



专题 Focus

个案：莫毅 80年代三部曲

这是关于80年代末社会和莫毅自己的三部曲，它们既是分别的创作
又是情绪连贯、气息相通的艺术整体。

访谈时间：2009年3月13日
访谈地点：天津莫毅家中

像开枪一样宣泄《我虚幻的城市·中国一九八七》

概：你八十年代初就开始摄影，在我们印象中，拍摄《我虚幻的城市·中国一九八七》之前，你的摄影都是眼睛取景，中规中矩的。为什么这组作品却一改往日平静，情绪变的异常强烈。谈谈你当时拍摄这组作品时的生活处境？

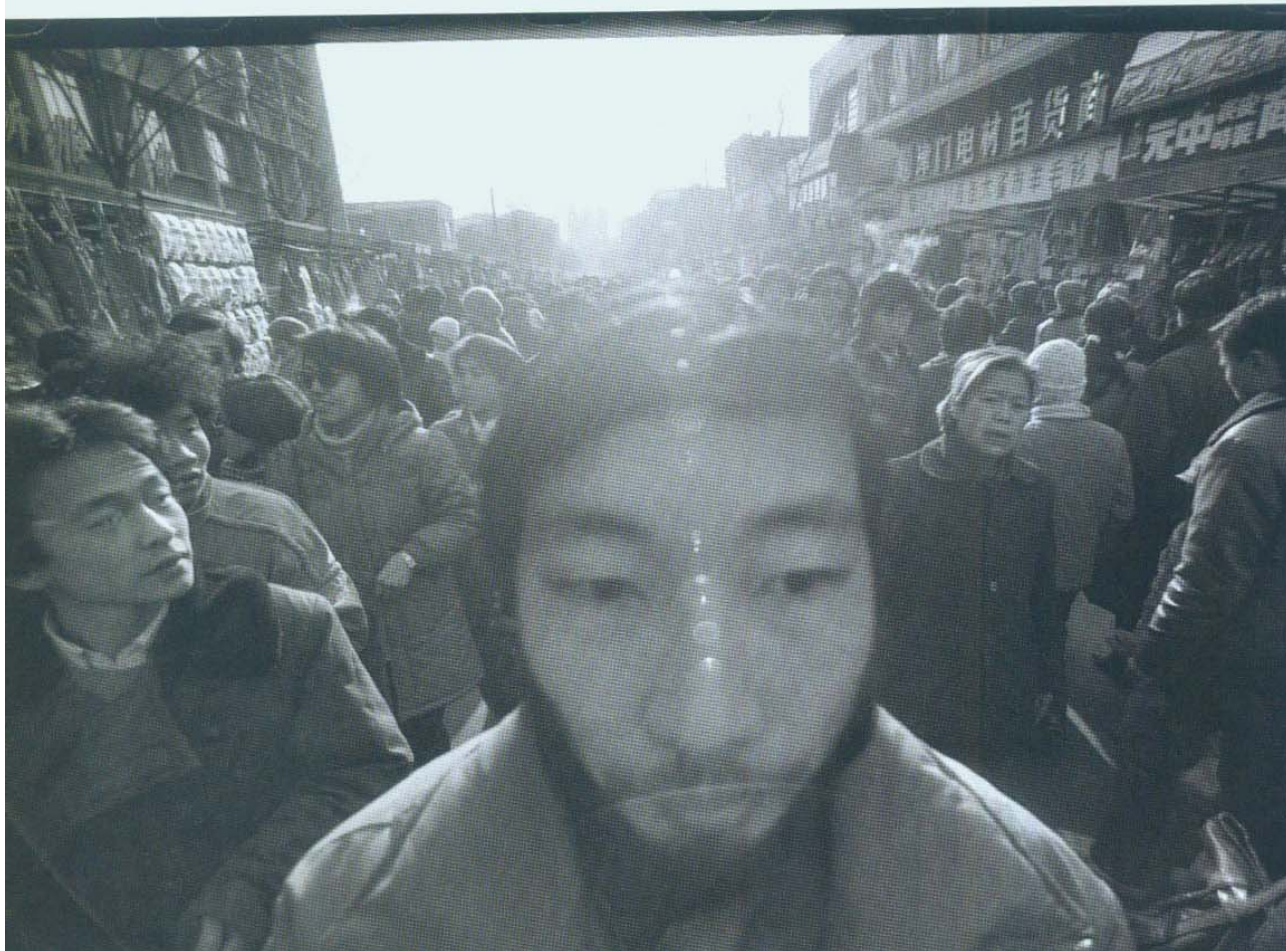
莫：我的个人生活在物质方面那时其实很平稳。但因为处在一个激情饱满又很理想主义的年龄和时期中，尤其1987年，来到大城市的不适应终于积累到了一定程度，对城市造成的异化和社会政治与经济波澜的影响都越发地敏

特殊历史下的真情

——莫毅访谈

■ 文_张敏捷 图_莫毅

街道的表情·中国一九八八至一九九零





加上正值青年热血激情澎湃，需要找一个出口和方式把它们转化出来。这个作品就是我发现的出口。

概：那段时间你生活中最关心的是什么，你是如何感知社会气氛的？

莫：什么也不关心，也不关心政治。但台风来之前你能感觉到天气里的变化，任何外界的东西都会作用于你：80年代，全国人民都敏感于“万元户”这个骚动人心的词，都红着眼睛盯着时常抓出来的贪官和受贿者，盯着当官的孩子们经商发财，心里恨恨的。政治上刚刚开放，又反资产阶级自由化，反反复复。人民有情绪，这些情绪其实每个人都能感受到，但又不是能说得清楚。人们太希望自己的国家完美起来，都太着急，都以为很简单很快……结果我们就看见了人民的不耐烦，人民的不高兴。情绪是可以传播的，当空气和氛围中的某种因子已经浓度很高时，谁都能感受到。不过那十年的摄影师们“可能是接受过情绪免疫的”，因为他们的摄影话

语中没有任何情绪或者是对情绪的体现。

概：从照片看非常虚幻，但不是长时间曝光的原因。多次曝光，一种叠加，为什么要这样？其实从观众来看会不会是一样的，你觉得它们的意义有何不同？

莫：长时间曝光不会有这结果。长时间曝光是一次性感光，只因物影移动成为虚像。而这些照片是我以像打冲锋枪一样（端着照相机连续按动快门）的拍摄结果，其虚幻的原因是我固定地对着某些场景无数次射击（曝光）的影像产生了叠加造成的——每张底片的曝光不是一次而是连贯和重复的多次，是无数次被曝光切下的瞬间切片的叠合构成。

用这样一种方法并不是为了追求模糊，尽管模糊和虚幻也很像我对城市生活说不清楚的情绪和感受，但我那时候更急切更重要的是想发泄。似乎照相机是枪，我是拿照相机当枪使，而不是为了追求某一种虚幻的影像。实际上我需要的是这里的行为过程。这个行为过程让我觉得痛快：对着城市开枪，不停地扣动扳

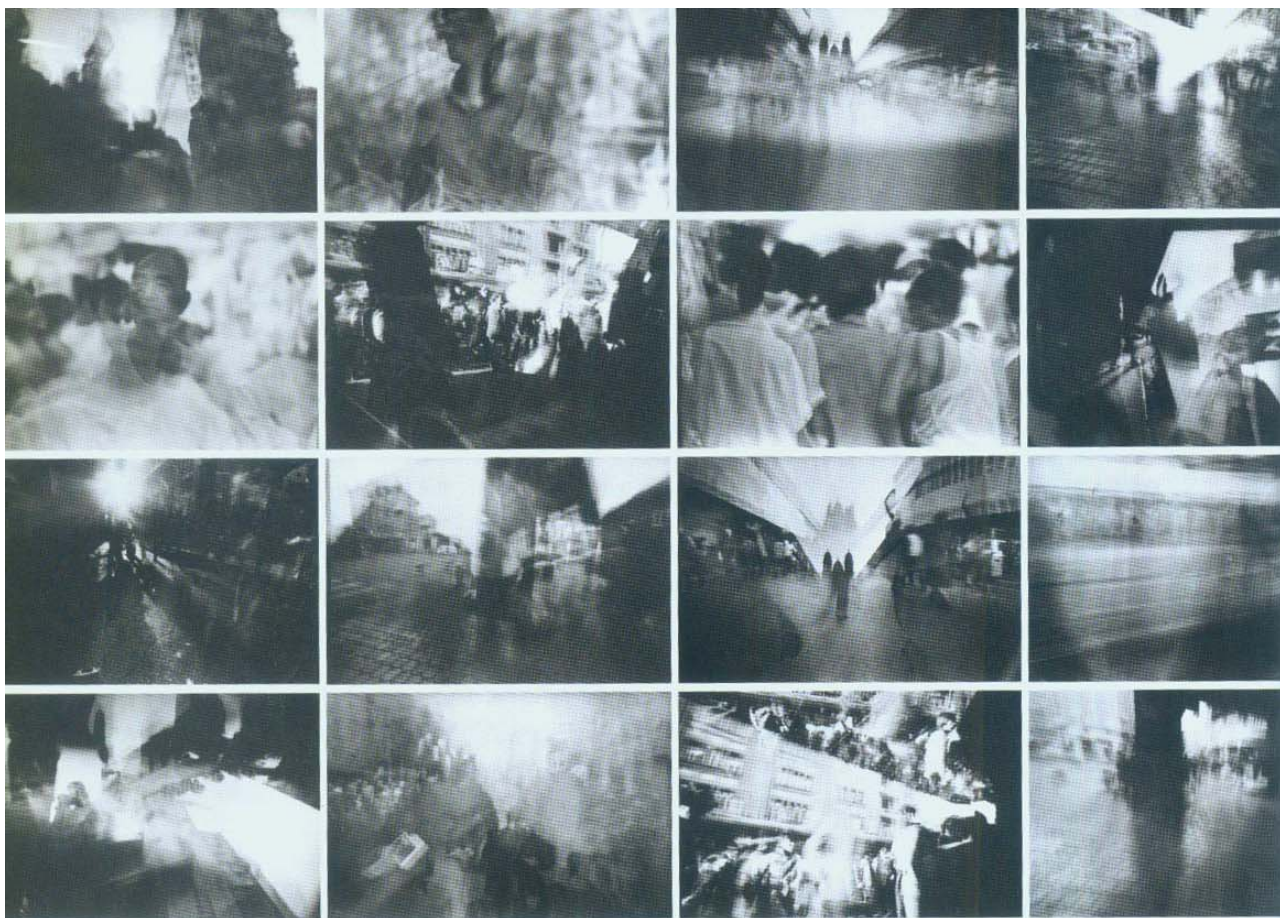
机。这特别过瘾，至于结果是什么我不在乎。令我没想到的是：这种方式良好的留下了它必然产生的语言痕迹，也记载了我特殊行为中的精神和情绪。

概：补充一点，当时在拍摄这组作品时，你采用的是一种类似“扫射”的拍摄手法，是有意识的还是只满足你情绪发泄式的乱扫？这对于理解这组作品很重要。

莫：“扫射”这个词用的不恰当，我不是“横扫”。我是找到一个特定的建筑或是某处人群直对着他们“狂射”过去。有两种：一种是我一边走一边向某些人和物直线“点射”过去。另一种是自己原位不动，对着某些人和物直射。其实就是一种情绪的宣泄。如果是横扫的话，最后会是不同物像的叠加，会有偶然或者画意的趣味，那不是我想要的。我不闲情逸志地玩形式。我发泄的目标有典型和代表性，我会找我认为能代表的物像来作为城市的化身，然后对着它“开枪”。它很满足我的情绪。

我虚幻的城市·中国一九八七





我虚幻的城市·中国一九八七

概：那你选择的场所，就是说你枪口所对准的地方？说说你的理由。

莫：在这些行为中，我的照相机或者说我的枪口所对准的都是城市中最繁华、最热闹、人口密度最大、欲望最多的地方。那里嘈杂、喧闹、物欲鲜明，代表了权力、政治、控制和文明的形象。

概：目标很明确。但是这样一种充满情绪的行为，你是否在意别人用异样的眼光或是把你当成一个精神有问题的人来看待呢？

莫：没有。这个作品不像《街道的表情》，没有行为艺术的表现性。它只发生和作用在我自己的心理上。这种摄影行为只给自己带来内心的释放，并没有像《街道的表情》用行为去触动路上的行人，让人对我的行为产生好奇和联想。两个作品都在创作中加进了行为的因素，但目的完全不一样。

概：重要的是这个行为的过程。

莫：那个过程对我很重要。但是今天人们更加关心照片本身，如果当初我得到的影像结

果今天看是没有意义的话当然也不行。所以今天还是要看照片本身是不是有意味才对。

概：那你如何看待“盲拍”这一创作方法？

莫：很难说盲拍本身有没有意义，意义是内容、方法和形式的共同体。我干什么要盲拍呢？！《我居住地的风景》的窗子，是带着一个凳子，站在凳子上平视地一个一个拍，几百个窗户呀。以前盲拍都不怕，站在窗子底下拍了又怎样？所以还是那句话，盲拍本身没有意义，谁发明了盲拍也没有意义。

概：拍摄《我虚幻的城市·中国一九八七》作品之前有没有受到过一些西方摄影作品或是相关书籍资料的影响？因为你的这种创作方式在80年代是很不入流的。

莫：没有。不用说西方资讯，87年能看见的最棒摄影杂志就是《现代摄影》。但它也是89年之后才有意思，之前他们介绍的照片也大都是类似现代沙龙的东西。

我不是特别爱看书的人，那几年我的事情也特别多，要在天津队踢球，上中文夜大，还有医院的工作。

概：这组作品2006年才拿出来。之前为什么一直没有发表，是觉得还不够份量？

莫：87年拍完这个作品后转年在天津的沙龙大展上作过展览，《现代摄影》也用过两张。但当《街道的表情》出来后，我就看不起这个作品了。因为《街道的表情》太直接、太刺激，太真实了——离人那么近把他们自然真实地拍下来。直接表达了社会性的东西，没法比的。后来，这组作品被我压在了箱子底下。05年突然醒悟，发现这些照片怎么那么好，社会的嘈杂感，不安定感，动荡感，以及激情和对抗，都在里面呀！影像语言中还带着我的很有张力的情绪痕迹。这个影像太真实了，让我一下就想起80年代那个城市所给我的种种味道和感觉。20年后我自己重新被自己的作品感动了。

概：20年后再次回看，随着时间的推移，作品的价值在你的心目中提升了。一开始是追求过程的释放，作品的呈现是放在第二位的，到现在再看的时候，其实这个呈现的结果也同样非常震撼。



一米之内照你的像 《街道的表情·中国1988-1990》

概：更多人认识你往往是因为《狗眼的照相》，把它视为你的代表作，其实这种离经叛道可以追溯到《街道的表情·中国1988-1990》。

莫：对！可以追溯到那儿。一方面，对正统来说它们都属于严重“胡搞”，第二方面，他们都很“行为”。照片的《街道的表情》其实是行为艺术的《街道的表情》的一个“副产品”。而《狗眼的照相》中，照相机只作为工具使用，不是作为行为的道具。我觉得《街道的表情·中国1988-1990》更有力量，更直接，它才是我的代表作。

概：据了解，你当时之所以选择这种创作方式，起源于一段很有趣的经历。

莫：《街道的表情》受启发于意外的经历。一是87年的沙龙展上，一个看过展览的观众来信说我的作品消极，建议我拍积极的一面，这给了我特别的触动。我想“不健康作品”只能来自两个原因：要么社会是病态的，要么我是病态的。如果我是病态的话，那就应该修正自己。二是，有一次在大街上喝了喝汽水，以前我是面向橱窗背着大街上的人喝，因为我是

害羞的那种人。但到了88年的那天我却站在繁华的商业街上，面对着行人举瓶子就喝了，于是就发现许多人看我。（因为我大胡子，那个年代很少有人留胡子，还反资产阶级自由化嘛）。我突然意识到，以前以为只有自己有兴趣观察世界、观察他人，没想到原来世界上的其他人也都有兴趣随时观察着我和另外的他们。我意识到行为艺术其实就是通过艺术家的化妆、道具和表演形态等引发别人对他的注意，在注意中产生思考。理解了那个，我就觉得我也可以做行为啊（其实那时候是更想调侃调侃，戏弄戏弄）。

我就用照相机做为道具，把黑色的它衬托在浅色的防寒服上，用手拉住机器的背带就能将它固定在后背或后脖颈处，我朝前走而17毫米的广角镜头朝后面，配上自动过卷的马达……大胡子的我在繁华商业街上正步向前。

我一边扮演行为中的角色，一边通过气球快门线任意地按下快门——拍摄身后的人群。一般是想怎么玩就怎么玩，一切随机。

我用相机作为道具，一是想使我的行为获得一个意义——因为那年代照相机很少，还是可以显示和炫耀的奢侈品，我利用这个，一反挂在胸前的方式而挂系在后脖颈处，又加上我的大胡子和正经威步的怪异举止，相信会让人信感奇怪去做许多猜想。二是想看看拍

出的东西什么样子，因为有人说我的照片不健康嘛，我也想看看不通过眼睛取景拍出的照片是不是健康。

没想到更坏，一归纳，底片中百分之八十的信息是灰色、抑郁、嘈杂、冷漠、凌乱，人物没表情。想起那个读者的信，我写了一篇文章，叫“用照相机做为试验的调查报告”回答他。

概：在《街道的表情》中有一些你的自拍像，为什么将自己纳入到作品里？另外看照片似乎你跟人群离得非常近？

莫：拍我自己其实是为了公平，因为感觉到照片都是灰色的，都是压抑的情绪，丑陋、面貌不健康。这样我就觉得有点不公平，我不能总拿别人说事儿，不能光拍别人，我不忍心只刻划他人‘丑’，我必须陪绑。拍自己也就是把我也作为一个压抑、扭曲、孤独和冷漠的象征。

那两年我进行这样“行为艺术”的同时又获得了大量照片。其实原本我没寄望于照片什么，只是觉得拍照片使“行为”又多了一层意味而已。但第一次把冲出来的胶卷打出图样就令我惊异万分：我拍到了大街上人们的完全自然态，主体人物在画面中比例很大，但同时场面又很开阔信息量很多，周围的城市背景清晰、饱满而且不变形——那样的画面，只能是

街道的表情·中国一九八八至一九九零





街道的表情·中国一九八八至一九九零

17毫米的广角镜头——1. 肩部高度。2. 水平垂直。3. 相机距离被摄者50—100厘米——才可能形成。比如有三个像不知道方向的小马驹似的年轻人的照片，他们竟然全没有察觉50厘米地方有一台照相机已经拍下了他们迷茫的神情。他们自始至终处在自然的状态中。距离拍摄对象那么近却还令他保持得那么自然，只有半米到一米拍你，你却不知道，我敢说全世界没有。

概：那这组作品应该是迄今为止，以人为主体的纪实摄影里拍到的最自然、最真实，但又拍摄距离最近的作品了？

莫：对！可以这样说。《街道的表情》借戏耍和调侃化的行为艺术之“行”而获得了最现实主义和最纪实摄影的影像结果。正是因为这样一个非常“胡搞”的方法才获得了最真实、最自然的照片。如果没有这样一个方法，就不可能做到这么纪实——谁能允许你一个陌生人，在熙熙攘攘的大街上在距他不到一米的距离端着照相机拍摄他？这种不允许还不是说人家要跟你打架、要躲开，而是说你能从他眼神里看到的不自然、回避、或者是惊愕的眼光。没有

我1988年的这个方法也就不会有这么生动自然的结果。

还有的照片中，一些人看见了我的行为和我的照相机，他们猜疑的眼神表现出一副狐疑的表情，你能在这样的照片中从他们的眼睛里感受到照片背后看不见的——正在做“行为”的我和这个“行为”所引发的作用。有了他们看见我的照片在，我觉得我的行为方式和过程真是太有意思的一个循环了，我用自己艺术行为的“副产品”（照片），反过来证明了这个行为过程。过程得到一个结果，结果反过来论证了过程的发生和作用。这太有趣了！

而且，你看那些看向我的照相机的表情和眼神，不就是那个年代众多中国人猜疑社会的不信任的表情和眼神吗？！

概：相对中国80年代的摄影人来说你比较特殊，你恰到好处地用摄影将个人和社会，将自己的情感和社会的情感一同表现了，而且你作品的气质也相当不同，虽然最后的呈现是纪实摄影，但竟然是以行为艺术作为拍摄的必要过程，这似乎又不像纪实摄影。你自己如何定位

这组作品？

莫：你说的对。有些人觉得我的方法不是纪实摄影的方法。但谁规定了纪实摄影只能是什么方法呢？！就是这样一个非常的方法获得了最真实、最自然的照片。

定位不重要。如果你是有水平的人，你就能感受到我的作品不仅仅是纪实摄影的，而且还是现实主义的。但是摄影界竟然不把它列入纪实摄影。这就给了我一个游戏的兴趣。这个兴趣就是挑战人们的传统和常识——那么奇怪的拍摄，还要说是纪实摄影？对，它就是！但是，不仅如此——反过来，我还要说它朴素传统的外表相貌下其实又戴着一顶先锋、观念、实验艺术的帽子呢！这叫一身二相。好玩呗！（笑）

别被它普通的外象迷惑，单就影像本身看也够实验和先锋了——因为谁能？如何把一个必须只有半米之遥的陌生人的完全自然态拍下来？而我拍了上千张这样的照片，就像一个乡野调查，通过摄影完成的“中国一九八九”前后瞬间的“乡野调查”。不以实验的精神是做不到的。八十年代末，这样的实验性，在动用摄影方面，世界艺术里有没有看见？





专题 Focus



摇荡的车厢

概：作为文化学者，是需要有一种历史的眼光和社会责任感的。

莫：这组作品其实就是那个时代的名片，它蕴藏着许多信息。就像马克·吕布六十年代拍的小学生背着木枪集体操练的照片，你能感觉政治对幼小孩子心灵的扭曲，他们表情严肃而沉重、簇着眉头，一个个就像六十年代的名片。80年代末，民众的情绪跟我的情绪是一样的。我的情绪嫁接在民众情绪的脸上，嫁接在那些50厘米到200厘米的极近范围内拍到的面孔上，这些面孔成了我的情绪发泄点，也成了我情绪的载体。当你想找经典的八十年代末期压缩版的中国名片时，这些照片就是。

概：这可能正是这么多年来你一直坚持这三组作品具有非常大价值的原因所在。而且那几年恰恰是中国最为关键、最为特殊的历史时期，其它任何媒介都只能是间接的，唯有摄影是直接的，不应该在这块有空缺。尤其关于历史、社会以及当时的生存状态，真实的影像会特别有力量，特别珍贵。

那一年的宿命感《摇荡的车厢》

概：《摇荡的车厢》拍摄于秋天到冬天那段时间，当时你是什么样的状态？

莫：我发现那时期的公共汽车里呈现着一种麻木、孤寂、抑郁的灰色，于是就找到了这个可

以寄托自己情感的出口，就拍了，有了这组作品。但是，我的状态还是好不起来，一年以后的夏天就去西藏了。

概：从你的这组作品中我们能感知到，人们的情绪都很低落，人们的精神似乎垮掉了。

莫：公共汽车里这种无精打采的样子不是某一天或某一地点，它是很长时间和全国性的。作品中拍下的这些场面都是城市公交车，不是长途汽车。

概：这个作品选择公交车厢作为拍摄地点，是一种偶然吗？

莫：这个作品来自我的经历和感受。七十年代，一次在上海坐公交车，有个女乘客突然喊起来：“我丢钱包了！”于是司机不顾一车乘客，不停车、不开门，直接开向公安局（以前都是这样处理）。那时候会让你感觉自己很渺小、很无奈，失去自由和听任摆布。作为一个人，你的命运很糟糕，就像身在一辆完全听从他人摆布的大汽车上。你想下车吗？下不去，这是你天生的命。司机不好，车厢摇荡，随时可能颠覆，然而不论发生任何事情，你只有听从摆布。你跟很多陌生人站在一起，离得那么近，却彼此不认识，车厢里的空气很糟糕……

概：你通过照片记录了那段特殊时期里国家和人民的状态。这段经历应该是你一生中

最难忘的，它甚至还影响了你今后的生活和创作。

莫：对！这些照片记录并象征了那个时候这个国家的集体情态，同时也是我自己的精神情态。做艺术，很多时候作品里有自己没社会，有社会了又没有自己。但《摇荡的车厢》背后的场面非常广阔，里面的社会内容非常多，因为我个人与当时那个社会处在相同的利害中，这么大的场面都和我相关，我展现社会展现他人就是展现我自己。其实是社会成就了这件作品。那时期我作品中的情绪化显而易见，这种情绪化、感情化的特征在中国摄影界不多。

概：你这三组作品好像除了栗宪庭和巫鸿外，摄影界从来没有承认过它们？我相信好作品它们自己会言说。

莫：社会与市场历来是唯作品的表面形式感是宠，当人们真正需要回看80年代的时候，我这三组作品的价值才会被需要和认识。我遗憾但也依然自信，因为不论《街道的表情·中国1988-1990》还是《摇荡的车厢》，作为摄影，它们可能是少有能够对应中国80年代的优秀作品了。没问题，我有耐心！我欣慰的是，自己当年抱有一份天真和激情，真诚地对社会做出了反应，真诚地使用了艺术，并为自己的精神找到了出口。■



摇荡的车厢

摇荡的车厢

