

影像公共性对精神归属感的颠覆 抑或纪实摄影的焦躁与惶惑

杨新磊, 王继武

(西安建筑科技大学, 陕西 西安 710055)

摘要: 纪实摄影陷入了深重的危机, 本体的含混却又了遭遇“观念摄影”尤其“纯摄影”等当代影像艺术之围剿, 酷似全球化世纪荒凉中建筑学的内忧外患。影像人文归属感的迷失, 源于摄影家对纪实摄影认同感的阙如。笔者愿美与善回归海德格尔之“本真”, 在公共性的“无物之阵”中探询自我的归属感, 在现代性构筑的空间诗意地栖居, 策动一次拯救人类灵魂的精神突围。

关键词: 公共性; 危机; 现代性; 全球化; 海德格尔; 认同感; 归属感

中图分类号: J 402

文献标志码: A

文章编号: 1008 7192(2011) 02-0047-06

The Discussion of the Sense of Belongings Overtaken by the Publicity of Visual Images

YANG Xin-lei, WANG Ji-Wu

(Xi'an Univ. of Arch. & Tech., Xi'an 710055, China)

Abstract: Documentary photography has immersed into a crisis deeply, where the entity is so ambiguous as to lose its identity due to a surge of works of contemporary image art, like the “conceptual photography” or even the “pure photography”. Likewise the architecture is challenged home and abroad with the cultural assimilation trend in the globalization. The humanist sense in those visual images has been disorientated owing to less identification of photographers with documentary photography. The paper expounds the possibility to restore beauty and virtue in the “Authenticity” by Martin Heidegger, discover one's sense of belongings in the chaotic publicity, and arouse a spiritual breakout in the poetical context of modernity.

Key words: publicity; crisis; modernity; globalization; Martin Heidegger; identity; sense of belongings

摄影的本质决定了很多摄影理论不可能一成不变, 它甚至只可以和某种特定的哲学结合,

而不是之前普遍熟识的论调, 这其实是一个相当艰巨的任务。回顾我们一直以为天经地义的那

*收稿日期: 2010-10-15

作者简介: 杨新磊(1974), 男, 陕西宝鸡人, 西安建筑科技大学建筑文化专业博士研究生, 首都师范大学科德学院副教授, 研究方向: 广播电视艺术学、电影学、传播学等。

些思想,包括唯物与唯心、辩证法尤其科学世界观,这些学说将世界定性为可以直接解释的,可以轻松认知的,甚至承认人是世界的必然存在和当然主人等,置之于全球化语境附庸,着实可怕。因为,不经自己的深入思考,习惯性地承认别人尤其传媒热捧的思想,是不是有点麻木? Kuhn(库恩)所谓“范式(Paradigm)”,就是这种描述,不怕之前的体系被颠覆,关键不是为颠覆而颠覆;如果颠覆可以产生一种有益的 *Verfremdungseffekt*(陌生感),从而重新回到问题之原初,这或许会走得更远。

一

本身就无边界的当代艺术,在1990年代后期出现以摄影手法为媒介的当代影像艺术,且有日益普泛之势。这种方式最早源于对于行为艺术的纪录,后来,一些艺术家在这种完全单纯的纪录中,发现摄影媒介可以产生独立的艺术效果,强化原创行为的视觉效果。所以,其艺术思维绝对不是影视性的,亦非摄影文学之取向,而是架上油画式的,摄影不过是一种色彩语汇,类似国画众多皴法之一。数字影像技术也广泛应用在其中,艺术家利用它来拼接、构成一次摄影所无法完成的超现实场景,他们或许有意秉承1920年代欧洲超现实主义电影尤其 Robert Wiene(罗伯特·威恩)的 *Das Cabinet des Dr. Caligari*(《卡里加里博士的小屋》)、Salvador Dalí(达利)与 Luis Bunuel(布努埃尔)合作的 *Un chien andalou*(《一条安达鲁狗》)之精义。所以,当代影像艺术是一种多媒体艺术,一种数字媒体艺术,和原来意义上的摄影并无工艺上的必然联系。一些艺术家因为一时找不到完整定位自己作品工艺属性的准确语言,恍恍间暂且名曰“新摄影”、“先锋摄影”、“前卫摄影”等^{[1]38},这些乌龙混杂、模糊错糅的称谓引致长时间的批评与误会。市场已将这种艺术和摄影紧紧地绑在一起,导致公众误读连连,这非常不利于批评家对该类艺术的匡正。由于这种艺术带有强烈的观念特征,目前学界较为公认的称谓是“观念摄影”(I-

deal photography)。需要指出,如果摒除其中的数字合成技术,只是设计、摆布、化妆和装置,然后是摄影并直接呈现的,这个称谓还具有比较科学的合法性;如果其间掺杂后期的数字拼接、置换背景和修改原始素材等人为动作,还是称其为“当代影像艺术”更为准确。之所以强调“影像”二字,是因为所有的技术改动都是建立在最早由照相机所获取的原始影像基础上的——这是根本区别于绘画的基准点。

“当代影像艺术”和“观念摄影”从艺术发展的创新性看,是最具当代性的艺术样式,但当代性的意义应该更多的指其思想性。从这一维度来审视这两种艺术现象,答案似乎并不尽人意。艺术如果不能勇敢地回应现实,以丰富的人文方式对社会生活进行参与,那么这种艺术是不具有真正的当下性的,遑论当代性?

当然,求美的艺术,其发展之路具有自足的内部方法,以应世界之嬗变,但如果她失去历史与现实的依托,则必然缺少震撼人心的力量,其方法的当代性也必然大打折扣,还会掉进形而上学的陷阱。在目前的纪实摄影中,依然不乏这样的符号,如“文革”记忆、毛泽东像章、中山装、红卫兵等,还有做作的底层程式化动作、做沉思状的民工或灵魂出窍的新新人类的稚嫩表情,一种新的陈调在市场的推动下快速地形成。对于中国不得不面对的全球化问题、贫富差距问题、环境问题等,此等艺术都缺少应有的关注和回应,这些都暴露出所谓的当代影像艺术和观念摄影的精神贫血和人文畸变。

可见,中国没有“纯摄影”(Pure photography),摄影史不需要纯摄影。人的本质上的恶与善只要共存一天,摄影就不可能纯。不由地,笔者想起了海德格尔在《林中路》中关于希腊神殿的描述:

“一座建筑,一座希腊的神殿,无所描绘……正是神殿的矗立,第一次把路径与关系结合起来并集结于周围。其中,生与死,灾难与赞美,胜利与耻辱,忍耐与衰亡获得了人生的意义。这一开放联系结构的有序延展构成了一个历史性民族的世界。只有在这样的延展中,这个民族第一次

返回自身去完成它的使命。

矗立于此,神殿落置于岩石之上,将岩石的神性从重拙自发的支撑中张扬出来……希腊人称这种在自身和他物的呈现为 *Phusis*,它同时也澄清和阐明了人之定居建立在什么之上和什么之中。我们称这样的场地作“大地”。这个词并不意味着存储于某处的物体和事情,也不是天文学概念上的星球。大地是涌现的事物返回之处,地庇护它们免受侵害。对于涌现的事物,大地是一处庇护所。神殿的矗立,缔建了一个世界并将这个世界置回大地,大地自身借此而成为孕育之地……神殿,矗立于此,第一次赋予物体以自身的形象,并使人们自省其身”^{[2]15}。

在《艺术作品的起源》一文中,海德格尔用这段关于希腊神殿的文字来揭示艺术作品的本质:艺术作品不是“再现”什么,而是“呈现”什么。这个被艺术作品呈现的“什么”,海德格尔称之为“本真”。作为艺术作品,希腊神殿所呈现的“真理”是——它使场地和周围的物体“第一次真正呈现也其之所是”,赋予它们(包括纪实摄影在内)以意义,它“缔造了一个世界,并同时将这个世界的置回大地”。值得注意的是,海德格尔多次提及“矗立于此”,这四个字具有特殊的意义,它清楚地表明神殿的出现是有一个特定的地点(即当代性)的。至此,我们不仅遇到了天、地和神灵,而且最终返回自身。天、地、神、人的一体性正是海德格尔“存在”理念的核心。

人,在摄影中占三分之一而已,镜头的光学语言、个体的社会身份和个人的自觉自我三分天下,人何以单独地遮蔽得了摄影?人文摄影素来是摄影的重中之重,所有大师几乎都涉足人文摄影,这些图片型哲学家、视觉类思想家千方百计回避政治,但无时无刻不政治,他们最终都怯懦纪实摄影。因为,摄影只有两种身份选择,要么承担造物主的委托,人成为摄影一部分,成为客观的一部分;要么将摄影视为自己的工具,创作自己的所谓摄影作品,自用于心灵安慰或者美学散步。这两类身份,非摄影独有,任何艺术都可以达到这种目的,譬如电影与电视,建筑亦可。

二

摄影的现代语言或云现代摄影语言学,内涵互叠,主次不清,混杂着双重视觉效应,在摄影者“再观(*Re seeing*)”和读者“再再观(*Re re seeing*)”中回归本原,由此实现隐喻甚或转喻。镜头的光学语言清除了可能存在的障碍,实现形式感的最大需要,真实的“真实”和“真实”的真实体现为如此简单的陈述:如果你有足够说服力证明这就是真实,那它必然就是客观真实。主层的图语和次层的暗示交织呈现其动机,主题、方向、结构、秩序感直至归属感,这就是纪实摄影的高级对抗性对话,不是硝烟弥漫才是对抗,才是人文关注。我们——当代摄影师尤其摄影学者,在艺术传播的风景中,被两种眼神凝视:生活的状态被强迫,它们同样不硝烟弥漫,但却是如此阴暗地打量着我们,都是那样冷漠,那样旁观,却又主动异常——这就是真实;近在眼前的控制着我们的眼和远在透视极点偷窥的眼,同谋般地协作,狡黠而狐疑,用束束目光捆绑我们,直勾勾地令人想起胡武功先生的《麦客》。

归属感,是一个对于人和艺术尤其建筑都具有重要意义的概念,它体现了人对场所的依赖,来自人在场所之中的“安详存在”。归属感的获得,包含着两个相互独立、相互联系的心理过程,即认同感和方位感:方位感让人获知“他在哪儿”,认同感帮助人理解“他如何在那儿”。如果说定居的概念揭示了人与场所的基本关系,那么,归属感及其包含的这两个心理过程则解释了这种关系是如何获得的,这就是纪实摄影的过程与文本给予我们的真切身受。

方位感,使人能够辨别方向,确定位置,知晓自己置身何处,是归属感的前提和基础,是人理解场所,掌握场所的开始。方位感的获得,依赖于环境的结构和特征。在 *The Image of the City* (《城市意象》)^{[3]20} 中, Kevin Lynch (凯文·林奇) 把路径、边缘、区域、节点、标志作为形成方位感的基本元素,酷似光圈、焦距、速度、感光度、色温与胶片等摄影元素。这些元素,在知觉上彼此

关联,形成一种具有特征的空间结构,即“环境意象”^{[4] 619-622}。凯文·林奇称这样的环境具有较强的“意象性”,胡武功等人的《四方城》^{[5] 6}的“意象”必然使其直指古城西安。

认同感,是人对场所特性和意义的感知,它是一种更为复杂和综合的心理过程。人对场所的感知可能来自场所的整体气氛,也可能来自某些局部和细节。场所的特性可以是形态的,也可以是色彩的、声音的甚至气味的。人对场所的认同感可以来自最不经意的细微之处,只要它的特性曾经被人体验,与人的生活相融合,它便有了意义。

方位感和认同感,是构成人存在于世的两个基本方面,二者相互独立,但又互为联系,缺一不可。方位感是前提和基础,认同感则直接引发人对场所的归属感。需要指出的是,现代传媒同质化(Homogenization)发展中的一个严重负面效应就是导致场所感和归属感的沦丧。传媒策划和传媒设计,或以制片人的乌托邦理想为依据,或以功利的经济效益为目标,很少与传统经验中的方位系统发生关联,而单一的价值取向和社会化的工业生产使得传媒从整体到局部都被模式化和标准化了。在这样的传媒语境中,人们不知置身何处,无从确定自己的心理归属和文化认同,其极端化的结果就是场所的沦丧,存在的危机。

纪实摄影从现实主义向批评性艺术转捩后,摄影家的图片包括影像更容易被前卫艺术家认为是“焦点访谈”——一个同质化的媒介聚焦。显然,一个再差的“焦点访谈”也要比再好的“无聊艺术”好得多,无聊艺术最多是寄生在前卫艺术下的审美功利主义,而“焦点访谈”来源于社会的公平与正义。正像公正永远不会过时那样,批评性艺术也不会过时,“那些再现直接影响人类生存、发展的事物的影像,那些再现普通人生存状态、揭示人性的影像”永远不会过时——纪实摄影永远不会过时。纪实摄影的批评性,实质是通过对艺术形式的解放来体现艺术家的自由表达,这种艺术形式,当然可以用前卫艺术的图像拼贴,可以用图像代码,它也要告诉观众,这社会

到处都是艺术,就是看能否发现它。

摄影史是温情而理智的。Atget(阿杰特)是早期进行纪实摄影创作的大家,他以客观冷静的态度深入刻画了巴黎的大街小巷,那些作品在他死后成为伟大的摄影艺术和珍贵的巴黎历史文献。之后,美国的FSA为纪实摄影创造了辉煌的历史,也为传统纪实摄影确定了注重人文关怀和关注社会现实的基调。Joris Ivens(尤里斯·伊文斯)也是那个时期出现的杰出的摄影师。蓝格用她真挚的情感拍摄那些充满苦难的人们,照片里饱含着她深沉的怜悯和同情。她的作品力度,来源于她的情感的力量。伊文斯是个特例,他没有像其他摄影师那样拍摄底层的具体生活,而是拍摄了他们的生活空间——生活的场所尤其是其栖居的建筑,并且始终秉持着冷静客观。后现代使纪实摄影也带有了后现代特征,即一种个人的主观的、去中心的和解构传统形式和意义的方向,像Sally Mann(萨丽·曼)与Larry Clark(拉里·克拉克),他们是从纪录个私生活开始摄影的,自己成为被拍摄的对象,从而区别于传统意义上的以第三者视角拍摄的纪实摄影。直到现在,这种纪实摄影依旧是摄影思想赖以成长重要土壤。无论那类纪实摄影,均必须回答如何面对中国社会的现代性(Modernity)这一基本命题,因为,这一命题关乎着纪实摄影的哲学品格乃至哲学生命。

三

现代性首先不是一个艺术学命题,更不是一个传播学概念。英国社会学家Anthony Giddens(安东尼·吉登斯)称现代性是“一种社会生活或组织模式,大约17世纪出现在欧洲,并且在后来的岁月里,程度不同地在世界范围内产生着影响”^{[6] 187}。现代性涵盖的内容涉及伴随着启蒙运动、工业化和民主化的进程遍及全世界的政治、经济、文化、价值观念乃至人类思想的全面变革。现代化(Modernization)的过程,是一个极其复杂的社会现象,它的目标有两个:一是脱离王权专制的政治变革,即民主化;另一个是由产业革命

开始的经济变革,即工业化。现代化是与资本主义世界体系尤其民族国家、政治权力结构、自由民主以及理性的回归密切相关的过程。

摄影的现代化只有一条路可走,那就是重新回到摄影本体,走向现实历史主义纪实摄影。在中国,这一脉络彰显为北京“四月影会”后期的李晓斌、稍后广州的安哥和陕西的胡武功、侯登科等人的前仆后继,以及1986年北京“十年一瞬间”和1988年“艰巨历程”现实主义摄影展之后续篇章,在这个线性时间的逻辑中,中国纪实摄影的现代化日益深刻。这条路,不但能彰显摄影的现代性特质,更能体现摄影媒介的社会功能,凸显比较全面的摄影现代性。这个方向的摄影,比较紧密地参与到了整个中国的现代性转折,以摄影独特的镜像作用,利用大众传媒对社会历史生活加以影响。同时,它也是更深意义上的对长期集权控制下的宣传摄影的反拨。自从摄影术进入中国,摄影一直受到来自两个方向的掌控,一是有闲文人的以传统花鸟、山水画为底蕴的吟花弄月(如郎静山),一个是因激烈政治斗争统辖下的政治宣传摄影(如吴印咸@延安摄影团)。在这两个方向的挤压下,纪实摄影从未获得过真正独立,从来都不能回皈作为社会个体观看、记录的主体身份。所以,走上现代化之路的纪实摄影,自然就具有划时代的意义。纵观1980年以降的纪实摄影,中国的摄影获得了从摄影术传入中国之后真正本体意义上的自主发展,展示了摄影作为现代媒介的各种可能和潜质。不管摄影以什么样的口号标榜自己的“现代化”,其充满活力的蜿蜒之路就是中国现代化不可或缺的一部分,是中国本土语境中的现代摄影运动。

现代性的动力来自三个主要源泉:第一是时间和空间的分离。这是在无限范围内时空延伸的条件,它提供了准确区分时间-空间区域的手段。第二是Dehydroregion(脱域)机制的发展,它使社会行动得以从地域化情境中提取出来,并跨越广阔的时间-空间距离去重新组织社会关系。第三是知识的反思性运用。关于社会生活

的系统性知识的生产,本身成为社会系统之再生产的内在组成部分,从而使社会生活从传统的恒定性束缚中游离出来。从现代性的定义和内在特征中,我们不难看出其潜在的普遍主义倾向。随着17世纪以后地理概念的转变,信息技术急速发展,现代科学作为一元性的真理在世界范围内传播,贸易和货币体系日益国际化,政治体制、意识形态、价值观念在趋于同一。在最近的两、三个世纪,空间概念上的世界被加速地压缩,全球化(Globalization)成为各个领域必须深察的一个命题,纪实摄影本身迅速而矛盾的裂变已经成为世界全球化的一部鲜活影像志。

作为一个概念,“全球化”指的是世界的压缩,或认为世界是一个整体的意识的增强。在此,笔者仍然愿意引用安东尼·吉登斯对“全球化”的定义:“世界范围内社会关系的强化,这些关系以这样一种方式将彼此相距遥远的地域连接起来,即此地所发生的事件可能是由许多英里以外的异地事件而引起,反之亦然”^{[6]260}。很显然,这与他曾经提出的“现代性的四个基本制度特征——社会监控,社会资本主义,社会军事权力和社会工业主义”分别对应。全球化就是现代性从国家扩大到世界,它是全球规模的现代性,现代性内在地指向全球化。全球化的今天,摄影的出路,除了纪实摄影,还有什么?

现代性和全球化,有助于我们正确理解后现代文化的工业性与地区性的关系。虽然,相对于现代性中的普遍主义和单一性,地区性表现出抵抗的姿态和批判的精神,然而它却必然以现代性为情境和前提。只有在现代性和全球化的视野中,地区性的积极意义才能显现。在孤立封闭的环境中或狭隘偏执的观念下片面强调地区性,只能导致狭隘的民族主义。当全球化已经成为必然时,拒绝交流、自我封闭无异于放弃发展的机会,扼杀地区传统的生命。事实上,只有面对现代化的“无物之阵”和全球化的汹涌潮流,摄影人乃至所有艺术家才能真正意识到确立自身独立的必要性与紧迫性。

参 考 文 献

[1] MICHAEL R. P. The Focal encyclopedia of photography: digital imaging, theory and applications, history, and science[M] . Focal Press, 2007.

[2] (英) 海德格尔. 林中路[M] . 孙周兴, 译. 上海: 上海译文出版社, 2004.

[3] (美) 凯文· 林奇. 城市意象[M] . 方益萍, 何晓军, 译. 北京: 华文出版社, 2001.

[4] WILL S. “ John Beasley Greene,” Encyclopedia of Nineteenth Century Photography[M] . New York and Oxford, England: Routledge, 2007.

[5] 侯登科, 胡武功, 邱晓明. 四方城[M] . 西安: 陕西人民美术出版社, 2009.

[6] (英) 安东尼· 吉登斯. 现代性的后果[M] . 田禾, 译. 南京: 译林出版社, 2003.

(上接第 46 页)

(2)“ 诗意安居”。“ 安居” 有三层含义: 其一, 满足人生存的生理需求, 为人们提供一种能够安身立命的住所。其二, 满足人的社会生活需求, 有利于人们过一种和平的、安定的、有尊严的社会生活。其三, 满足人的精神需要。建筑要有文化内涵, 使人得到美的享受。

“ 诗意安居” 是“ 安居” 的最高境界。所谓“ 诗意安居” 就是要求绿色建筑应当回归自然, 融合

入自然, 创造一种充满诗情画意我们自然情趣的绿色家园。使生活在其中的人们能得到一种生命情感的寄托、表达和归宿。

我们团队对绿色建筑人文理念体系的探讨只是一种初步的尝试, 其目的在于抛砖引玉, 期待更多的理论工作者关注和深化对绿色建筑人文理念的研究, 为我国绿色建筑事业的健康发展做出积极的贡献。

参 考 文 献

[1] 国务院. 关于印发节能减排综合性工作方案的通知[EB/OL] . [2007-06-03] . 中央政府门户网站, www . gov . cn.

[2] 胡鞍钢. “ 中国之路” 的创造[J] . 瞭望, 2007, (41): 27- 28.

[3] 吴良镛. 中国建筑文化的研究与创造[M] // 沈福煦. 中国古代建筑环境生态观. 武汉: 湖北教育出版社, 2002.