



病城-喜宴 摄影 陈家刚



## 走向“后纪实”

To Post-non-fiction □高名潞 Gao Minglu

*As a matter of fact, the photographic works that truly record the actual events since the 1990s are hardly available in China. What really record the actual events are the videos, experimental movies and even paintings which made their debut in the early 1990s.*

为什么是“后纪实”摄影？“后纪实”首先是针对“纪实”而言。我们都知道，中国当代最早的纪实摄影可以追溯到1970年代的“四月影会”的作品。“四月影会”成立于1979年4月，它的发起者是李晓斌和王志平。李晓斌不但是四月影会的主要发起人，同时也被认为是中国新时期纪实摄影的创始人之一。从1975年，他开始陆续记录各时期具有时代标志的事件。1977年，他拍下了代表作，这张照片直到九年后才公开发表，被认为是中国纪实摄影最早的最具代表性的作品。其中李晓斌从1976年到1979年，拍摄了大量的作品，这些作品记录了大量的社会和历史事件，显然这时出现的纪实摄影是对宣传性新闻摄影的逆反，表现了对再现社会真实的渴望。

1980年代先锋摄影的主潮是观念摄影，这种观念摄影的创作目的不是再现某种社会现象和可视现实本身，而是诉诸某种哲理和观念。八十年代的《摄影》杂志是这种观念摄影的一个重要窗口。观念摄影的角度和摄影作品的直观性往往带有一定的抽象性。由于八十年代中国的文学和艺术普遍受到荒诞派和超现实主义的影响，所以这个时代的摄影作品也或多或少地受到了这方面的影响。所以说，相较而言，1980年代的摄影应当属于中国现代主义和精英主义的范畴。尽管，1980年代的摄影更多地被认为是本土现代性的产物，不像1990年代以后的中国摄影作品那样明显打上了欧美后现代主义的烙印，挪用、拼贴和数码虚拟的手法在1990年代以来的所谓中国摄影作品中明显占据主流。但是，就观念表现这一点而言，1980年代的观念摄影深深地影响了过去十几年中国当代摄影的创作。

其实在1990年代以来的中国摄影作品中，很难找到真正的纪实性的摄影作品。真正表现了纪实性特点的是1990年代初开始出现的录像、实验电影甚至油画作品之中。比如，吴文光拍摄圆明园画家村的小电影，贾樟柯早期（《小武》之前）的电影，以及刘小东的油画等。从叙事方法的角度讲，他们的纪实性可以被看作是对1980年代的观念性的悖反；而从叙事的文化和题材的角度看，1990年代的“纪实”意味着艺术家和导演更加关注身边可以注视和可以触摸的“微不足道”的事物。所以，艺术家的镜头、透视和笔触也就更加经验化，避免主观强加进去任何先入为主的观念。这种建立在“此在事实”的经验主义基础之上的纪实电影和绘画必然走向一个“快照”模式的极端。因为，只有用快照才能“忠实”地、不加构图和干预地、没有先后逻辑和推理地将眼前的事物“直接”摄取下来。这里说的“快照”是指方法论意义的概念，不是指现实中的旅游快照或者新闻抓拍，那种技

术意义上的快照。相反，贾樟柯的电影常常用长镜头拍摄对话或者一个动作，目的即在于尽量避免观者对摄影操作的联想，同时也证明拍摄对象此时此刻的真实存在。换句话说，镜头就是纯真之眼，镜头就是真实。而这正是通常我们所说的“快照”的直接目的。

1990年代的实验电影，包括一些艺术家的录像作品在早期确实产生了“纪实”性的作用，它的简朴、直接、和不加修饰的“快照”方法与艺术家所表现的中国农村向城市转型时期的下层人的生活原型以及平民意识是统一的。但是，这种纪实很快地走向了时尚，其中一个主要的原因是中国的都市生活本身已经被时尚化，即被千篇一律化。简单地说，就是很难再发现特殊的、属于个人的故事。所以，纪实电影和摄影中的那些个人故事其实都具有极大的普遍性。所以，贾樟柯的《三峡好人》虽然关注了底层人的喜怒哀乐，表现了人文的一面，但是，由于没有经过深入的社会考察后，对三峡人搬迁生活的特殊性、历史性和本质性有深刻的理解，所以只能讲了三个任何人都可以编纂的家庭故事。叙事不但缺乏题材的更新，同时也没有对情节逻辑和叙事语言的深入推敲和洗炼。似乎三峡生活本身就是鲜活的、所以纪实本身就是价值。既然生猛、粗糙、不完整本身就是现实社会转型的特点，那么“快照”本身就永远是合理的和有效的。在过去的十年中，这种懒惰的纪实电影和摄影留给观众更多的是表现都市生活的时尚手法，不是发人深省的残酷现实本身的。

另一方面，1990年代中以来，受到后现代主义影响的观念摄影则更关心如何把现实符号化，他们通过选择带有历史或者政治意义的场景以及对这些场景具有颠覆意义的人物或者事物拼合在一起的手法去“再现”社会和现实。这种观念符号的摄影与其说是对现实的再现，不如说是对现实的异国情调化，它是对市场甚至某种政治视角的讨好。实际上，它仍然是“政治波普”所研发的投机主义的继续。所以，上述的“纪实”影像和符号影像作品其实已经和再现现实没有什么本质性的关系，

现实在他们的作品中只是作为纯粹的题材而出现的，现实成了异国情调的（无论是政治的或者都市风情的）陪衬。

目前，不少愿意有所突破和创新的艺术家，都认识到了这种庸俗纪实和符号泛滥的弊端，并且在自己的作品中恢复寻找真正的纪实，目的是真正地再现现实。陈家刚、渠岩和何崇岳最近创作了一系列新作品。虽然，这些新作品今后的发展走向，在面对市场和受众之后会有何变化，这些还有待观察，但是，我从他们的作品中看到了一种我把它叫做“后纪实”的新倾向。为了扭转上述纪实摄影和符号摄影的弊端，陈、渠、何的“后纪实”试图把纪实推得更远，更实在、更深入、更理性，更有社会责任感，从而摆脱目前的所谓纪实影像的“快照”观念。所以，在如何记述现实这一问题上，渠岩、陈家刚和何崇岳都有自己的独特思考和方法。

其中，一个最基本的方法就是，这种“后纪实”必须建立在深入的社会考察的基础上，所以，后纪实就是“考察纪实”。考察和快照都是在场，但他们有本质的不同。前者是全程在场，后者是瞬间在场。前者追求本质，后者追求偶然。

选取一个最迫切最感兴趣的社会问题，并把它作为自己拍摄的题材进行实地考察是必要的。渠岩走访调查了级别不同的办公室，以及大大小小的办公室。用办公室这个具体的空间折射当前经济体制和权力的现状。但是，渠岩并不满足于将办公室简单地摆拍为某种权力符号，相反渠岩注重的是办公室的具体历史。在经过对不同阶层的办公室进行调查后，渠岩了解到每个办公室以及那些曾经在这里“办公”的人们都有自己的故事。这故事通过可视的空间形象，比如办公室的摆设，以及看不见的时间过程，比如，每个办公室的变化过程所展示出来的。这就是渠岩的作品所要揭示的社会现实。

与“快”和“便捷”反其道而行之，何崇岳有意选用老式摄影棚里用的那种陈旧的架式照相机去拍摄偏远地区的宣传画。目的是通过手动调节，镜头能够把留在





#1



#2

宣传画墙面上的岁月痕迹都毫无遗漏地拍下来。本雅明曾经说过，越晚近也就是越“发达”的照相机越容易失掉拍照对象的历史“余辉”(aura)。而早期的那种蒙着布的盒式照相机恰恰由于曝光时间长，所以能够保留那种历史余辉，这就是我们看到老照片总会有一种“怀旧感”。何崇岳为那些边远村落的宣传画“立像”或者“树碑”显然不是因为他对这种有点民俗风情的现场感兴趣，他的目的是要再现这些地区多年的历史。

陈家刚不象渠岩与何崇岳那样带着一个具体的题材考察，但是，由于他是一位活跃的建筑师，对都市的各种病，特别是都市病态发展带来的人和自然之间的扭曲关系有着直接的感悟和体会。陈家刚正是出于这样的忧虑，抛弃了当红的设计师行业，转向摄影，试图用这种形式去再现揭示这种社会病。但是，陈家刚并没有停留在快照般地拍摄商厦大款、失落民工或者开盘仪式等已经司空见惯的“目击在场”似的“纪实”影像方法，相反，他有意避开这种运用“现成品”一样的懒惰手法，尝试从重新组合可视空间的角度再现现

实。陈家刚受到中国古代绘画“千里江山”和《清明上河图》的散点透视的启发，把电脑虚拟的手段和中国传统透视美学结合起来，创作了一批具有宏大景观的都市风景和生活现场的照片。这不是“为散点透视而散点透视”的形式游戏，散点透视的运用是为了具体揭示当下都市建设的那种“可让江山水倒流”的新荒诞现实，或者展现病态场景。陈家刚作品中的“散点”是一种理念和视觉、在场和场外互动的结构性“铺排”，它基于对现实的洞察，而不是对在场的简单观察。

所以，“后纪实”影像在表现现实的时候，注重现实的历史根据，在拍摄“在场”的时候，艺术家的大脑须了解“在场”和“场外”不可分割的上下文关系；“后纪实”是理性的，它认为理性的价值在于它可以引导观众超越感官愉悦，从而直达事物本质；“后纪实”因此是反形式主义的，它秉承人文主义和批判主义的现实态度，其根本目的是诉诸人性的真、善、美，揭露任何伪装形式的假、恶、丑。“后纪实”在人道关怀这一点似乎又回到了“四月影会”的纪实摄影，但是，“后纪实”不再相信类似新闻照片那样的单幅图像的力量，因为我们曾经受到了太多的叙事欺骗。后纪实相信理性、相信结构、相信作品和外在现实的关系甚于相信作品本身。

摒弃目前摄影中所谓的“在场”纪实和符号拼凑，“后纪实”作为一种既具有方法论探索的动力，也有人文批判的热情的艺术倾向不仅仅出现在摄影领域，在其他影像、绘画甚至建筑中都已初露端倪。

▼  
As a matter of fact, the photographic works that truly record the actual events since the 1990s are hardly available in China. What really record the actual events are the videos, experimental movies and even paintings which made their debut in the early 1990s.

#1 权利空间 摄影 渠岩  
#2 卧室NO.2 摄影 张楚祥

## 美术界的强势媒体 艺术家的知心朋友

国内统一刊号：CN33-0071

邮发代号：81-10

国外发行刊号：4773D

网址：<http://www.zjonline.com.cn>

E-mail: [msb@zjnews.com.cn](mailto:msb@zjnews.com.cn)

逢周六出版

4开40版

全彩印刷

全年征订价124.8元

每月征订价10.4元

中国美术学院和浙江日报报业集团主办  
国内唯一的全国性美术专业报纸  
全国各地邮局均可订阅

CHINA ART WEEKLY  
艺术报

网络周刊：<http://www.msbw.com.cn>  
获准向境外发行，并已上网。  
内容丰富，信息面广，时效性强。

地址：浙江省杭州市体育场路178号《美术报》社  
邮编：310039

发行部：0571-85310358 85100446

编辑部：0571-85310352 85310336

广告部：0571-85100445 85310359

传真：0571-85310363