



造境

“景观摄影”的新意义

S p e c t a c l e



张克纯，《向沙漠抽水的人》（2011）



编 / 者 / 按

“行望山河——张克纯作品展”于2019年10月25日至2020年2月23日在北京三影堂摄影艺术中心举行。作为长期关注景观摄影的艺术家，张克纯常以与宋画有微妙联系的表现手法来记录中国的山水及人文景观，表达他对人类及被人类改造了的自然之间的关系的思考。在他的作品中，有人工改造痕迹的景观显得宏大壮观，置身于其中的人物则显得渺小模糊。“（《溪山行旅图》）画中一纵行旅从山下树丛穿过，其人物与山川的比例关系，曾深刻地影响了张克纯的摄影画面。但这，只是他摄影创作的一个表象。”本次展览的策展人、中央美术学院学术部副主任蔡萌在展览前言中如是形容张克纯作品中山川与人物的比例关系。作为最早在国内引入“景观摄影”概念的策展人之一，蔡萌先生在接受《信睿周报》专访时直言，张克纯给景观摄影补充了新的意义。

P h o t o g r a p h y

您在展览前言中提到范宽的《溪山行旅图》对张克纯摄影创作的影响，同样是呈现大比例空间和小比例人物，您认为张克纯是“通过现实景观寻找内心图景的‘造境’”，怎么理解这个说法？

蔡萌：中国画讲究“造境”，画中的景观很多并非来源于现实，而是源于内心。中国传统的山水画和文人画采用的是一种内观性的表达方式。在现实中，人类所能触及的物理空间是有边界的，但内心空间是无限的，能突破很多层次。从这个意义上来讲，我们说中国传统文人画是在做一种“造境”，即在做一种内心图像，或一种主观化了的、对画面进行再造的精神空间。在张克纯的照片里，似乎也有相似的表达。虽然其作品中的画面来自现实，但我觉得他在拍摄时把自我的内心投射到了画面里。尤其是张克纯对传统文人画有自己的理解，他在过去的访谈中也多次谈及《溪山行旅图》及宋画对他的影响，同时他一直在北方行走，对北方山水中的浩然之气有所感受。在《溪山行旅图》中，空间（比如画中的山）和人物的尺度比例拉得特别大，这就使画中的人物显得渺小，自然中的山显得很庞大，以此体现人对自然的敬畏，同时也有一种对神性的呈现。这有点像中世纪以来的教堂：在巨大的穹顶和空间中，人显得渺小；当在这个空间里行走时，人便会产生对空间和神的敬畏。这也是一种“造境”，通过建筑来拉近人与神的距离，制造神性的空间。同样，当你站在《溪山行旅图》前，你也会产生一种离神更近了的感觉，这是通过画面里的“造境”传递出来的。我认为张克纯的画面里也有“造境”，因此这次布展我把他的作品放大来呈现：几张特别定制的作品高达三四米。由此，通过改变作品的尺度及观众面对作品的关系，把张克纯作品中类似宋画的意境和主观性的“造境”能量释放出来。同时，作品里的更多丰富细节和层次也会得到更好的呈现。

在张克纯的代表作《山水之间》和《北流活活》系列中，渺小的人常常呈现出一种超然观看或漠然凝视的状态，您怎么看张克纯景观摄影作品中的人？

蔡萌：处理其景观摄影作品中的人时，张克纯常让他们呈现出一种“沉浸在自我世界里”的状态，而不是一种刻意面对镜头摆出的姿态。当然，这可能是张克纯有意而为之的，但他让被拍摄者依然沉浸在自己的状态里，而不是面对照相机进行矫情的表演。在他的作品中，人和画面有一种自然生长的关系，是长在一起的，而非割裂的。

“山水”是中国人的审美和道德体系中的重要符号。您怎么看张克纯作品中的现代化“山水”及其景观摄影中的中国性？

蔡萌：张克纯和我聊过，他希望通过他的最新作品《中国》系列找到景观摄影里的中国特点，或说希望在他的作品中对中国性和当代性做出比较个人化的一种表达。从我的角度看，在过去



北宋，范宽，《溪山行旅图》



张克纯,《河边捕鱼的人》(2012)



张克纯,《煤厂里的佛像》(2011)

十年中国艺术家对景观摄影的实验中,张克纯的作品是比较成熟的,在国际上也是被普遍认可的。张克纯和这场实验中其他艺术家的不同之处在于,他从中国传统视觉经验中寻找视觉资源,并将之带到他的景观摄影创作中。

您早在2006年就开始探讨“景观摄影”这一概念,如今您对“景观摄影”的定义有新的思考或补充吗?为什么说景观摄影是“对本土当代艺术与现实关联的探讨在新维度上的重返”?

蔡萌:“景观摄影”源于德国摄影中的“新现实主义”和杜塞尔多夫学派,大概在2000年初伴随着中国城市化运动加快传入国内,中国摄影师开始用这种方式去关注城市的变化。在国内是我最早开始提这个概念的,我也写了一些文章对它做了界定。但和西方之前对这个概念的定义略有不同——在我的定义里,中文表达为“景观摄影”,英文表达为Spectacle Photography, spectacle指的是“景观社会”(Society of Spectacle)中的“景观”,没用landscape(风景)。Landscape更多地指自然风光或风景,它使用的范围太宽泛了,界定不了人工化、城市化,以及现代性的“景观”,所以我借用了居伊·德波(Guy Debord)的“景观”——spectacle。你也可以把这个“景观”理解为“人工化了的奇观”,总之它和现代社会的发展是紧密伴随的。

20世纪90年代城市化运动之前,在国内做“景观摄影”不容易,当时唯有罗永进用这种方式拍摄创作,他拍的浙江农村那种土不土、洋不洋的建筑,反映了当时浙江经济崛起、居民开始改造自己的生活空间的时代背景。随后,在过去20年间,中国突飞猛进的、野蛮式的城市生长

导致我们的视觉景观发生了巨大改变,同时各种奇葩建筑(比如“大裤衩”“秋裤楼”“福禄寿”等)出现,更多的艺术家开始介入,这种创作的规模越来越大。2000年以后,专注摄影创作的艺术家以及其他的一些当代艺术家,他们共同感受到了城市化带来的变化,并用景观摄影这种方式对这场运动进行观察。且在我看来,当时的中国当代艺术有点缺乏现实关怀,而这些艺术家开始站在一个新的视角上、用景观摄影这种方式对现实进行一种有态度的观察,进行一种新的当代艺术创作,这就是为什么我说景观摄影是“对本土当代艺术与现实关联的探讨在新维度上的重返”。再往后到了张克纯,他则给景观摄影补充了新的意义:从传统的视觉经验和视觉资源里去寻找内观性的体验并将之注入一个好像是客观的拍摄中,这和以前其他人的创作似乎就不大一样了。

但最近几年,我感觉景观摄影在国内变得有点虚弱,主要是因为就景观摄影这个形式而言,中国摄影师和艺术家的创造力不够,变得有点懒惰,没有太多的突破。因为随着城市化的奇观增多,艺术家不用动脑子就能找到拍摄的资源。中国就像一个巨大的视觉田野,可采集样本的机会太多了,所以艺术家们变得不大动脑子,只要去找就可以了。所以,你不得不佩服那些创造景观的人(笑),他们可能比艺术家更有创造力。

今天,我们无时无刻不被影像和图像所包围,用智能手机就可以随手拍摄和创作,同时复制和传播的成本又很低,您怎么看待社交媒体时代下的摄影艺术创作?

蔡萌:社交媒体时代的摄影艺术创作这个话题挺重要的。今天,在我看



来，手机、互联网、移动互联网和社交媒体平台已经构成了我们的日常书写和表达。今天若要你回忆上一次拿笔是什么时候，记忆可能都很模糊。拍一张照片、配几个字发到朋友圈，是如今大多数人的日常表达。随写性、日记性、秒看和瞥见，这是今天日常表达的特质，它甚至开始左右人类的行为。

再回到摄影本身。我认为手机在50年后一定能进入摄影史。iPhone4以来的手机一定会进入摄影史。如果我们去找一本不论是讨论摄影史还是摄影文化史的书，开篇都会谈摄影术，讲当时的照相机和摄影技术，这很重要，因为这些都是影响人类进程的节点。20世纪初，柯达发明的布朗尼（Brownie）相机（也叫柯达方箱）进入了历史，因为它改变了之前的摄影行为——它十分便携，slogan（口号）是“你只需要按动快门，剩下的交给我们”。自此之后的摄影史似乎就不大谈照相机了，主要还是围绕着作品和摄影艺术家在往前推进。50年后我们再回顾这段历史，手机应该是摄影史写作里被提到的另一台照相机，因为它给人类行为和摄影行为都带来了巨大的改变，也导致了观看方式的改变。在中国古代，日常书写是用毛笔写短笺，比如王羲之的作品。后来，这些作品成了经典，成了人们争相模仿、学习、建立审美的东西，人们就开始了对“书法艺术”的探索。之后有个别审美造诣较好的人由此发展成为文人画家，画山水画、文人画。中国古代的“书画同源”讲的就是这个道理。从“日常书写”到“书法艺术”再到“文人画”，这是一个相对闭合的媒介逻辑系统。但我不知道今天的这种日常表达有没有可能形成下一环。

在今天的媒介现实里，这种日常书写和表达对整个人类的影响比较大，但对精英摄影的影响可能不大。人人都有照相机，人人都是艺术家？不是这样的。这就好比当年钢笔（或自来水笔）被发明出来后，也并不是人人都能成为作家和诗人。其实恰恰在这样的环境下，“天才”的价值反而被凸显出来。我觉得最后还是要回到萨考夫斯基（John Szarkowski）做的那个判断：好天赋比好主意重要。当然，对于这个时代，当代精英摄影师和艺术家是回避不了的。除了处理与物理的空间现

实和内心的精神现实的关系外，他们还需要思考怎么处理和媒介现实的关系。

过去20到30年间，我觉得摄影是在退化的，似乎走到了一个行将就木的阶段，“摄影”已经从一个动词变成了一个名词。在摄影刚被发明的头50年，至少是头20年吧，也就是桑塔格（Susan Sontag）所谓的那个“摄影的黄金时代”，每一个做摄影的人对摄影都有一种ambition（雄心壮志），希望用摄影来做一切，探索它的可能，把它应用到天文、地理、物理、化学、商业、刑侦、艺术等各领域。当时的“摄影”是有活性的，它看起来是个“动词”。但从20世纪90年代到现在的30年里，“摄影”慢慢被名词化了，它失去了那种动力。例如，我们今天经常谈论的摄影艺术大师还是罗伯特·弗兰克（Robert Frank）、辛迪·舍曼（Cindy Sherman）、罗伯特·梅普尔索普（Robert Mapplethorpe）、杰夫·沃尔（Jeff Wall），要知道这些艺术家早在20世纪七八十年代就已经很红了。从90年代到现在呢？几乎没什么人可谈，全球范围内就再没有什么摄影大师出现了。当然，德国的杜塞尔多夫学派是包括在内的。

总体来看，摄影全领域都在退化。所以我觉得，到了今天的社交媒体时代，艺术家若能换角度去思考和认识摄影，摄影的“再动词化”是可能的。我的观点是，我们也许能抽象出一种摄影的精神或灵魂，或者思维方式，然后由此出发去做创作。在这个意义层面上创作出来的作品可能不是传统意义上的照片，不是纸质的图像，可能是装置、行为艺术、录像等等你可能想象得到的任何东西，但它的思维方式和驱动艺术家去创作的一个动力源是摄影的。从策展人的角度来看，我们就像潜行者，需要去看到和找到艺术家背后的驱动力和思维方式。主题、题材、内容、媒介可能都不是最重要的，照片拍得好看只是表面的东西，本质的思维方式才是最重要的。那摄影的思维方式是什么？我有时候也在思考，比如它的可复制性、间接性、程序化、科学性及机械感，都属于它的思维方式，是和以往其他艺术形式（比如绘画）很不一样的特质。这个是未来我对摄影唯一有期待的一个方向。①

（本专题图片均由北京三影堂摄影艺术中心提供）



张克纯，《在废弃的桥墩下》（2014）



张克纯，《在游泳池边集合的士兵》（2014）