



贺延光 摄



卢 广 摄



陈 曼 摄

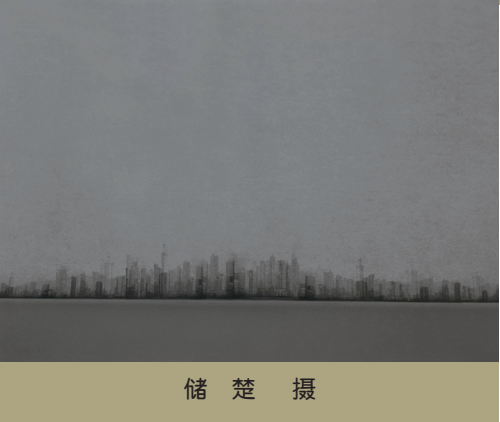


娟 子 摄

娟 子 摄



陈 曼 摄



储 楚 摄

如果从哲学的范畴讨论摄影,当下的中国,除了大众化的沙龙式唯美主义的摄影娱乐之外,专业层面上的摄影大致可以分为三种形态:新闻纪实类、艺术观念类以及商业时尚类。

### 方式一:新闻纪实类摄影

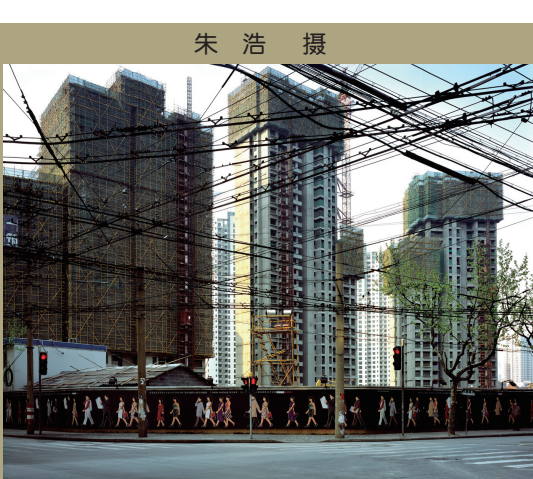
摄影的第一种存在方式,自然就是从本体论的角度,坚守摄影对于客观现实记录的底线。也就是说,在新闻摄影和纪实摄影的范畴,现场目击和尽可能的客观呈现,是摄影区别于其他任何一种媒介的关键点所在。正是因为有了摄影,这个世界才在真正的意义上成为可以通过视觉“触摸”的真实存在——尽管这样的真实多多少少也离不开主观的介入(但是更看重其主观介入的批判力量)。对摄影本体语言的苛求,自然越纯粹越好。从这一层意义上说,摄影成为世界的“镜面”无可厚非。我曾在《都市的灵魂》一书中写到的“可惜那时候还没有摄影,于是我们只能想象苏格拉底在城市街头雄辩时的模糊身影,或者猜测最早的奥林匹克的勇士们如何角逐在竞技场之上……”就是这个意思。在当下中国,除了主流的新闻纪实类摄影以及以贺延光为代表的以影像切入政治敏感问题的实践之外,我们也许更应该关注一种称之为“灰镜头”的社会目击——和一般的社会热点、焦点问题和突发事件有所不同的是,“灰镜头”作为社会良心的一种镜像,对唤醒社会良知以及“辅政”具有更为积极的作用。几乎所有人都应该记得上世纪90年代那个贫困女孩明亮的眼睛——解海龙拍摄的那些在极度贫困下依然没有放弃读书的孩子,以“希望工程”的名义对于贫困地区孩子失学问题的关注,引发了新一轮社会救助失学儿童的浪潮,也引起了政府在政策制定、资金投入等方面的改善。



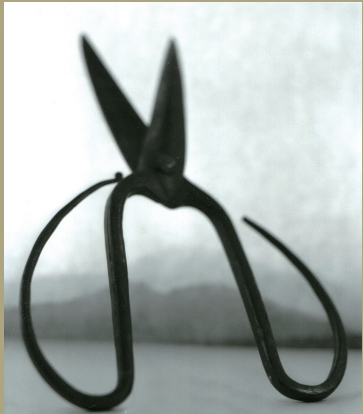
贺延光 摄



雍 和 摄



朱 浩 摄



储 楚 摄



陈 哲 摄

陈 哲 摄



卢 广 摄

这些年,被称为京城摄影界“黑马”的卢广拍摄的西部大淘金、吸毒女、小煤窑、艾滋病村、大运河、青藏铁路和“非典型肺炎”等摄影专题作品,定位于“一个职业摄影师不能够让历史留下空白”、“我的镜头不撒谎”的良知空间——这些题材反映的大多是边缘群体,从而有了“灰镜头”一说。而卢广说:“我们阳光的东西拍得太多了,报纸上99%都是,但很少有人注意的题材,比如边缘人群正是我所要寻找的题材……开始我只把这些当做独特题材去拍,但拍了后发现确实有很多弱势群体急需帮助。比如有10个人,其中两个需要帮助,另8个人虽有心帮,也有力帮,但他们不知道。”于是,“让另8个人知道”成了卢广深入边缘人群拍摄的动力之一。此外,吕楠、杨延康等人的镜头频频对准灾害、疾病、失业、犯罪以及边缘群体或弱势群体,还有雍和、李靖、李志雄拍摄的水灾,彭祥杰拍摄的江湖艺人,都从不同角度记录了灾民和边缘群体处境堪忧的生存状态;赵铁林拍摄的城市与城市边缘地区活动的卖淫女子、梁文祥拍摄的广州火车站吸毒人群的纪实摄影图像,以一种社会人类学的方式介入了城市化进程空间。

### 方式二:艺术观念类摄影

摄影的第二种存在方式,就是其主观的观念艺术创造空间,从而可以和绘画以及其他的艺术样式同场竞技。这时候摄影的存在,更为强调其个体的创造力和情绪化的营造,从而在心灵的层面达到融合的可能。这时候的摄影也许不像“摄影”(其实摄影应该有这样一种“摄影”样式的存在),更像是心灵闪光的模糊印迹,或明或暗,或浅或深,将其创造力推向极致,将其情绪化构成“偏激”。只有这样,摄影的艺术创造才是独一无二的,才是无可替代的——客观的真实被心灵的真实所替代,往往更接近于个体的客观存在!这样一种看似悖论的说法,如同透过一个镜面,看到了摄影本体论的另一种可能。因为摄影和人类的感觉并非两种不同的东西,摄影只是延伸了我们面对这个世界的进程。

中国的观念艺术摄影,始于上世纪80年代初期,但是直到80年代末也只是处于一种非主流的状态。这些初露萌芽的作品参差出现在第二回《自然·社会·人》展览、《现代摄影沙龙》85展和86展、《太阳·人》影展、《80平米影展》的空间等。同时,在摄影群体和个体上,如上海的北河盟、厦门青年摄影群体以及北京的裂变群体等,以其批判意识和创新观念,为80年代中国当代摄影的话题留下了许多可为资鉴的历史回音。遗憾的是,尽管这些颇有见地的中国年轻新锐为当代摄影的探索付出了不少辛勤的劳动,但那时候的大气候还不成熟,大部分探索到80年代末戛然而止,也只能成为中国摄影史上的一段绝唱。进入20世纪后期和21世纪之后,当代观念摄影才有了新的发展空间。尤其是从1995年观念摄影在中国确立以后,摄影开始成为中国当代艺术领域中比较流行的手段。有的艺术家甚至彻底抛弃了传统的架上绘画,专门用摄影来表达他的艺术观念,甚至一发而不可收。正因为中国当代观念摄影很大一部分是行为艺术的记录转化而来的,所以就不自觉地带有行为艺术的“表演”特征。邱志杰、杨福东等就把电影剧照的

## 当代中国摄影的“生存方式”

□林 路

的多元突进,还表现在:对自身及玩偶的借用,体现在赵半狄、洪浩、蒋志等人的作品之中;双重空间的叠加,出现在陈劭雄的《街景》以及王卫的《水下三十分之一秒》中;等等。

随后,随着摄影作品市场化的时代到来,中国摄影家进入国际市场的作品,最主要的正是具有当代摄影特征的实验性作品。这些作品包括刘铮的《国人》系列、庄辉的《为利沃尔顿制作的风景》、王劲松的《标准家庭摄影系列》、洪浩的《清明上河图》、缪晓春的《宣传广告》等。不管媒介如何评价这些曾经不被中国摄影主流看好的大胆实验,这些摄影家的努力已经证明了中国当代摄影在世界的地位。

在更为年轻的一代摄影家中,我们也看到了当代观念摄影在中国诸多的可能性,比如上海摄影家朱浩的街头影像,早已跳出纪实的空间,成为城市灵魂的“杀手”。而杭州女摄影家储楚给我们带来的一系列黑白的影像,让人感到了一种挑战的力量,也揭示了艺术创造力可能的走向——储楚让城市或者西湖的背景上,出现了容器和工具——巨大的浮悬物在本质上不属于这样的一个背景,却属于对世界的一次全新的解释。还有钱永宁参加济南国际摄影大展的系列

作品,则是借助现代技术的力量,拓宽了影像对都市空间表达的可能。他说,他一直想寻找一种符合自己的载体。走过绘画、设计最终融汇到影像上来,并选择“影像素描”这一视觉形式作为表述语言,应该是他的归宿了。至于中国当代影像中的私摄影,陈哲和她的《蜜蜂》就是一个最好的证明。在过去4年里,生于北京、现居洛杉矶的陈哲创作了一系列关于人体改造、毛发、应激障碍、身份认同与记忆的作品,对象是一群有自伤经历的中国年轻人。摄影师将拍摄对象的自毁行为看做净化精神的手段,这种抒情的方式使得原本就不简单的主题变得更加复杂。

### 方式三:商业时尚类摄影

第三种存在方式,就是商业时尚类摄影。所谓时尚摄影,即以摄影的方式传递时尚信息。对于时尚摄影的理解,其实也是对一个时代和一种社会风尚的理解。无数摄影家不同风格的作品似乎都在演绎一个相同的主题,那就是在华丽的影像盛宴后面的人。观众在读他们的作品时,受到感染的是超级模特和名人活生生的个性。然而当你真正走入名人的生活、真正感受到世界的丰富多彩时,时尚的风格样式连人物物的个性特征也就一起成为你生活不可分割的一个部分了。这就是时尚摄影的魅力所在。

回头看中国的时尚摄影,在21世纪到来之前,摄影师还没有真正放开手脚。这不是因为摄影师缺乏独有的创造能力,而是受到各种传统观念的制约,生怕因为创新而被误解。摄影师镜头的局限也就必然带来了观众欣赏的局限,时尚摄影的审美空间因此难以得到真正的拓展。中国时尚杂志上出现的许多作品,仅仅还是停留在“美人加时装”的简单模式上。从画面上看,人物固然很美丽,时装的花色、质感和款式似乎也非常精致,但却无法激发人们对时装的热情,也难以给人们留下深刻的印象,这不能不说是忽略了对人主体作用的挖掘所造成的。当然,中国时尚摄影的空间或多或少出现了一些突破单一传统审美趣味的时尚摄影作品,但更多的实践还停留在一些非专业的摄影爱好者手中。不少中青年摄影师在进行着大胆的尝试和艰辛的实践,却苦于没有宽松的传播媒介给予肯定和支持。好在21世纪以后的中国,商业时尚摄影的繁荣水到渠成——

网络上近年曾经列出一份名单,这就是中国十大时尚摄影师:汤辉、张华斌、李楚益、麦智勤、范华、陈曼、杨旭、贺建华、娟子、董文凯。不管这份名单是否能够概括当代中国时尚摄影的风范,其中一点比较有趣,就是女摄影师在时尚摄影领域中的号召力风头盖过男性摄影师。

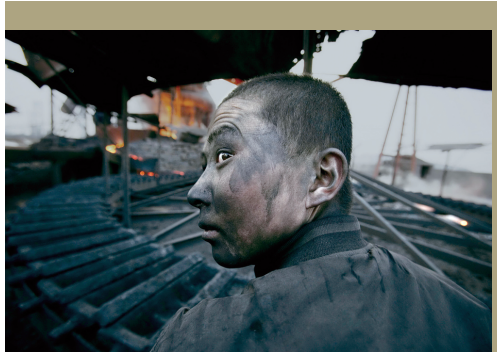
比如早些年,摄影师娟子曾被誉为当之无愧的中国时尚摄影第一人。她的作品成为无数时装设计学生的临摹课本,她的大雅风尚成为时尚摄影界的黄埔军校。但她没有教出一个个复刻

作品,而是调教出一批个人风格独特的弟子:细腻完美控的小武,感性总有惊喜的范欣,文艺气息浓厚的张罗平,充满力量感的果繁……但当这些弟子说到娟姐时,都异口同声地表示:跟着娟姐,学到的绝不仅仅是摄影。

这些年,新锐时尚摄影师陈曼的异军突起,更是令人眼前一亮。她的作品曾无数次刊登于世界一流杂志。观念化的创造、时尚潮流的凸显,让许多知名艺人都非常喜欢跟她合作,比如林志玲、小S等。她和被摄者之间所形成的独特的张力,使她的作品被刻上了“陈曼”品牌的烙印,从而在中国摄影界重新定义了时尚杂志聘请摄影师的常规路数。

巴黎一家著名模特代理公司的董事长在回答记者的采访时曾说过一段意味深长的话:“在模特和摄影家之间的联系中,模特是一个被展示者,摄影家则是一个窥视者。摄影家有能力让模特的个性突出,这就是风格,以及一种不会过时的感受。”当摄影家和模特之间达到了一种最大的张力时,时尚摄影也就容易获得这样的“不会过时的感受”。

限于篇幅,当下的中国摄影,只能简单地勾勒这样一个也许还显得模糊的轮廓。但是只要个性力量的足够体现,中国摄影的未来一定看好!



卢 广 摄

他用一颗诗心在作画

□艺 林

卢一心首先是个作家。从上世纪90年代起,他的诗就在《诗刊》发表,并以其自然朴素的句子,讴歌大自然和淳朴乡情,毫无故作扭捏之态,引起诗坛的关注。1993年,《诗刊》原常务副主编丁国成推荐他参加了鲁迅文学学院的第十三届创作研究班,愈发促进了他的创作。此后他便写出了《折鑫》《花瓶的舞》《游子心》《土楼系列之四》《作一次灵魂的探险》等诗作,出版了《玫瑰歌手》诗集。同时,他也逐步涉猎其他文学样式,如散文《梦幻山水》系列、散文集《不落尘的港湾》《文人的骄傲》、随笔集《国家心事》、小说《墓碑上的婚礼》《往日桃花》、长篇小说《三平祖师》、评论《市民素质是城市最大的品牌》《大话西游》之海峡两岸版系列等相继问世。还有一本散文集《风是免费的》也即将出版。到目前为止,他已写了200多万字,作品入选《中华诗人大辞典(当代卷)》《中国朦胧诗纯情诗多解辞典》《中国现代诗人代表作自选集》《时代抒情诗选》等典籍。

如果说,卢一心的诗很擅长通过一种意境或是一个画面,捕捉到美的意境和感情,让动人的诗句直抵人的心灵深处,那这种功力恐怕与他绘画的热爱不无关系。卢一心是性情中人,交谈中得知,他人生的第一愿望其实是当画家。小时候,因为家里很穷,买不起纸笔彩墨,才不得已弃画从文。如今他已年逾不惑,终于可以右手著文、左手作画,朝小时候的愿望迈进了。

汪曾祺曾说:“中国画本来都是印象派。”卢一心非常认可这句话。观一心之画,果然有印象派的味道。他的画在“似”

与“不似”之间,既清晰又朦胧,空灵而真切,充满想象又富于生活情趣。尤其是他的花鸟,或葡萄或梅兰或菊竹,画面清新可爱,布局充满诗意,加之他随手点出的几只小动物,如小鸡、小鸟、蜻蜓等,愈发显示出丰富的感情色彩和文人情怀。其实,对于中国画创作来说,意境很重要。与写诗一样,中国画也是一种“功夫在诗外”的艺术。也许画面是简单的,但其内涵却应该是“有意味的”,这样才符合中国画印象派的特点。从这一点来看,中国画创作与诗歌创作更为接近,都需要诗意的表达,都需要创作者的才华和悟性。一心认为,中国画意在笔先,写意是其主要目的,如果没有意境,那还不如不画。这俨然是得了中国画创作之精髓。

但他的画依然是特色十足。线条活泼流畅,笔墨淋漓,浓淡湿枯运用得恰到好处。构图也自成一格,尤其是留白处看似随意,实则颇有讲究。虚中有实,实中生虚,妙成天然。如他画的葡萄和梅花,乍看很入仕,细看很“超脱”,可以看出作者的情绪与襟怀。可以说,花鸟画看似容易,其实出新很难,尤其是现在画者众多,想另辟蹊径却十分不易。而卢一心笔下的葡萄和梅花,却给人带来了几分惊喜。同样的题材,他画出了“不一样”的感觉。作为一个“业余选手”,可喜可贺。

从本质上讲,卢一心是个诗人,他是用一颗诗心在作画,这是他的画不落俗套的原因,也是他逐渐被“圈里人”肯定的原因。但是我觉得,与其说卢一心很有艺术天赋,不如说他是用画钩织了诗的句子,同时也用诗创造着画的空间。诗与画,原来可以双修。