十分關注「病院」，寫照着特定境況中精神癡狂者被禁錮的狀態，顯示非理性與秩序的對位。離開「病院」之後，袁冬平攝拍了《窮人》系列。如果說由於物質匱乏

造成的精神萎頓是「窮人」們的反證，那麼富人的淪落又何嘗不是這一反證所重疊的源點？這無疑是一個被動式的癡狂語態，它迂迴標示出時代的症候，世界扭曲着被套入另一個夜晚的鏈環之中。

孫京濤持續三年拍攝北京幸福街街景，那裏長年駐紮來自全國各地的上訪者。上訪者的種種情態和形象，使得以《幸福街》命名的作品具有極大的反諷意味。這些照片對人性的敘事，建立在他所打開的蒙蔽視界。像袁冬平圍繞精神病患者這一徹底邊緣化的群體所展開的系列拍攝那樣，一種潛隱的關於人的異化狀態的成因關係被深刻地暴露。雖然，我們只能將袁和孫的照片作為藝術品來進行闡釋，然而，也正像福柯所言：「藝術品與癡狂一起誕生和結束的時刻，也是世界發現自己被那件藝術品責難，並對它的形成感到負有責任的開始時刻。」

此在的歷史所追問的永恆問題是「人是誰？」，新一代攝影家「為其所是」的視覺回應可能是瞬時的，但卻必然與這個永恆的追問共生於斯，以至自身變成塵封的見證。這便是攝影的藝術本真，這便是攝影的榮耀。

島子 詩人，也從事文藝批評，現居北京。著有《島子實驗詩選》，並翻譯《美國自白派詩選》、《後現代狀況：關於知識的報告》等著作。